



HAL
open science

Représenter les rêves

Frédéric Verry

► **To cite this version:**

Frédéric Verry. Représenter les rêves : L'étrangeté onirique dans le dessin et les arts visuels. Art et histoire de l'art. Aix-Marseille Université, 2020. Français. NNT: . tel-04528460

HAL Id: tel-04528460

<https://hal.science/tel-04528460>

Submitted on 1 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

AFFIDAVIT

Je soussigné, Frédéric Verry déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Jean Arnaud dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Les travaux présentés dans ce manuscrit n'ont pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire dans le cadre d'un autre processus d'examen ou de soutenance.

Fait à Plaine, le 23 juin 2020

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Verry', is positioned below the text. The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending to the right.

RÉSUMÉ

La thèse s'appuie sur deux aspects d'une pratique graphique personnelle. Le premier concerne des carnets de croquis et de récits de rêves autobiographiques. Le second est la reproduction de certains de ces croquis sur d'autres supports et d'autres formats.

Une double question anime cette recherche : comment transcrire l'étrangeté des rêves dans une œuvre ? Quels sont les enjeux historiques et théoriques contemporains des œuvres oniriques ?

Aussi étranges que puissent paraître les images des rêves lorsqu'on s'en souvient, elles semblent souvent tout à fait normales lorsqu'elles émergent pendant le sommeil. Les bizarreries d'un rêve peuvent-elles être normalisées dans un dessin, comme elles le sont dans le rêve ? Comment une image peut-elle se charger d'un contenu latent, souterrain, étrange voire inquiétant, tout en restant figurative et réaliste ?

Divers concepts issus de l'esthétique, de la philosophie, de la psychanalyse, de la psychologie cognitive et des neurosciences sont ici utilisés. Dans cette recherche doctorale, il s'agit d'analyser comment l'étrangeté peut être perçue aussi bien dans l'élaboration que dans la réception de diverses œuvres visuelles et littéraires, récentes ou anciennes.

Mots clés : rêve, étrangeté, onirisme, dessin, arts plastiques, bande dessinée, cinéma, littérature.

ABSTRACT

The thesis is based on two aspects of a personal graphic practice. The first one concerns sketchbooks and autobiographical dream narratives. The second is the reproduction of some of these sketches on other supports and other formats.

A double question drives this research: how to transcribe the strangeness of dreams into an artistic work? What are the contemporary historical and theoretical challenges of dream works?

As strange as dream images may seem when we remember them, they often appear quite normal when they emerge during sleep. Can the bizarreness of a dream be normalized in a drawing as they are in the dream? How can an image take on latent, underground, strange, and even disturbing content while remaining figurative and realistic?

Various concepts from aesthetics, philosophy, psychoanalysis, cognitive psychology and neuroscience have been used. In this doctoral research, the aim is to analyze how strangeness can be perceived in the elaboration as well as in the reception of various visual and literary works, recent or ancient.

Key words: dream, strangeness, onirism, drawing, plastic arts, comic book, cinema, literature.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](#).

À Denis

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Jean Arnaud, mon directeur de thèse, pour ses conseils, ses relectures nombreuses et attentives qui m'ont permis de m'orienter dans ce vaste chantier, et ses encouragements à participer à des journées d'études, toujours très riches d'enseignements dans la mise à l'épreuve de mes hypothèses de recherche.

Merci à ma famille, Séverine, pour ses remarques et pour nos discussions, Sacha et Adèle, pour leur patience lorsque je n'étais pas toujours très disponible, mes parents, pour leurs suggestions et leurs encouragements, ainsi qu'à tous mes proches qui m'ont aidé en me conseillant.

Merci également à mes collègues de la Faculté des Arts de l'Université de Strasbourg, qui m'ont fourni d'innombrables références, et à mes étudiants qui m'ont parfois fait voir de nouvelles pistes de travail.

Sommaire

INTRODUCTION.....	11
La représentation des rêves et l'étrangeté : problématique générale	12
Le rêve et ses images : du rêve inventé au document	21
Représenter les rêves : nouveaux enjeux contemporains.....	26
Méthodes, sources et corpus	29
I. MÉTHODE ET PROBLÉMATIQUES DES RÉCITS DE RÊVES : DOCUMENTER DES FAITS ONIRIQUES PAR LE DESSIN ET LE TEXTE	33
I.1. Du rêve comme phénomène psychique à sa restitution graphique et littéraire	40
I.2. Rêver, voyager, dessiner : de la perception onirique à la retranscription graphique..	51
I.3. Le <i>Rêve de déluge</i> de Dürer : « la première figuration d'un songe vécu ».....	78
I.4. Le rêve est-il une expérience vécue ? L'approche des neurosciences.....	94
II. RÉCIT DE RÊVE ET NARRATION, D'UN MÉDIUM À L'AUTRE (CINÉMA, TEXTE, DESSIN).....	105
II.1. La question de l'ellipse : récit du rêve et montage cinématographique dans les courts métrages d'Olivier Séror	107
II.2. La temporalité des rêves : ellipses narratives ou faux raccords ?.....	117
II.3. Configuration et vraisemblance : le rêve est-il déjà une histoire avant d'être raconté ?	128
III. L'ÉTRANGETÉ DES RÉCITS DE RÊVES DANS LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE.....	141
III.1. Julie Doucet : les procédés de signalement du rêve	145
III.2. David B. : étrangeté et sobriété	157
III.3. Nicolas Mahler : trois récits de rêves et un rêve non signalé ? Une introduction au récit onirique	167
III.4. Rachel Deville : parcours, objets et position du narrateur	174
Lexique.....	200
IV. LES BIZARRERIES DES RÊVES : TYPOLOGIE ET MISE EN ÉVIDENCE DE L'ÉTRANGETÉ.....	201
IV.1. L'analyse quantitative : l'approche de la psychologie cognitive.....	201
IV.2. Les bizarreries des rêves et leurs classifications.....	206
IV.3. Analyse des bizarreries dans les rêves du Carnet n° 14 : une approche plastique et esthétique.....	219
V. LE DORMEUR EST-IL UN ARTISTE ? LA CRÉATION EN RÊVE ET SES PRODUCTIONS.....	245
V.1. Œuvres et objets du rêve chez Barbara Breitenfellner et Jim Shaw.....	246
V.2. Critique de la créativité en rêve : rêver n'est pas créer	267
V.3. Transpositions et remises en scène : les images du rêve, du document à l'œuvre..	278

V.4. Faire œuvre à partir du rêve : <i>re-rêver</i> le rêve	299
VI. SIGNALEMENTS ET FRONTIÈRES DANS LES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES DES RÊVES : PRÉSENCE DU DORMEUR, LIMITES SPATIALES ET NARRATIVES	307
VI.1. Les frontières du rêve dans l'espace littéral de la composition des enluminures médiévales.....	311
VI.2. Les frontières du rêve : espace littéral et espace perspectif dans l'image occidentale à partir de la fin du Moyen Âge	321
VI.3. Le dormeur et le rêve dans les arts visuels modernes et contemporains : permanence et transposition des dispositifs médiévaux.....	335
VII. L'ÉTRANGETÉ ONIRIQUE DANS LES ARTS VISUELS	357
VII.1. Objets trouvés en rêve : abolir la frontière entre le rêve et la réalité.....	360
VII.2. Le rêve, l'étrange et le fantastique dans les arts visuels narratifs : banaliser l'absurde et l'impossible, ou rendre étrange le quotidien	384
VII.3. Œuvres oniriques dans les arts visuels non narratifs : le mystère et l'interprétation dans l'art ancien	402
VII.4. L'étrangeté onirique dans l'art moderne et contemporain : trois études de cas ...	415
VII.5. L'onirisme dans un domaine élargi : l'art contemporain et l'expérience de l'étrangeté	440
CONCLUSION	445
1- De l'étrangeté des représentations des rêves à l'étrangeté onirique dans les arts visuels	445
2- Dessiner à partir des rêves : parcours oniriques	448
3- Perspectives : narrations et explorations à partir d'images mentales génératrices	455
INDEX	461
BIBLIOGRAPHIE	467
Ouvrages	467
Ouvrages collectifs.....	471
Catalogues.....	472
Textes et articles.....	474
Écrits d'artistes et entretiens	483
Récits de rêves et récits oniriques : littérature, bande dessinée et illustration	487
Filmographie	490
Sites internet, blogs et liens.....	491

INTRODUCTION

Lundi 17/10/16 : « Les cavernes »¹ [Fig. I-II]²

Je suis en voiture avec d'autres personnes. On s'arrête près d'un grand talus qui s'étale très en longueur. Il y a une grotte qui s'ouvre dans le talus. La façade a été taillée pour être lisse et verticale. Le sol a été bétonné. Des hiéroglyphes ont été gravés dans le mur. D'autres, imprimés dans le béton au sol. Je sais qu'il s'agit d'un site archéologique qui a été aménagé, comme une centaine d'autres dans les environs.

Les hiéroglyphes sur les murs ne sont pas les mêmes que ceux sur le sol. Les premiers sont conventionnels : complexes graphiquement et toujours variés et différenciés. Ils tiennent dans des silhouettes rectangulaires. Les seconds sont plus étranges. Ils sont très répétitifs et s'inscrivent dans des cercles. Il y a soit des cercles concentriques, soit des empreintes qui ressemblent à des mains. Le mur est rempli par ces signes, pas le sol, ou en tout cas, pas la partie à droite du chemin.

On entre dans la grotte. Comme dans toutes les autres il y a plein de bâtonnets d'une quarantaine de centimètres qui servent à éclairer. La lumière semble irradier de tout le cylindre. Je ressens un léger sentiment d'angoisse.

Nous arrivons à un embranchement. C et (?) prennent à gauche, moi et les deux autres prenons à droite. La carte des lieux m'apparaît clairement en tête. Nous visitons les petites salles où sont présentées des peintures sur des parois taillées dans la terre. En fait (et j'en suis conscient dès l'arrivée au parking) ce site, comme la centaine d'autres, est entièrement reconstitué. Tout est entièrement artificiel : l'entrée avec les hiéroglyphes, les galeries avec les peintures sur les murs en terre. Absolument rien n'est authentique.

Quand je sors de la petite salle, je veux prendre une photo, mais j'ai oublié l'appareil dans la voiture. Je n'ai pas envie de faire demi-tour pour aller le chercher. Je me sers donc de mon téléphone portable. Je commence par une photo format portrait, mais ce n'est pas adapté, je recommence donc avec une photo format paysage. Je vise mal, vers le sol, je recommence en choisissant un point de vue oblique à la sortie de la petite salle : j'essaie d'avoir l'angle d'un mur avec le fond du coude que fait la caverne. Dans l'image, j'essaie d'avoir S qui marche, il est de dos.

¹ Les récits de rêves extraits de mes carnets seront transcrits avec retrait sans guillemet et en italiques (excepté pour les commentaires rédigés au sujet du rêve entre parenthèses), pour les distinguer des citations longues.

² Les numéros de figures en chiffres romains renvoient aux travaux personnels dans le cahier central de la thèse. Les numéros en chiffres arabes renvoient aux illustrations au fil du texte.

La représentation des rêves et l'étrangeté : problématique générale

Le texte ci-dessus relate un rêve et le récit s'intitule « Les cavernes ». Il est extrait d'un de mes carnets de croquis qui porte le numéro 11 et l'année « 2016-2017 ». Depuis 2012, j'ai pris l'habitude de noter régulièrement mes rêves dans des carnets de format A5, faciles à transporter afin de pouvoir me livrer à cette activité dans pratiquement toutes les circonstances à l'aide d'un Rotring, d'une boîte d'aquarelles, d'un pinceau à réservoir, et de quelques crayons. Les rêves m'ont d'abord servi de prétexte pour dessiner quotidiennement et mettre à l'épreuve mes capacités à représenter différentes choses sans les avoir directement sous les yeux. La démarche consistait également à assumer pleinement les images oniriques dont je m'étais très fréquemment inspiré dans mes travaux depuis mon adolescence jusqu'à mes études à la faculté d'arts plastiques. La grande majorité d'entre eux étaient des mises en scène élaborées à partir de lieux visités en rêve³, mais sans jamais en être des transcriptions littérales. Aujourd'hui, avec ces carnets, je passe du rêve considéré comme source d'inspiration, au rêve considéré comme modèle pour dessiner en essayant d'être le plus fidèle au souvenir que j'en ai. Chacun d'entre eux est daté et possède parfois un titre. Un texte manuscrit, sans autre prétention littéraire que celle de produire un compte rendu à la manière d'un journal intime, est à chaque fois illustré par des croquis et par les plans des lieux qui ont été parcourus. Chaque rêve peut occuper moins d'une page, ou jusqu'à six ou sept, avec une moyenne d'environ deux pages. Au moment où j'achève la rédaction de la thèse, j'en suis au carnet n° 20 pour plus d'un millier de rêves⁴. La maîtrise de cet exercice a été progressive et il m'a fallu du temps pour mieux m'en souvenir et mieux les retranscrire. En 2015, après trois ans de pratique, j'ai souhaité engager un travail de thèse en prenant ces carnets comme point de départ, et j'ai commencé à constituer un corpus méthodique de références artistiques, littéraires et théoriques.

Le rêve introductif de la thèse a été choisi parmi tant d'autres car j'en ai gardé un vif souvenir et que j'ai pu le décrire assez précisément. Mais aussi parce qu'il met bien en valeur certains aspects de la problématique de ce travail de recherche.

Du point de vue du récit, les événements du rêve des cavernes s'enchaînent de façon logique, et sa narration ne fait pas apparaître d'anomalies particulières. Il n'y a ni raccourcis

³ C'est à partir de ces dessins que j'ai rédigé mon mémoire de Maîtrise intitulé *La perspective et l'angoisse, sous le voile de la perfection du visible* (sld. Claude Gagean, 2004, Faculté des Arts plastiques, Université de Strasbourg) et celui de DEA, *Les effets de la perspective* (sld. Jean-Louis Flecniakoska, 2005, Faculté des Arts plastiques, Université de Strasbourg).

⁴ Certains carnets font moins de 90 pages et d'autres plus de 180. Ils contiennent parfois d'autres choses que des transcriptions de rêves. D'autre part, la surface qu'occupe chaque rêve dans les carnets et le soin accordé à leur transcription est tellement variable qu'elle rend toute tentative de décompte précis peu pertinente.

spatiaux, ni ellipses temporelles remarquables. On a donc une parfaite unité de temps, de lieu et d'action. Quant à l'histoire racontée, elle peut être résumée en quelques mots : il s'agit de la visite d'un site archéologique. Du point de vue des dessins, il n'y a pas non plus d'anomalies flagrantes : ni créatures fantastiques, ni décors extraordinaires. Les croquis représentent des lieux dont on devine la succession : de l'extérieur, un paysage avec un mur et un porche, on entre dans une caverne que l'on visite grâce à des vues d'ensemble et à un détail d'une peinture sur un mur. À cela s'ajoute des plans et des représentations plus schématiques de symboles, qui viennent appuyer une forme de crédibilité documentaire.

Bien que les anomalies ne soient pas toujours explicites, aussi bien dans les dessins que dans le récit, elles ne sont pas non plus totalement absentes. Du point de vue des dessins, l'expressivité graphique contribue au caractère suggestif et au climat d'étrangeté de ces images. Les croquis rapides et peu descriptifs ne rendent pas compte de tous les détails qui permettraient au spectateur de savoir exactement ce qui est montré. Par exemple, on ne peut pas savoir, sans lire le texte, quelle est la source de lumière qui éclaire le premier dessin de la grotte. Ensuite, les décors ne paraissent pas être naturels : la paroi avec les signes, les cavernes, et surtout les peintures à même les murs en terre, dont l'une d'elle est une Vierge Marie simplifiée, qui n'a, normalement, rien à faire dans une grotte. Sans se référer au récit du rêve, les images ne sont pas forcément suffisantes pour identifier des éléments étranges dans les dessins. La vue générale des lieux sur la première double page pourra paraître tout à fait normale car il est difficile, voire impossible, de comprendre qu'il s'agit d'un site archéologique. La coprésence de la vue du décor en extérieur, du plan et des schémas hiéroglyphiques permet de les associer, mais en aucun cas de saisir la nature précise de l'anomalie, à savoir : le fac-similé en béton du site archéologique. Au mieux, l'ensemble des dessins peut paraître un peu bizarre (que sont ces signes ? Quel est ce lieu ?), au pire, on peut croire qu'il s'agit, par exemple, d'un projet d'installation sculpturale.

Du point de vue du récit, on constate un problème au niveau des pensées du rêveur, chez qui le système cognitif ne fonctionne pas normalement. Des bizarreries concernent les lieux visités et mes pensées à leur sujet : des hiéroglyphes ont été imprimés dans du béton alors qu'il s'agit d'un site archéologique. Pourtant, cette contradiction ne me pose aucun problème dans le rêve, et elle se voit en plus proposer une « explication » (le site est un fac-similé). La seule chose qui me trouble, c'est le faible nombre de motifs, qui sont insuffisants pour constituer un langage [Fig. 1 page de droite]. Si certaines réactions, émotions ou pensées sont logiquement reliées à des perceptions (la réflexion au sujet de l'insuffisance du nombre de signes pour constituer un langage, et l'angoisse dans la grotte sont cohérentes par rapport à leur objet), d'autres ne le sont pas et ne paraîtront anormales qu'une fois remémorées lors du réveil. Mais ce phénomène

de l'étrangeté qui passe inaperçue pendant le rêve ne relève pas, *a priori*, d'une esthétique, c'est-à-dire de la possibilité d'une connaissance sensible⁵, parce que les sens (la vue, le toucher, l'odorat, etc.) ne perçoivent pas réellement de stimuli pendant le rêve, et surtout parce que l'étrangeté n'est pas ressentie lors de la perception onirique, mais au réveil. L'étude de l'étrangeté des rêves serait plutôt du domaine de la psychanalyse – l'étrangeté est une des spécificités du travail du rêve – ou des sciences neurocognitives – elle est le résultat d'un dysfonctionnement cognitif.

Le problème, c'est donc de pouvoir à la fois rendre compte plastiquement des bizarreries pour en proposer une esthétique contemporaine en arts visuels, tout en restant fidèle au phénomène d'adhésion du rêveur aux bizarreries de ses rêves. Autrement dit, il faudrait que le spectateur, comme le rêveur, adhère à l'étrangeté malgré lui.

Un deuxième exemple de rêve tiré de mes carnets, intitulé « La malédiction » [Fig. III], permettra d'aborder une autre forme de manifestation de l'étrangeté onirique, tout aussi problématique au niveau de sa retranscription graphique :

Dans un village, sur la place d'une église, à une autre époque dans le passé, au Moyen Âge. Il y a une fête. Des gens du public doivent plonger dans la mer au pied de l'église pour y chercher des objets (des pièces ?) que le curé a jetés. C'est très profond. Une femme (je vois à travers ses yeux) saute les pieds en premier. C'est une très bonne idée, comme ça, elle ira plus vite au fond et elle subira moins les effets de la pression. Elle-moi descend, il y a au moins 10m ! Il fait sombre au fond. Elle ramasse quelque chose et remonte. Elle-moi va manquer d'oxygène. Finalement, on tient au-delà du moment où je croyais étouffer. Encore une fois, je crois qu'on va étouffer. Mais je triche en respirant un peu sous l'eau (j'en ai conscience dans le rêve). On ressort. La femme a ramené un objet maudit.

Apparemment, ce rêve exhibe de façon plus explicite ses anomalies que le précédent, sans que cela ne m'étonne le moins du monde pendant qu'elles se déroulent. L'étendue d'eau sur la place de l'église est très profonde et je *sais* qu'il s'agit de la mer, tout comme je *sais* que je suis au Moyen Âge. La femme ne fait qu'un avec moi sans qu'elle ne soit véritablement moi, puisque je me fais des réflexions à son sujet comme si elle était une personne distincte. Pourtant, je vois à travers ses yeux. Je suis également persuadé qu'elle a eu une idée géniale en sautant les pieds en premier parce qu'il sera plus facile ainsi de toucher le fond, ce qui n'est pas fondé non plus. Puis, je *triche* en respirant sous l'eau. Etc.

⁵ L'esthétique est entendue dans son sens original selon Baumgarten : « L'esthétique [...] est la science de la connaissance sensible ». Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique (Aesthetica, 1750)* précédée des *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème* et de la *Métaphysique*, traduit du latin par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, §1, p. 121. Pour Baumgarten, les rêves peuvent faire l'objet de l'esthétique. Cf. *infra*, p. 54.

La plupart des éléments de ce rêve sont impossibles et mes pensées y sont totalement absurdes lorsqu'elles sont considérées au réveil. Mais à nouveau, cela ne se voit pas dans les dessins et ne se comprend qu'à la lecture du récit. Ce qu'ils montrent ne présente rien de particulièrement extraordinaire, et ils ne sont pas suffisamment précis ou explicites pour faire comprendre le changement d'époque ou le changement de personnage. Dans la mesure où le parti pris des croquis est d'être aussi fidèle que possible aux images vues en rêve, je ne dessine que ce que je perçois de mon propre point de vue, sans ajouter d'indications supplémentaires à l'exception des plans. Et donc, il n'y a pas de vue surplombante montrant un village du Moyen-Âge avec une « mer » sur la place de l'église, ni de dessin explicatif pour ma cohabitation dans le corps de la femme.

Un troisième exemple [Fig. IV] montrera comment certaines anomalies peuvent se manifester explicitement dans les représentations visuelles du rêve.

Je suis dans un gigantesque tunnel dans lequel s'envolent tous les habitants de la Terre. (Suis-je simple spectateur ? Tout l'aspect cauchemardesque et apocalyptique du rêve ne me touche pas du tout. Je suis captivé par les images, comme si c'étaient les effets spéciaux d'un blockbuster). Il y a une ouverture dans le tunnel, qui donne sur une caverne où se trouve un énorme monstre à trois têtes, comme des serpents. Les têtes sortent et avalent tous les gens qui passent à proximité.

(La suite du rêve se déroule à l'échelle humaine, sur Terre). Il y a des créatures qui se métamorphosent, elles sont malveillantes, mais je peux rester là. (À aucun moment le rêve ne tourne au cauchemar, et je ne me sens toujours pas menacé). Je discute avec deux ou trois monstres. Je dis qu'il n'y a sans doute plus d'êtres vivants sur Terre, puisqu'ils ont tous été aspirés dans le tunnel et dévorés par le « serpent » géant.

Ici, il n'y a aucune ambiguïté, ni dans le récit, ni dans les dessins car les impossibilités sont flagrantes. Elles ne souffrent que d'un seul doute, dont je ne me rends compte qu'à l'éveil : étais-je dans un film ? L'absence des affects propres à un tel rêve n'en fait pas un cauchemar, et le détachement avec lequel j'assiste à ces événements ne fait que s'ajouter à la somme des anomalies.

Pour qu'un croquis transcrive véritablement quelque chose d'impossible du rêve, il faudrait :

- Soit que les dessins gagnent en précision et soient suffisamment nombreux pour permettre de comprendre les pensées anormales du narrateur, ou l'absurdité des événements. Mais alors ce serait tricher avec les nécessaires incertitudes propres à la restitution des souvenirs, car le rêve ne peut être dessiné que de mémoire. Une

description exhaustive du rêve est impossible, et c'est la raison pour laquelle la forme du croquis⁶ est la mieux adaptée à sa transcription visuelle. Par ailleurs, à trop insister sur les bizarreries, le spectateur et le lecteur seront mis devant le fait accompli (« en effet, les rêves sont bel et bien bizarres »), alors qu'il faudrait un temps de latence entre la perception des images et la compréhension des bizarreries, pour retrouver le phénomène de surprise qui ne survient pas dans le rêve mais seulement après-coup.

- Soit que les dessins représentent des rêves de créatures ou de lieux qui échappent à notre expérience de la réalité. Mais alors le principe d'adhésion du spectateur à l'étrangeté serait rompu, puisqu'il identifierait tout de suite qu'il n'y a là aucun référent appartenant au monde réel⁷, contrairement au rêve où les perceptions du dormeur ne donnent souvent lieu à aucun étonnement.

Les dessins de rêves ne pourraient donc pas traduire l'étrangeté ressentie lors du réveil en raison de la nature même du monde onirique, où les lois de la perception et de la compréhension n'y sont pas les mêmes que dans le monde réel ? Car quel que soit le degré de bizarrerie visuelle que l'on considère au réveil (par ordre croissant : un site archéologique, un décor médiéval, des monstres), au moment de ces rêves, je n'étais pas plus surpris de rencontrer des monstres (ce qui est impossible) que d'être sur un site archéologique factice (ce qui est possible, mais absurde).

Des faits précédents, nous concluons que la nature de ce que l'on a appelé, pour l'instant de manière vague, l'étrangeté ou la bizarrerie des rêves dans le champ de la représentation plastique ou textuelle, se révèle problématique et qu'elle nécessite quelques éclaircissements sur deux points : celui du champ lexical des bizarreries, et celui de la pertinence de la méthodologie de la transcription des rêves.

D'abord, on utilisera le terme *bizarrerie* pour caractériser, de manière très générale, n'importe quelle anomalie dans un rêve ou dans une image, en regard de faits réels plausibles. Ensuite, on considèrera que l'*étrangeté* est une catégorie dans la famille des bizarreries des rêves qui en comprend deux autres : l'*impossible* et l'*absurde*. En prenant comme référence la connaissance empirique que l'on a de la réalité vigile, nous distinguerons ces trois catégories selon une approche esthétique. L'*impossible* concerne toutes les représentations de choses qui ne sont pas possibles dans la réalité : ellipses temporelles et spatiales anormales dans le cours

⁶ Le terme croquis désigne un dessin rapide à main levée. Il est généralement employé en relation avec le dessin d'observation : on parle de « croquis d'observation », plutôt que de « croquis d'invention » ou « d'esquisse d'observation ». J'en fais volontairement usage pour parler des dessins d'après les souvenirs de rêves, parce qu'ils ont une valeur de témoignage d'un fait « observé ».

⁷ Celui-ci étant entendu comme distinct du monde des fictions : films, romans, bandes dessinées, etc.

des évènements, métamorphoses, présence de monstres, lieux qui n'existent pas sur notre planète, etc. L'*absurde* concerne tous les décalages et évènements inhabituels, mais non impossibles : un lit dans une église en ruine, une voiture dans un trou, des étagères de supermarché dans une église, etc⁸. La dernière catégorie, c'est l'*étrange*. La définition de ce terme mentionne des aspects « surprenant » et « extraordinaire »⁹, mais ce sont surtout l'« insolite », le « singulier » et le « bizarre » que l'on retiendra pour leur caractère plus discret. On postulera que cette catégorie s'applique à tous les autres contenus de rêves à l'exclusion de ceux qui reproduisent fidèlement la réalité du rêveur et qui sont extrêmement rares. L'étrangeté se manifesterait donc dans des œuvres uniquement grâce à des signes discrets, voire imperceptibles. Seront considérées comme étranges toutes les représentations de choses normales du point de vue de la réalité vigile (car quotidiennes ou banales : une maison, un paysage, une personne) et du rêveur pendant son rêve, mais qui le surprennent à son réveil parce qu'elles n'existent pas (sa maison dans une nouvelle configuration, ou une connaissance avec un autre visage par exemple).

Du point de vue d'une approche esthétique et d'une analyse plastique des représentations des rêves, il s'agira de vérifier si la distinction entre ces catégories se révèle pertinente, et si celle qui concerne l'étrangeté s'avère opérante dans le champ des arts visuels en général et dans celui du dessin en particulier. Ce qui est loin d'être évident dans la mesure où les catégories de bizarreries des transcriptions visuelles des rêves ne sont pas étanches, et où, pour le dessin par exemple, sans texte et sans explication, les croquis de rêves¹⁰ étranges ressemblent à de simples croquis d'observation. Le parti pris sera de considérer que l'étrangeté est la catégorie de retranscriptions de rêves qui est la plus à même de donner la mesure de ce qui pourrait être considéré comme étant l'étrangeté onirique dans le champ des arts visuels. C'est très exactement ce que souligne Roger Caillois quand il discute des récits de rêves et des récits fantastiques dans *L'incertitude qui vient des rêves* :

La difficulté ne consistait nullement à mettre en relief l'étrangeté des songes, mais au contraire à la faire accepter [...]. L'artiste qui se propose d'imiter les pouvoirs du songe, c'est-à-dire qui vise à placer le lecteur dans la situation d'halluciné où il se trouve quand il rêve, ou du moins à lui rappeler celle-ci de façon assez persuasive, doit donc tout d'abord provoquer en sa victime bienveillante un état d'acquiescement inconditionnel¹¹.

⁸ Exemples tirés de bandes dessinées relatant des rêves autobiographiques ou de mes carnets, et qui seront abordés plus loin dans la thèse.

⁹ Dictionnaire Larousse en ligne. Étymologiquement, le caractère « surprenant » est qualifié d'« archaïque » : Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 2012.

¹⁰ Pour abréger, j'appelle « croquis » ou « dessins de rêves » les dessins faits d'après les « souvenirs » de rêves.

¹¹ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956. Repris dans Roger Caillois, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 668.

Cette réflexion s'applique aussi bien aux arts visuels. Cela revient à se demander comment une image peut se charger d'un contenu latent, souterrain, étrange voire inquiétant, tout en restant figurative et réaliste. Il ne faut donc pas représenter littéralement et de façon précise les anomalies, car elles seront immédiatement perçues comme ne renvoyant pas à la réalité quotidienne, et l'image participera alors davantage au registre de l'impossible ou de l'absurde qu'à celui de l'étrange. Et le spectateur ne sera pas mis dans l'« état d'acquiescement inconditionnel » propre au rêve. Mais à l'inverse, le risque est que l'étrangeté ne soit finalement pas ressentie du tout, puisqu'en se privant de la représentation des anomalies les plus évidentes, on se retrouve dans le registre d'un quotidien relativement banal.

Dans cette thèse, je chercherai à vérifier l'hypothèse qu'il est possible de faire passer quelque chose de l'étrangeté des rêves dans un dessin ou dans une œuvre, malgré tout. La problématique générale sera donc la suivante :

Comment transcrire l'étrangeté des rêves dans une œuvre, tout en échappant aux stéréotypes contemporains de leurs représentations ?

Le terme d'œuvre est d'abord à entendre du point de vue des arts graphiques, puis, d'une manière plus générale, du point de vue de l'ensemble des arts visuels (et ponctuellement, de la littérature). Seront convoqués, afin de mettre différentes hypothèses à l'épreuve, les champs du cinéma, de la bande dessinée, de la peinture, de la sculpture, et de l'installation. Quant aux stéréotypes, ils relèvent surtout du caractère spectaculaire – absurde ou impossible – propre à l'imagerie du rêve véhiculée par les médias¹².

Du point de vue de la pratique et de l'analyse des œuvres du corpus, il faudra éprouver le degré d'étrangeté qui s'y manifeste et tenter de découvrir les seuils au-delà desquels on retombe dans l'impossible, l'absurde ou dans la normalité. Ces analyses ne s'appuieront pas uniquement sur les contenus figuratifs, mais également les aspects plastiques et expressifs, ainsi que sur le contexte, les relations avec les autres images et objets présents dans le même espace (sur la feuille de croquis, dans la séquence narrative, dans l'espace d'exposition), ainsi que les textes et les titres qui mettent le spectateur en condition d'être immergé dans l'étrangeté onirique sans que celui-ci ne s'en rende compte immédiatement. Parmi les différentes formes de bizarreries des rêves, nous allons donc essayer d'isoler celles qui concernent l'étrangeté et que nous avons définie comme qualifiant les représentations de choses normales du point de vue de la réalité vigile, mais qui surprennent malgré tout le rêveur une fois éveillé, car ces choses n'existent pas. La catégorie *étrange* regroupe donc des éléments qui ne présentent aucune impossibilité (des

¹² Les médias sont compris dans la thèse comme les moyens de communication de masse (Internet, cinéma, presse, etc.) lorsqu'ils véhiculent un imaginaire stéréotypé.

monstres) ou absurdité (un supermarché dans une église), et qui ne reproduisent pas le vécu du rêveur.

L'objectif est, incidemment, de mettre à jour les spécificités des dessins et des récits de rêves autobiographiques, afin de vérifier l'hypothèse que certaines d'entre elles sont récurrentes et susceptibles d'être exploitées en vue de traduire efficacement cette « étrangeté des songes », dont Caillois nous dit qu'elle ne doit pas surprendre, mais être au contraire acceptée pour placer le lecteur, et surtout le spectateur, dans « la situation d'halluciné où il se trouve quand il rêve ». En suivant ses recommandations, il y a deux écueils à éviter. Le premier est celui de l'image qui exhibe une accumulation d'absurdités et d'effets visuels. Le second est celui de l'image totalement banale dans laquelle on ne ressent aucune étrangeté. Le risque est grand de heurter l'un des deux écueils, et c'est sur un fil qu'il faut s'aventurer dans un tel parcours. Mais c'est bien ce risque qui motive la démarche expérimentale du chercheur en arts plastiques. Et c'est de partir explorer ce seuil précaire de l'étrangeté qui constitue le défi de la thèse, dont la fin est moins d'obtenir un résultat définitif et assuré que d'avoir parcouru un chemin semé d'embûches.

Revenons sur la pertinence de la méthodologie de la transcription des rêves. Nous allons clarifier ici la distinction, implicite jusqu'à présent, entre la perception, ou non, de l'étrangeté lors de trois stades : dans le rêve pendant le sommeil, au réveil lorsqu'on se le remémore, puis dans la transcription de ses souvenirs. Puisque la recherche effectuée dans le cadre de cette thèse porte sur une pratique artistique, c'est essentiellement de l'étrangeté des transcriptions visuelles – et textuelles dans une moindre mesure – dont il sera question. Le problème du dysfonctionnement cognitif dans le sommeil ne sera donc abordé que de façon très marginale, au profit des mécanismes du travail du rêve qui impliquent des processus qui ont été souvent repris dans le champ des études en arts plastiques et en cinéma. Quant à la question de la remémoration, elle concerne à la fois celle de la prise de conscience des bizarreries, et celle de l'authenticité des transcriptions de rêve.

En comparant des rêves d'artistes et d'auteurs de bandes dessinées avec les miens, afin d'y chercher les récurrences dans la traduction visuelle des étrangetés et dans les moyens plastiques de leur mise en scène, j'espère pouvoir dégager des caractéristiques qui leur seraient propres, car je suppose qu'il doit exister des spécificités – récurrentes – aussi bien dans la forme (mises en scène du récit et dispositifs plastiques) que dans le contenu (qu'est-ce qui est représenté et comment c'est représenté). Ces caractéristiques spécifiques témoigneraient de la transcription d'une expérience onirique réellement vécue par l'artiste, non pas inventée, et seraient susceptibles de traduire efficacement l'étrangeté des rêves. Nous verrons donc en quoi

consistent les rêves et ce qu'ils contiennent, d'après des déclarations d'artistes, de cinéastes, d'auteurs de bandes dessinées et d'écrivains, mais aussi d'après mes propres carnets. Il sera donc essentiellement question de la narration et de la description de l'expérience du rêve, de la transcription de son récit et de ses images.

Mais il faut souligner que la distinction établie ici entre rêves authentiques et rêves inventés peut paraître indéfendable, dans la mesure où il n'est pas possible de vérifier la conformité des faits rapportés avec leur source. Pour Jean-Daniel Gollut – qui enseigne la littérature et la linguistique française à l'Université de Lausanne – c'est en se résignant à ne pas faire cette distinction, que l'on peut mieux réfléchir aux moyens de son expression (littéraire dans le cas de son étude) :

S'il faut renoncer à statuer sur l'authenticité de l'expérience onirique, on peut néanmoins tenir compte de la vraisemblance ou non de son mode d'appréhension. [...] Je m'attache avant tout à une problématique. Celle-ci concerne la manière dont l'éveillé considère son vécu nocturne, la façon dont il le restitue par le biais du langage¹³.

Néanmoins, il me semble que la vraisemblance de la restitution de l'expérience onirique atteste de l'authenticité de sa source. La problématique – parfaitement transmédiatique : comment restituer le rêve « par le biais des *images* » – peut être parcourue en sens inverse. Car c'est parce que je considère l'expérience onirique comme étant authentique que les dessins et les récits que je produis d'après mes souvenirs le sont aussi. La finalité du parti pris qui consiste à se faire l'observateur scrupuleux de ses rêves pour les transcrire fidèlement est finalement plus de l'ordre du documentaire que de l'artistique. Y compris dans l'expressivité des moyens plastiques, qui traduisent aussi quelque chose de la difficulté qu'il peut y avoir dans le processus de transcription des souvenirs du rêve¹⁴.

Sophie Schwartz, auteure d'une thèse en neuropsychologie sur les bizarreries des rêves, n'a pas hésité à revendiquer le caractère scientifique d'une démarche qui s'appuie sur le dessin pour en rendre compte :

En effet, quelques traits de crayon ont un pouvoir descriptif inégalable lorsqu'il s'agit de rendre compte avec exactitude de scènes visuelles qui présentent par exemple des lieux aberrants, des objets invraisemblables ou des personnages étranges. [...] Le dessin bidimensionnel témoigne autrement de l'imagerie onirique que ne le feraient des mots. [...] À défaut de photographies oniriques, le dessin est un

¹³ Jean-Daniel Gollut, *Conte les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, coll. « Rien de commun », p. 9-10.

¹⁴ « Si le récit de l'éveillé, comme le pense Valéry, est impuissant à restituer le rêve, cela ne doit-il pas peser sur sa production et sa conduite ? ». *Ibid.*, p. 16.

moyen unique pour évoquer simultanément à quels objets du monde réel différents éléments visuels de rêves peuvent renvoyer et quelles relations spatiales ces objets entretiennent entre eux [...]»¹⁵.

C'est cet argument de la qualité descriptive du dessin, complémentaire à celle du texte, qui a, selon Schwartz, un caractère scientifique – « les descriptions de rêves constituent un matériel fiable pour l'investigation des processus oniriques¹⁶ » –, et qui autorise aussi de prendre les dessins de souvenirs de rêves pour faire une recherche sur l'étrangeté onirique dans les arts visuels.

Le rêve et ses images : du rêve inventé au document

On remarquera que lorsque l'on parle du rêve dans les arts visuels à notre époque, c'est souvent une imagerie qui est convoquée en premier lieu. Celle de l'extraordinaire et des effets spéciaux, de certaines peintures de Salvador Dalí ou d'*Inception* de Christopher Nolan (2010) en passant par le marketing kitsch que l'on trouve sur « Google image » en tapant l'entrée « rêve ». Jonathan Crary écrit, à la fin de *24/7*, que si les gens portent finalement peu d'intérêt à leurs rêves c'est parce qu'ils « apparaissent peut-être de façon superficielle comme des versions ternes ou imparfaites de ce que les médias de masse produisent sous l'appellation frauduleuse de rêves¹⁷ ». La définition courante du mot « rêve » comme « suite d'images qui se présente à l'esprit durant le sommeil¹⁸ » a toujours été accompagnée de sa dimension péjorative, comme « projet chimérique, sans fondement (1794) », objet d'un désir « dans des locutions usuelles *de rêve, de mes rêves* (1885)¹⁹ », ou encore « ce qui n'a que l'apparence de la réalité²⁰ ». Cette conception du rêve parasite encore l'idée que l'on se fait des images du rêve tel qu'il est réellement vécu. Et malgré la définition plus récente de « production psychique

¹⁵ Sophie Schwartz, *Matière à rêver, explorations statistique et neuropsychologique des phénomènes oniriques au travers des textes et des images de rêves*, Thèse sous la direction de Rémy Droz, présentée à la Faculté des Sciences Sociales et Politiques de l'Université de Lausanne pour obtenir le grade de docteur en psychologie, mars 1999, p. 198. Cette thèse, non publiée, est citée dans la recherche sur le rêve en sciences dures et en sciences humaines.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷ Jonathan Crary, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil (24/7. Late Capitalism and the end of sleep)*, Londres, New York, Verso, 2013), traduit de l'anglais (États-Unis) par Grégoire Chamayou, Paris, Éditions Zones, 2014, nouvelle édition : Paris, La Découverte / Poche, 2016, p. 122-123.

¹⁸ Article « Rêve », in Alain Rey (dir.), *op. cit.* Le terme « rêve » apparaît tardivement (1674), comme synonyme du mot « songe » qui était employé à partir du XII^e siècle. Dans la thèse, je privilégie le terme « rêve » parce qu'il est plus courant aujourd'hui, mais aussi parce que le terme « songe » est associé depuis l'Antiquité à la prémonition. Artémidore faisait une distinction qualitative entre « rêve » (*oneiros*) et « songe » (*enupnion*) dès la première page du premier livre de *La clef des songes* : « La vision de songe diffère du rêve par ceci, qu'il arrive à l'une de signifier l'avenir, à l'autre la réalité présente ». Artémidore, *La clef des songes (Onirocriticon, II^e s.)*, traduit du grec par André-Jean Festugière, Paris, Vrin, 1975, nouvelle édition : 2017, p. 19.

¹⁹ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

²⁰ Article « Songe », *ibid.*

survenant pendant le sommeil, et pouvant être partiellement mémorisée²¹ », rares sont les artistes à s'y intéresser avant la fin du XX^e siècle pour en produire des images à caractère documentaire témoignant de l'expérience vécue durant le sommeil.

C'est au XIX^e siècle que l'on voit apparaître un véritable intérêt pour le contenu des rêves authentiques. Cet intérêt va se manifester progressivement dans les arts et les sciences, mais il est difficile d'établir une chronologie des influences et ce n'est pas l'objet de cette étude. Il s'agit sans doute d'une mutuelle interaction entre les disciplines, mais dans la mesure où les études les plus poussées sur le sujet sont du domaine de la littérature²², on la prendra comme point de départ.

Avec la littérature romantique, le récit de rêve connaît une véritable fortune, mais il s'agit encore d'une « version sublimée par le mysticisme et la poésie²³ » : « Les inquiétantes étrangetés de l'expérience onirique, les écrivains romantiques se seront surtout entendus à en effectuer la *sublimation*²⁴ ». Cependant, ils n'en sont pas moins conscients de l'écart qu'il existe entre « la réalité du vécu nocturne²⁵ » et le rêve inventé pour les besoins d'une fiction²⁶. Bien que les Romantiques soient parmi les premiers à s'être intéressés aux comptes rendus de leurs expériences oniriques, ceux-ci restent pour l'instant consignés dans les journaux intimes, et n'apparaissent pas dans leurs publications.

Les récits de rêves publiés seront encore essentiellement inventés à cette époque, tout comme leurs représentations visuelles. Au début du XIX^e siècle, *Le cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (1781) et *Le sommeil de la raison* de Francisco José de Goya (1799) sont les représentations du rêve les plus populaires et font office de modèles²⁷. La composition de ce genre d'œuvres est encore largement tributaire des dispositifs hérités de l'enluminure médiévale, qui consistent à représenter le dormeur en présence du contenu de son rêve dans la même image. Elles s'appuient très souvent sur la mythologie (Ingres, *Le Songe d'Ossian*, 1813)

²¹ Dictionnaire Larousse en ligne.

²² Les ouvrages et les articles sur les représentations des rêves dans les arts plastiques au XIX^e siècle sont nombreux, mais les analyses n'y sont jamais aussi poussées sur le plan esthétique que dans un ouvrage comme celui de Jean-Daniel Gollut pour la littérature (*Contre les rêves, op. cit.*) ou sur le plan historique dans celui de Jacqueline Carroy pour l'histoire des sciences (*Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « En temps & lieux », 2012).

²³ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ « Les écrivains romantiques, on l'a vu, faisaient au récit de rêve deux régimes bien distincts : celui du carnet, du journal intime, et celui de l'œuvre poétique et romanesque. Leur conviction et leur goût les portaient à investir davantage dans le second ». *Ibid.*, p. 33.

²⁷ Stefanie Heraeus, « Artists and the dream in nineteenth-century Paris : towards a prehistory of Surrealism », traduit en anglais par Deborah Laurie Cohen, in *History Workshop Journal*, vol 48, n° 1, Oxford, Oxford University Press, p. 152, Philippe Kaenel, « Le rêve romantique et comique après Füssli et Goya : caricatures et récits graphiques », article en ligne sur le site *Neuvième art* : « *Visions de rêve, visions du rêve* » : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article857>, 2014, consulté le 16/11/2015.

et prennent la forme d'allégories, même dans le cas de sujets plus contemporains (l'Orientalisme avec Jean Jules Antoine Lecomte du Nouÿ, *Un rêve d'eunuque*, 1874, la guerre avec Édouard Detaille, *Le rêve*, 1888) ou en relation avec la vie de l'artiste (John Anster Fitzgerald, *Le rêve de l'artiste*, 1857)²⁸.

On trouve, de façon marginale, quelques dessins qui sont présentés comme des transcriptions d'une expérience onirique, et dont l'authenticité – c'est-à-dire le caractère autobiographique et non inventé – peut parfois être attestée grâce à un titre ou à un texte. À la différence des œuvres précédentes, ces dessins ne représentent plus le rêveur, et le rêve occupe donc toute la surface de l'image. Ce nouveau paradigme de la représentation des rêves va se mettre en place durant le XIX^e siècle, grâce à des artistes qui sont aussi, pour la plupart, de grands illustrateurs : Jean-Jacques Grandville, Odilon Redon et Alfred Kubin²⁹. Le livre illustré connaît un développement très important dans la première moitié du XIX^e siècle, et de nombreux rêves prennent place dans le cours des récits de fiction³⁰. De plus, les expérimentations artistiques sont plus nombreuses dans les arts graphiques que dans la peinture à cette époque³¹. Grandville est parmi les tout premiers à expérimenter ce nouveau dispositif, dans les deux célèbres « rêves illustrés » publiés dans *Le magasin pittoresque* en 1847 [Fig. 1]. Les deux gravures sont titrées *Premier rêve – Crime et expiation* et *Second rêve – Une promenade dans le ciel*. Elles montrent une succession de métamorphoses se déroulant dans le ciel : des objets, personnages, animaux forment une chaîne de transformations semblant régies par de mystérieuses lois métaphoriques, métonymiques et narratives. Deux lettres de l'artiste sont publiées avec les dessins, afin d'expliquer et de raconter le contenu des deux images. Pour le premier rêve, le texte commence ainsi : « Est-ce le cauchemar d'un homme tourmenté seulement par la pensée de commettre un crime ? Est-ce le songe d'un meurtrier [...] »³², et le second : « Supposons une jeune fille ou une femme poète... une femme enfin. Dans un doux songe qui la berce [...] »³³. Grandville, au début de la première lettre, propose également des titres :

²⁸ Les exemples sont empruntés à Daniel Bergez, *Peindre le rêve. Des rêves bibliques au Surréalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

²⁹ Heraeus cite Grandville, Victor Hugo, Charles Meryon et Redon : « *Unlike almost the whole tradition, they were not interested in representing sleeping persons with their dreams, but exclusively in the interior dream images* ». Stefanie Heraeus, *op. cit.*, p. 154.

³⁰ Philippe Kaenel, « Les rêves illustrés de JJ. Grandville (1803-1847) », in *Revue de l'Art*, n° 92, 1991, p. 54. Pour des exemples : Philippe Kaenel, « Le rêve romantique et comique après Füssli et Goya », *op. cit.*

³¹ « *To a greater extent than canvas, paper offered possibilities for experimentation* ». Stefanie Heraeus, *op. cit.*, p. 152.

³² Jean-Jacques Grandville, « Première lettre de Grandville au rédacteur », in *Le magasin pittoresque*, n° 27, juillet 1847, p. 211.

³³ Jean-Jacques Grandville, « Seconde lettre », in *Le magasin pittoresque*, *op. cit.*

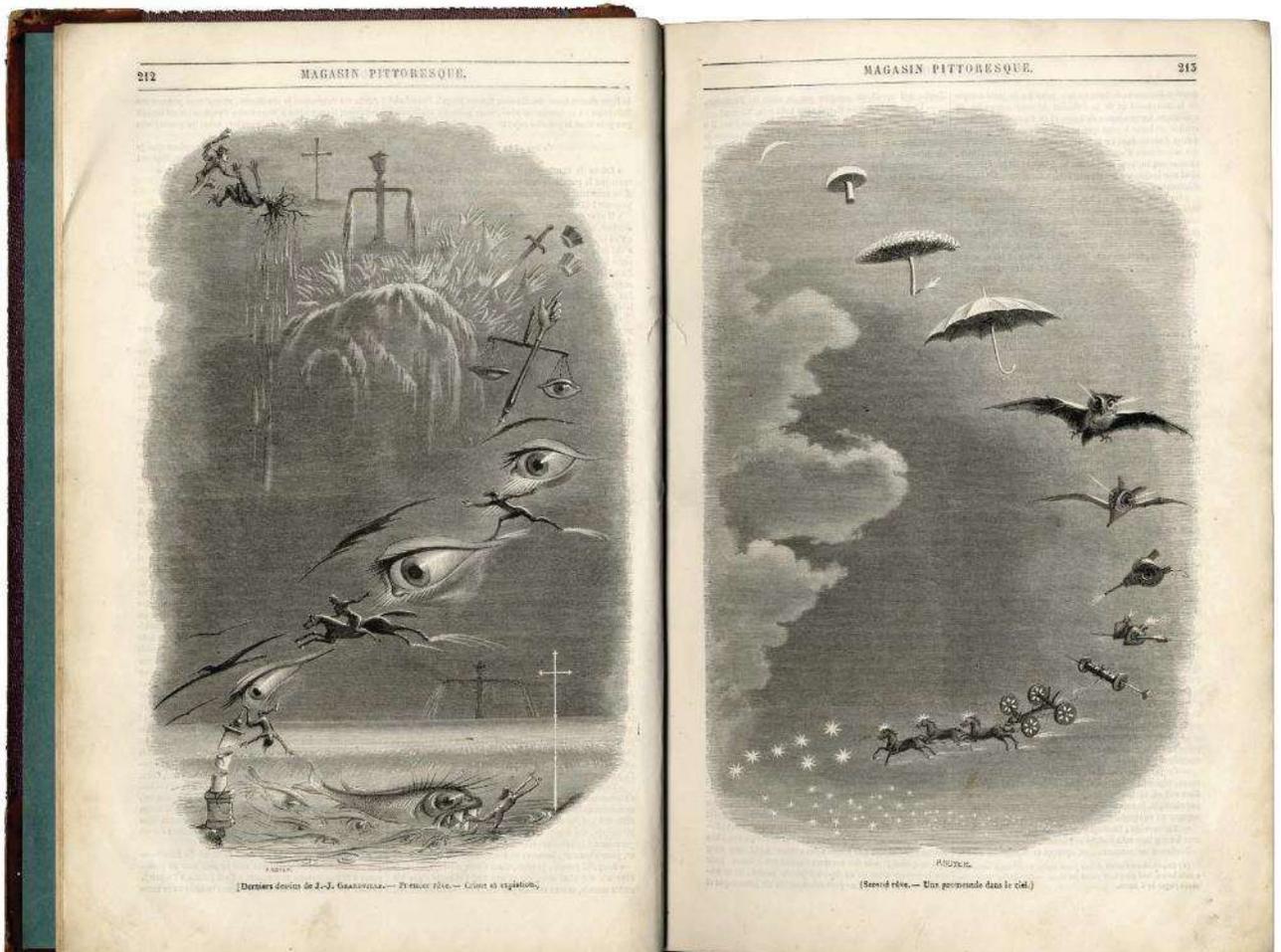


Fig. 1. Jean-Jacques Grandville

Deux rêves : « Derniers dessins de J.-J. Grandville – Premier rêve. – Crime et expiation. », « Second rêve. – Une promenade dans le ciel. »

Source : *Le magasin pittoresque*, juillet 1847, p. 212-213

Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 2. Publicité pour iBand+ (capture d'écran)

Source : <https://www.ibandplus.com/#video-container>

Et d'abord, quel sera notre titre ?

Métamorphoses dans le sommeil ?

Transformations, déformations, réformations des songes ?

Chaîne des idées dans les songes, cauchemars, rêves, extases, etc ?

Ou bien :

Transfigurations harmoniques dans le sommeil ?

Mais voici le vrai titre, je crois :

*Visions et transformations nocturnes*³⁴.

On comprend bien qu'il ne s'agit pas tant pour Grandville de représenter ce qu'il aurait vu dans un de ses rêves de la façon la plus objective et documentaire possible³⁵, que de s'interroger sur les mécanismes et les processus oniriques, qui agissent essentiellement par « *déformations et réformations des signes*³⁶ », des contenus visuels, affectifs, et des actions de la vie éveillée :

À mon avis, on ne rêve aucun objet dont l'on n'ait eu la vue ou la pensée lorsque l'on était éveillé, et c'est l'amalgame de ces objets divers entrevus ou pensés, à des distances de temps souvent considérables, qui forment ces ensembles si étranges, si hétéroclites des songes, au gré d'ailleurs de l'activité plus ou moins grande de la circulation du sang³⁷.

On assiste ici à la fois à la « préhistoire du Surréalisme³⁸ » (l'écriture automatique, le cadavre exquis, les apparitions d'images dans les taches, les empreintes, les frottages, etc.) et à la naissance de la conception moderne du rêve – plus psychologique (les amalgames étranges de souvenirs) que physiologique (la circulation du sang) – qui sera celle des scientifiques de son temps et qui aboutiront à une formalisation théorique définitive avec Freud. D'ailleurs, Grandville est tout à fait conscient de son rôle de pionnier : « Jusqu'ici jamais, je crois, dans aucun ouvrage d'art, le rêve n'a été ainsi compris et exprimé³⁹ ».

À la fin du XIX^e siècle, le sommeil et les rêves vont occuper une place importante dans la vie intellectuelle et scientifique, et les récits de rêves, sous l'impulsion des « savants rêveurs⁴⁰ », vont connaître une nouvelle forme. Les médecins et les psychologues prennent donc le relais des écrivains romantiques, mais dans une perspective radicalement différente : « L'exigence scientifique accorde peu de place au souci esthétique ; ce qui prime, au regard du

³⁴ Jean-Jacques Grandville, « Première lettre », *op. cit.*, p. 210.

³⁵ Voir à ce sujet Philippe Kaenel, « Les rêves illustrés de JJ. Grandville (1803-1847) », *op. cit.*, p. 61.

³⁶ Jean-Jacques Grandville, *op. cit.*, p. 211.

³⁷ Jean-Jacques Grandville, « Seconde lettre », *op. cit.*, p. 211.

³⁸ J'emprunte l'expression au titre de l'article de Stefanie Heraeus, *op. cit.*

³⁹ Jean-Jacques Grandville, « Première lettre », *op. cit.*, p. 211.

⁴⁰ Jacqueline Carroy, *op. cit.*, p. 13.

chercheur, c'est la qualité documentaire⁴¹ ». Les scientifiques n'hésitent pas à citer le contenu de leur propre « nocturnal⁴² » et à le juger valable dans un cadre expérimental. Ces récits de rêves sont dorénavant considérés comme des témoignages documentaires d'une expérience vécue. Certains livres consacrés à l'étude des rêves, par leur succès, vont répandre ce nouveau modèle. Un ouvrage comme *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent* d'Alfred Maury publié en 1861, est réédité trois fois jusqu'en 1878 et connaît une grande fortune critique. Freud le cite à de très nombreuses reprises dans *L'interprétation du rêve*, et fait usage de la même méthode de citation de ses comptes rendus de rêves personnels.

Les Surréalistes, sous l'impulsion d'André Breton, s'inspirent directement de ce modèle qui se veut documentaire et scientifique, pour leurs propres récits de rêves diffusés dans des revues littéraires (*Littérature*, *La révolution surréaliste*), puis dans des livres. Dans le champ des arts plastiques, cette tendance ne va pas véritablement être suivie d'effet. Les Surréalistes vont produire des images à caractère onirique (dessins, peintures), mais ce sera plus en relation avec les processus du « travail du rêve » qu'avec la transcription de leur contenu visuel au sens strict. Autrement dit, c'est la voie ouverte par Grandville – l'intérêt pour les processus de génération et de transformation des images du rêve⁴³ – qui connaîtra une véritable postérité. On trouve néanmoins quelques croquis épars dans leurs manuscrits, dont certains seront publiés pour illustrer les récits, et qui représentent des objets vus en rêve. Mais il n'y a pas d'équivalent, dans les arts plastiques au début du XX^e siècle, à la diffusion des récits de rêves littéraires à caractère documentaire.

Représenter les rêves : nouveaux enjeux contemporains

Ce n'est que plus tardivement, à la fin du XX^e siècle, que des artistes consacreront une partie plus ou moins conséquente de leur pratique à dessiner leurs rêves pour les exposer en tant que tels et pour en extraire d'autres œuvres (Jim Shaw, Barbara Breitenfellner, Catherine Geoffray, Jonathan Borofsky, etc.). Avec la multiplication des récits autobiographiques en

⁴¹ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 32.

⁴² Le terme est d'Antoine Charma (philosophe du XIX^e siècle), et il désigne un « journal nocturne ». Cité par Jacqueline Carroy, *op. cit.*, p. 36.

⁴³ « Grandville cherche à rendre compte de la labilité des visions et de l'enchaînement d'images qui s'ensuivent, et s'intéresse donc toujours, avant tout, au caractère métamorphique du rêve [...] Une autre remarque porte sur la nature du projet de Grandville qui ne consiste pas en confidences sur ses propres rêves [...] mais plutôt en une analyse graphique du fonctionnement des images du rêve : une théorie visuelle des images et du langage du rêve ». Ségolène Le Men, « Le rêve en vignettes, de Grandville à Hervey de Saint-Denis », in *Romantisme*, n° 178, dossier « Rêver au XIX^e siècle », Paris, Armand Colin, 2017, p. 43.

bande dessinée au début des années 1990, des auteurs réaliseront également de nombreuses planches à partir de leurs rêves personnels (Julie Doucet, David B., Jean-Christophe Menu, Rachel Deville, etc.). Le principal constat qui ressort de l'examen de ces dessins est leur relative normalité et sobriété en comparaison à l'imagerie spectaculaire et colorée à laquelle nous sommes habitués lorsqu'il est fait mention du rêve dans les « médias de masse ».

Le phénomène du « travailleur ou du consommateur sans sommeil⁴⁴ » et de l'« économie de l'attention⁴⁵ » que dénonce Crary dans *24/7*, touche directement le domaine de l'esthétique visuelle. Il ne s'agit pas seulement de rendre les individus dépendants de leurs écrans jusque dans leur chambre à coucher⁴⁶ pour travailler, consommer ou communiquer ; mais aussi pour regarder des images plus « intéressantes » que celles du rêve. Les rêves n'offrent aucune satisfaction quantitative ou qualitative en comparaison à ce que peut offrir Internet. Les images *du* rêve, incontrôlables et rarement spectaculaires, ne peuvent pas rivaliser avec les images *de* rêves, qui les remplacent en tant qu'expression du désir. Et parmi les gadgets connectés⁴⁷ destinés à rentabiliser un temps de sommeil qui devient de plus en plus court, iBand+ propose même d'améliorer la qualité des rêves. Dans une vidéo promotionnelle, une voix off nous demande : « Et si vous pouviez contrôler vos rêves ? ». Il est alors proposé de voler au-dessus de paysages « spectaculaires », d'explorer des « paradis » aquatiques, ou de faire un voyage dans le futur [Fig. 2]⁴⁸. Bien qu'il ne s'agisse que d'une démarche isolée⁴⁹, elle est révélatrice d'une certaine relation aux images fantasmées du rêve.

Ce phénomène de la spectacularisation s'étend aux images en général. Roxana Azimi évoque la mode des « expositions immersives » qui consistent à projeter des reproductions d'œuvres d'art en dehors du musée, puis à les animer et à y ajouter des sons et lumières. Si le prétexte paraît louable – « devenir un formidable point de départ pour recevoir et comprendre

⁴⁴ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ « L'un des objectifs de Google, de Facebook et d'autres firmes (d'ici cinq ans, les noms auront changé) est de normaliser et de rendre indispensable [...] l'idée d'une interface continue – qui ne soit pas littéralement sans interruption mais qui instaure en tout cas un rapport d'engagement relativement suivi avec diverses sortes d'écrans lumineux en demande insatiable d'intérêt ou de réponse de notre part ». *Ibid.* Les enquêtes de l'Institut National du Sommeil et de la Vigilance (INSV), confirment directement ces propos. Les écrans sont très présents dans les chambres à coucher : « Entre 15 et 25 ans, plus de huit jeunes sur dix vont au lit pour engager une activité sur écran. Seul 1 sur 10 va au lit pour ... dormir ! ». Repéré à : https://institut-sommeil-vigilance.org/wp-content/uploads/2019/10/Resultat_enquete_INSV-2019.pdf, p. 29, consulté le 27/02/2020.

⁴⁷ Cf. Pascale Krémer, « La bataille du sommeil », et Sandrine Cabut, « Casque, dors ! », in supplément « L'époque », *Le Monde*, dimanche 19-lundi 20 novembre 2017, p. 4-5.

⁴⁸ <https://www.ibandplus.com/#video-container>, consulté le 29/02/2020. Lorsque je me suis intéressé aux gadgets pour améliorer le sommeil en novembre 2017, la publicité mentionnait un voyage au temps des dinosaures, avec une infographie 3D montrant des diplodocus dans la jungle.

⁴⁹ Le projet a été financé sur Kickstarter (repéré à : <https://www.kickstarter.com/projects/arenar/iband-eeg-headband-that-helps-you-sleep-and-dream/posts>, consulté le 29/02/2020) et la date de sortie est annoncée depuis trois ans. On peut précommander l'appareil depuis autant de temps.

les œuvres et expositions dites traditionnelles⁵⁰ » –, la logique est strictement capitaliste. Puisque les gens consomment des images sur écran, il faut leur montrer des images sur des écrans plus grands que ceux des smartphones ou des télévisions : « Les gens sont distraits, notamment par l'écran de leur smartphone, et la réponse à cette distraction, c'est le spectaculaire⁵¹ ». Un film de science-fiction comme *Inception* fait particulièrement bien le lien entre le spectaculaire et le rêve, par l'intermédiaire de références aux jeux vidéo. L'équipe de « pirates » des rêves s'introduit collectivement dans un « rêve partagé » (« *shared dream* »), comme une équipe de joueurs se connecte à un serveur pour une partie en réseau. Le « rêve » se prépare : un « architecte » conçoit les plans des lieux du rêve sous la forme d'un labyrinthe, comme le « *level designer* » conçoit l'environnement virtuel d'un jeu. Les autres membres font penser à ceux d'une équipe pour un « raid » dans *World of Warcraft*⁵² : un « chimiste » fabrique les drogues à absorber en fonction du degré de complexité du rêve, et un « voleur » – ou, à un niveau de compétence plus élevée, un « faussaire » – est capable de revêtir différentes identités dans le rêve. Les rêves emboîtés sont des couches (« *layers* »), ou des niveaux, devenant de plus en plus difficiles en fonction du nombre et de la férocité des « projections »⁵³ qui sont comme les « *bots* »⁵⁴ dans un jeu en réseau.

L'activité qui consiste à s'intéresser à ses propres rêves risque en effet de s'avérer rapidement décevante, car leur mode de présentation est rarement spectaculaire, et il ne s'y produit pas souvent des événements extraordinaires. Les démarches empiriques et la recherche scientifique démontrent que les rêves de vol, les rêves à caractère sexuel ou se déroulant dans des univers merveilleux sont rares⁵⁵. En ce sens, dessiner ses rêves peut devenir une démarche de résistance esthétique face à un imaginaire onirique standardisé.

Néanmoins, si le sentiment d'étrangeté onirique n'a rien à voir avec les effets produits par le spectaculaire, suffit-il de transcrire littéralement le contenu d'un rêve pour atteindre automatiquement cette étrangeté, cet *éclat* propre au rêve, et à faire œuvre ? L'intention de le représenter ou de le raconter de la façon la plus fidèle et substituer ainsi le travail du rêve (inconscient) à celui de l'artiste ou de l'auteur (conscient), est-elle une posture esthétiquement valable ? Si la lecture des récits de rêve en bande dessinée ou en littérature laisse parfois un

⁵⁰ Bruno Monnier, patron de Culturespaces, cité par Roxana Azimi, « Les expositions immersives », in *M. Le magazine du Monde*, n° 440, 22 février 2020, p. 61.

⁵¹ Jérôme Glicenstein, professeur à l'université Paris-VIII, cité par Roxana Azimi, *op. cit.*

⁵² Célèbre jeu de rôle d'*heroic fantasy* en réseau.

⁵³ Ces « projections » sont des figurants qui émanent du « subconscient » des différents rêveurs et font partie du décor. Elles peuvent être entraînées, comme des anticorps ou un anti-virus, afin de défendre le rêveur contre les intrusions des « pirates » du rêve.

⁵⁴ Les « *bots* » sont des personnages contrôlés par le programme d'un jeu vidéo.

⁵⁵ Cf. *infra*, p. 48 et p. 205.

sentiment d'insatisfaction, c'est aussi parce que cet éclat si particulier du rêve n'accompagne pas toujours sa transcription littérale. La fascination pour l'expérience du rêve ne doit pas faire oublier qu'il est extrêmement difficile de faire ressentir à autrui ne serait-ce qu'une infime partie des sensations que l'on peut éprouver en rêvant. Ce n'est donc pas parce qu'une image ou un récit de rêve est autobiographique qu'il parvient automatiquement à traduire une expérience esthétique à caractère onirique. D'autre part, s'il ne faut pas oublier non plus qu'il est impossible de savoir à quoi ressemble véritablement un rêve, nous pouvons au moins analyser les dessins qui se présentent explicitement comme des témoignages personnels et authentiques de leurs contenus, et en dégager des caractéristiques qui leur seraient spécifiques. En croisant les analyses, l'hypothèse est de faire apparaître ce qui rend les dessins *vraisemblables* du point de vue documentaire. Et je suppose que certaines des caractéristiques plastiques et iconiques spécifiques à ces dessins de rêves documentaires seront également porteuses de l'étrangeté des rêves.

Méthodes, sources et corpus

La thèse a été structurée à partir de deux aspects de ma pratique. Le premier concerne les carnets de croquis de rêve et on y postulera qu'ils sont valables en tant que documents⁵⁶, c'est-à-dire en tant que témoignages d'une expérience onirique, certes singulière dans son vécu ainsi que dans l'expressivité plastique de sa restitution, mais dont certains aspects se retrouvent dans les dessins de rêves d'autres artistes. Ce postulat est nécessaire afin que l'étrangeté onirique que je souhaite isoler dans mes dessins puisse également s'appliquer à d'autres œuvres. La récurrence de certaines images et de certains procédés plastiques en tant qu'ils sont spécifiques aux croquis de rêve, devrait permettre d'établir la validité de l'étrangeté onirique. Mais ce ne sont pas tant les contenus figuratifs des dessins de rêves qui sont naturellement étranges, que leurs mises en scène et les moyens plastiques employés pour les traduire, et qui produisent cet effet d'étrangeté onirique que je cherche à exploiter pour le deuxième aspect de ma pratique.

Les croquis de rêves dans les carnets ne sont pas une fin en eux-mêmes. Ils me servent aussi de répertoires pour d'autres dessins – les croquis des carnets prendront ici valeur de documents de travail – dans lesquels je tente de préserver cette étrangeté qui ne m'interpelle qu'une fois éveillé. Le deuxième aspect de ma pratique concerne donc ces nouveaux dessins

⁵⁶ « Le terme document est ici applicable à toute image ou écrit servant de preuve, de témoignage ou de renseignement, qui se trouve *pris* dans un processus de légitimation artistique ». Jean Arnaud et Bruno Goosse, « Introduction. Comme si, comme ça, comme... », in Jean Arnaud et Bruno Goosse (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015, p. 9. Nous reviendrons sur ce postulat. Cf. *infra* sous-chapitre I.2.

qui ne sont pas présentés comme étant réalisés d'après des rêves. Il n'y a plus le texte du récit ni de titre signalant qu'il s'agit de témoignages d'une expérience onirique. Nous nous intéresserons aux œuvres que l'on peut qualifier d'étranges, voire d'oniriques, sans qu'elles ne fassent forcément référence de façon explicite (par leur titre par exemple) au rêve. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de croquis documentaires ou de leur reprise sous la forme de dessins autonomes, la volonté est de revendiquer la discrétion de l'étrangeté des rêves, contre l'imagerie spectaculaire que l'on trouve associée à l'onirisme dans les médias.

Le parcours que l'on effectue dans ce mémoire prend donc comme point de départ des croquis de rêves autobiographiques, pour finir par des œuvres étranges et oniriques. On essaiera de repérer ce qui pourrait constituer la spécificité de cette étrangeté onirique déduite des rêves dans le champ des arts visuels modernes et contemporains.

De nombreux chapitres sont construits sur des études de cas et sur des analyses plus poussées de certaines œuvres et de certaines démarches artistiques. Les quatre premiers concernent les moyens ainsi que les dispositifs qui permettent de rendre compte de l'authenticité du phénomène onirique, de ses bizarreries en général, et de son étrangeté en particulier. Le cinquième et le sixième font la transition avec les œuvres étranges et oniriques (sans référence explicite au rêve) qui nous occuperont dans le dernier.

Dans le premier chapitre, il s'agit de préciser la méthodologie des transcriptions des rêves dans mes carnets. Je souhaite démontrer que ces transcriptions, en tant que documents de faits psychiques, sont autant valables que celles des souvenirs de la vie éveillée, en tant que documents de faits survenus dans la réalité. Nous revenons donc plus en détail sur la valeur de témoignage des dessins et des récits, grâce au rapport entre le croquis d'observation et le croquis de mémoire, et à celui entre la représentation de faits observés et la représentation des rêves. Nous analysons ensuite les premiers dessins de rêves autobiographiques, et nous nous penchons sur les récentes observations neuroscientifiques de l'activité cérébrale pendant le rêve, qui prouvent que le rêve est bel et bien un phénomène réel, qui ne relève pas de l'invention au réveil comme cela a été soutenu par certains chercheurs.

Le second chapitre porte sur la narration des récits de rêves, et plus particulièrement sur une des étrangetés les plus fréquemment citées : les trous, les raccourcis dans le temps et l'espace. À partir de l'étude de quelques courts-métrages d'Olivier Séror qui sont présentés comme étant de véritables enregistrements vidéo de rêves, nous examinons la structure narrative des rêves autobiographiques. Les autres exemples qui viennent à l'appui de cette

analyse sont puisés dans les récits de rêves d'écrivains, dans ceux récoltés en laboratoire du sommeil par les psychologues cognitivistes, et dans mon propre corpus.

Dans le troisième chapitre, on étudiera des récits de rêves autobiographiques en bande dessinée. On y examine ce qui, dans la structure narrative et les caractéristiques plastiques du dessin et de la mise en page, contribue à mettre en scène l'étrangeté des phénomènes qui s'y produisent.

Le quatrième est consacré à l'analyse spécifique des différentes formes de bizarreries du rêve. Nous y établissons un inventaire, une typologie, à l'aide des « échelles de bizarreries du rêve » dressées par les psychologues. Je propose également, en m'appuyant sur les exemples des scientifiques et sur ceux du corpus artistique, une échelle personnelle à partir du contenu d'un de mes carnets. Le but est de parvenir à une catégorisation très générale de l'esthétique des bizarreries des rêves.

Dans le cinquième chapitre, on conclura sur les questions relatives aux croquis et aux œuvres revendiquant de façon explicite leur origine onirique. On y analyse des œuvres contemporaines de Barbara Breitenfellner et de Jim Shaw, dont le titre comporte le mot « rêve » associé à un récit (*Rêve d'une grande exposition. J'avais un immense dessin [...]*) ou à un moyen d'expression (*Dream drawing, Dream object*). Ces installations, ces dessins ou ces objets sont présentés comme des œuvres qui ont d'abord été vues en rêve, puis reproduites dans la réalité. Un regard critique porté sur la créativité onirique ouvre sur quelques propositions pour faire œuvre à *partir* du rêve, et non plus en reproduisant les œuvres vues en rêve. À titre d'hypothèse, je propose de faire œuvre à partir de ce que je considère comme étant spécifique aux dessins de rêves authentiques, à savoir le point de vue subjectif – au sens perspectif du terme « point de vue »⁵⁷ –, et les gros plans d'objets, parfois tenus par les mains du rêveur. On s'éloigne donc progressivement des préoccupations concernant la fidélité des transcriptions de rêves, pour aborder les rêves de fiction et l'étrangeté onirique.

Les œuvres du corpus pour le sixième chapitre appartiennent au registre des représentations de rêves religieux, allégoriques et historiques. Nous y examinons les procédés de signalement du rêve (présence du dormeur, frontières spatiales et narratives) et nous montrons comment ils continuent à circuler dans les arts visuels contemporains malgré les innovations techniques, les inventions de nouveaux moyens d'expressions plastiques, et les nouvelles conceptions du rêve.

Dans le septième chapitre, nous indiquons comment la frontière entre le rêve et la réalité s'affaiblit dans certaines œuvres, jusqu'à permettre aux créatures qui le peuplent d'envahir l'espace de la dormeuse ou du dormeur. Cette abolition de la frontière nous conduit également

⁵⁷ Le point de vue définit la position occupée par le dessinateur et la direction vers laquelle il regarde.

à examiner quelques postures artistiques de fabrication et de représentation d'objets du rêve, comme si les artistes cherchaient à prouver l'existence de ces objets, comme si on pouvait les soustraire au rêve. Nous nous demandons ensuite comment des œuvres peuvent installer un climat d'étrangeté onirique sans faire référence explicitement au rêve. Le corpus est varié, aussi bien du point de la nature des œuvres (objets, dessins, films, illustrations, peintures, installations) que de celui des périodes historiques (de la Renaissance au XXI^e siècle).

À partir de ma pratique des croquis de rêves, le choix des œuvres du corpus repose sur la conjonction, dans un premier temps, entre dessins et textes qui manifestent la volonté des artistes et des auteurs d'authentifier leurs témoignages du rêve. Que ce soit les récits ou les titres qui accompagnent les images lorsqu'ils ont vocation à être descriptifs, voire narratifs, ils signalent la source onirique. Le spectateur se repositionne face à l'œuvre, qu'il est amené à percevoir comme un document. Mais parfois, à l'inverse, le texte ou le titre qualifie de « rêves » des images qui n'ont pas grand-chose à voir avec la transcription des événements d'un rêve autobiographique. Le rêve peut ainsi être représenté sous la forme d'une vision allégorique ou synthétique à la manière d'un Salvador Dalí ou d'un František Kupka. Ces représentations sont mentionnées mais ne sont pas analysées en détail parce que l'étrangeté telle que nous l'avons définie en est absente.

Nous abordons également le film, la bande dessinée, l'objet et l'installation, en croisant les analyses et en tâchant toujours de faire apparaître ce qui constitue les spécificités de l'étrangeté des rêves du point de vue de la mise en scène des récits et des dispositifs plastiques.

D'une manière globale, on étudie dans cette thèse les œuvres formellement du point de vue de leurs caractéristiques plastiques, ainsi que du point de vue de leur relation avec leur titre ou le récit qui les accompagnent, et des propos des artistes lorsqu'ils se sont exprimés au sujet des œuvres réalisées à partir de leurs propres rêves. On y cherche également un soutien dans les théories des arts, et dans les disciplines connexes qui se sont penchées sur les questions relatives aux rêves et à la retranscription de leurs contenus (philosophie, narratologie, psychologie et neurosciences). Les analyses proposent, à titre d'hypothèses, des interprétations quant à la signification des œuvres et des postures créatrices dans leur contexte propre, mais en restant en dehors d'une anthropologie des images ou d'une sociologie de l'art, dont ce travail n'est pas l'objet.

I. MÉTHODE ET PROBLÉMATIQUES DES RÉCITS DE RÊVES : DOCUMENTER DES FAITS ONIRIQUES PAR LE DESSIN ET LE TEXTE

L'hypothèse qui structure ce premier chapitre est la suivante : le rêve est rapportable selon des dispositifs plastiques au même titre que n'importe quel autre souvenir autobiographique de la vie éveillée dans un carnet de croquis. Les croquis de mes carnets ont une valeur de documents, à la fois au sens où ils témoignent d'une expérience vécue, et au sens où ils sont une source où je puise pour produire d'autres dessins. Du point de vue de leur valeur de témoignage, ils se présentent comme des tentatives de rendre compte fidèlement des images du rêve, selon des moyens que nous allons décrire dans le premier sous-chapitre. Nous croiserons les analyses des dessins et des récits d'artistes avec mes croquis, et nous discuterons des procédés avec lesquels ils affirment leur volonté d'authentifier leurs transcriptions.

L'analyse de ma méthode et de ma pratique du carnet de croquis de rêves se fera donc en regard de celles d'autres artistes, qui me permettront d'examiner plus largement les dispositifs plastiques propres aux comptes rendus graphiques et textuels des rêves. La forme « croquis », en tant que dessin d'observation rapide, et la présence du texte seront posées et analysées comme étant déterminantes dans cette volonté documentaire. Nous aborderons également, pour l'instant de manière assez superficielle, certains phénomènes étranges qui peuvent se manifester dans le contenu des rêves, en réservant une étude plus approfondie pour les chapitres suivants.

L'autre objectif de ce chapitre est de marquer une différence importante entre les œuvres qui ont pour sujet le rêve. Parmi celles qui comportent l'indication « rêve » dans leur titre, il faut distinguer les œuvres qui documentent une expérience vécue de celles qui font référence aux mécanismes oniriques et à un questionnement sur les processus créatifs, chez les Symbolistes et les Surréalistes en particulier. Ces derniers mettent en jeu des intentions radicalement différentes d'autres artistes ou auteurs qui cherchent à rendre compte du récit et du contenu même du rêve. Pour clarifier cette distinction, je prendrai trois exemples : une peinture de Salvador Dalí, *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une grenade une seconde avant l'éveil* (1944), une de František Kupka, *Le Rêve* (1906), et une de Sergueï Pankejeff, *Mon rêve* (1964).

Le *Rêve causé par le vol d'une abeille...* de Dalí [Fig. 3] représente une femme nue endormie en lévitation sur une sorte de plateforme rocheuse au bord de la mer. Des animaux, un poisson et deux tigres, surgissent chacun de la gueule du précédent, en prenant comme point de départ une grande grenade éclatée dans le ciel. Dans le fond, un éléphant aux pattes gigantesques porte un obélisque. D'autres petits détails ponctuent la composition, dont une abeille, minuscule, volant autour d'une autre grenade en bas à droite du tableau, à proximité de la poitrine de la femme.

L'accumulation de détails bizarres et la parfaite maîtrise technique sont caractéristiques de la peinture de Dalí qui pourtant, à cette époque, ne peint presque pas de tableaux¹. Dans la notice de l'œuvre sur le site du Musée Thyssen-Bornemisza, Paloma Alarcó – directrice du département des peintures modernes – qualifie cette œuvre de « photographie de rêve peinte à la main », en reprenant les propres termes de l'artiste². Or, si on s'intéresse un peu aux dessins et aux récits de rêves, on se rend bien compte que l'ambition de l'artiste n'est pas du tout de peindre une transcription qui se voudrait fidèle à ce qu'on voit ou à ce qui se passe dans ce genre d'expérience. D'autant plus que Dalí en était lui-même très certainement conscient : il notait ses propres rêves³ et était au courant de l'existence des récits des Surréalistes⁴. Robert Descharnes rapporte les propos de Dalí au sujet de cette peinture :

Imager pour la première fois, la découverte par Freud du rêve typique de longue affabulation argumentale, conséquence de l'instantanéité d'un accident provoquant le réveil. De même que la chute d'une tringle sur le cou d'un dormeur provoque simultanément son réveil et un long rêve aboutissant au couperet de la guillotine, le bruit de l'abeille provoque ici la piqûre du dard qui réveillera Gala. Toute la biologie créative surgit de la grenade éclatée. Placé au fond, l'éléphant du Bernin porte un obélisque avec les attributs papaux⁵.

¹ Christopher Green, *The European Avant-gardes. Art in France and Western Europe 1904-c1945*, The Thyssen-Bornemisza collection, Londres, Zwemmer, 1995, p. 110.

² « *Hand-painted dream photograph* ». Ma traduction. Repéré à :

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking>, consulté le 25 septembre 2019. Alarcó ne cite pas sa source.

³ Christopher Green, *op. cit.*, p. 111. Dans les écrits de Dalí, il est difficile de démêler les « vrais » rêves de ses rêveries ou de ses fantasmes. Il y a, par exemple, un « rêve créateur théâtralisé à son maximum d'effet scénique » dans Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Paris, La table ronde, Gallimard, 1964, p. 242, ou encore, une longue « rêverie » dans Salvador Dalí, *Oui I. La révolution paranoïaque-critique*, Paris, Denoël / Gonthier, 1971, p. 186-200.

⁴ Auxquels il voulait opposer ses objets surréalistes : Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, adaptation française de Michel Déon, Paris, La table ronde, 1952, p. 244.

⁵ Salvador Dalí, cité par Christopher Green, *op. cit.*, p. 110. Green cite Dalí d'après Robert Descharnes, *The world of Salvador Dalí*, Londres, Macmillan, 1962. Les propos de Dalí sont spontanés, ils ont été recueillis par Descharnes lors de la rédaction de l'ouvrage. J'emprunte la traduction française à Robert Descharnes, Gilles Néret, *Salvador Dalí*, Köln, Benedikt Taschen, 1991, p. 141.



Fig. 3. Salvador Dalí

Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une grenade une seconde avant l'éveil, 1944

Huile sur panneau, 51 x 41 cm

Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza



Fig. 4. František Kupka

Le Rêve, vers 1906

Huile sur carton, 31,5 x 32 cm

Bochum, Kunstmuseum

Rêve causé par le vol d'une abeille condense plusieurs références, à la fois théoriques (Freud⁶), et iconographiques (l'éléphant du Bernin à Rome, qui a été inspiré par une illustration dans le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna⁷), mais ne semble pas intégrer d'authentiques souvenirs d'un rêve autobiographique. On comprend que cette peinture n'est pas la transcription d'un rêve de Dalí, mais plutôt une sorte d'allégorie de ses conceptions du rêve.

Dans *Le Rêve* de Kupka [Fig. 4], on voit deux silhouettes, masculine et féminine, superposées par un effet de glacis bleu clair et encadrées dans un triangle jaune où se diffractent leurs contours, qui semblent émaner des deux corps nus allongés, sombres, en bas du tableau. On devine qu'il s'agit également d'un homme et d'une femme. Des surfaces de couleurs géométriques, dans des nuances de bleu et de violet, structurent le reste de la composition sur de grandes diagonales. Il semble relativement évident que les silhouettes translucides figurent le rêve dont il question dans le titre. Il est moins évident de savoir de quel dormeur il émane, à moins qu'il ne s'agisse d'une sorte d'allégorie du désir du couple, ou de la figuration de leurs esprits. Un court texte peint à même la toile, en bas à gauche, indique :

MA CHÈRE NINIE,
VOICI ÉBAUCHÉ LE RÊVE QUE J'AI EU – NOUS DEUX
DEUX⁸ – TON FRANC.

Ce texte est une dédicace à « Ninie », diminutif d'Eugénie Straub qui deviendra la femme du peintre, et présente le tableau comme l'ébauche d'un rêve que l'artiste aurait eu. Il se lit comme l'attestation d'une expérience onirique et comme un prétexte pour mener une recherche picturale. On peut légitimement supposer qu'il s'agit là de la figuration d'un rêve érotique mis en scène selon des procédés de composition que Kupka expérimente à cette époque⁹. À la différence de Dalí qui use de la technique traditionnelle du glacis à la peinture à l'huile, Kupka use d'une touche picturale plus expressive en alternant glacis léger qui laisse apparaître la trame de la toile, et traits de pinceaux plus empâtés. Ensuite, bien que chez Dalí le décor soit irréel et

⁶ Dans la citation, Dalí, qui a lu *L'interprétation du rêve*, fait référence au phénomène bien connu des « rêves de réveil-matin », où la sonnerie du réveil s'intègre parfaitement au contenu du rêve, et que commente Freud au sujet des « stimuli sensoriels externes ». Le psychanalyste mentionne également le célèbre « rêve de la guillotine » de Maury dont nous reparlerons dans le sous-chapitre I.4 (cf. *infra*, p. 94). Voir Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, (*Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1899-1900), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefèbvre, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010, p. 60 et suivantes.

⁷ Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile* (*Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, 1499), traduit par Jean Martin, Paris, Kerver, 1546, édition de Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 1994. Cf. p. 42 pour l'illustration (qui n'est pas la même que celle de l'édition originale), et p. 417 (note de la p. 40) pour la référence au Bernin.

⁸ Le « DEUX » est sans doute doublé parce que le premier est très peu visible sur la toile.

⁹ Cf. Linda Dalrymple Henderson, « František Kupka et Emanuel Swedenborg », in Brigitte Leal, Markéta Theinhardt et Pierre Brullé (dir.), *Kupka. Pionnier de l'abstraction*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, du 21 mars au 30 juillet 2018, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018, p. 92-95.

que les rapports d'échelle ne soient pas respectés, celui-ci use toujours du point de vue perspectif et du modelé, qui rendent parfaitement compte de tous les volumes. Kupka se dégage en partie de ces conventions et met en scène un espace pictural où il ne se contente pas de juxtaposer la réalité (avec les dormeurs en bas de la composition) et l'imaginaire (avec l'image du rêve dans la partie haute), mais où il les superpose également. La frontière entre les deux n'est pas nette : les dormeurs semblent s'enfoncer dans un puits sombre, et le décor, représenté grâce à une vue en plongée et construit à partir d'une architecture de fuyantes verticales et de strates empilées les unes sur les autres, n'est assimilable à aucun référent dans la réalité diurne, ni à des modes de représentation hérités de la Renaissance.

L'exemple de Kupka s'inscrit entre les peintures de rêves à caractère allégorique (Dalí, mais aussi Giorgio de Chirico et René Magritte), celles des autres Surréalistes (André Breton, Max Ernst, Joan Miró) qui usent de procédés plus expérimentaux – écriture et dessin automatique, collages, frottages, cadavres exquis –, et celles des artistes qui cherchent à témoigner du contenu de leurs rêves grâce à la transcription de leurs images et de leur récit.

Le dernier exemple permettra la transition avec l'hypothèse du compte rendu objectif du contenu des rêves. *Mon rêve* de Sergueï Pankejeff (surnommé « L'homme aux loups ») [Fig. 5], est la reprise sous la forme d'une peinture bien des années plus tard, du célèbre dessin qu'il avait donné à Freud lorsqu'il menait une analyse sous sa direction [Fig. 6]¹⁰. Dans le titre de la peinture, l'adjectif possessif « mon » renforce la dimension personnelle du rêve, à la différence de l'article « le » dans le titre de Kupka qui rend la représentation plus universelle. Il y a également une différence, beaucoup plus essentielle, qui concerne le point de vue. Chez Kupka et chez Dalí, les dormeurs sont visibles en même temps que leur rêve, jouant ainsi le dispositif des peintures de rêves religieux au Moyen Âge¹¹. Mais chez Pankejeff, c'est le seul contenu du rêve qui est représenté à partir du point de vue que le rêveur avait dans son rêve (le rêveur comme spectateur) :

J'ai rêvé qu'il faisait nuit et que j'étais couché dans mon lit. (Mon lit avait les pieds tournés vers la fenêtre ; devant la fenêtre il y avait une rangée de vieux noyers. Je sais avoir rêvé cela l'hiver et la nuit.) Tout à coup la fenêtre s'ouvre d'elle-même et, à ma grande terreur, je vois que, sur le grand noyer en face de ma fenêtre, plusieurs loups blancs sont assis. Il y en avait 6 ou 7. Les loups étaient tout blancs et ressemblaient plutôt à des renards ou à des chiens de berger, car ils avaient de grandes queues comme les

¹⁰ Sigmund Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) ("Aus der Geschichte einer infantilen Neurose", in *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*, 4^e série, Leipzig et Vienne, Hugo-Heller & Cie, 1918) », traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, traduction révisée par Anne Berman, in Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, 22^e édition : 2001, p. 343.

¹¹ Cf. chapitre VI.1.

renards et leurs oreilles étaient dressées comme chez les chiens quand ceux-ci sont attentifs à quelque chose. [...] La seule action ayant eu lieu dans le rêve était l'ouverture de la fenêtre, car les loups étaient assis tout à fait tranquilles et sans faire aucun mouvement sur les branches de l'arbre, à droite et à gauche du tronc, et me regardaient. On dirait qu'ils avaient toute leur attention fixée sur moi¹².

Le croquis, sommaire, met l'accent sur ce qui a le plus terrorisé le rêveur, les loups qui risquaient de le dévorer. La naïveté de la peinture ou la maladresse du traitement graphique associé à l'incongruité de la scène confère une tonalité étrange à ces images, dont était dépourvue la peinture de Dalí, trop extravagante pour pouvoir être assimilée à un vrai rêve, ou celle de Kupka dont on comprenait bien qu'il s'agissait plus d'expérimenter en peinture que de représenter fidèlement le contenu de son rêve. Dans la version picturale de son cauchemar, Pankejeff ajoute les détails qui étaient absents du dessin pour pouvoir en être la restitution fidèle : la nuit, et la neige. Il ne manque que l'élargissement du champ de vision pour intégrer la fenêtre de sa chambre¹³.

On comprend bien que les intentions et les moyens mis en œuvre par ces trois artistes sont très différents. Ceux qui souhaitent documenter leurs rêves le font avec des moyens plastiques relativement restreints (outils graphiques et représentation figurative), alors que les autres n'hésitent pas à mettre à contribution des moyens très variés : de la représentation figurative la plus conventionnelle (Dalí) à la plus expérimentale (Kupka), informée des nouvelles images et des nouvelles perceptions qui se mettent en place à une époque :

Dès 1906 par exemple, Kupka peint dans *Le rêve* deux corps nus superposés en transparence. Cette peinture onirique d'une fusion charnelle est rendue possible du fait de l'existence des images radiographiques et des surimpressions spirit(ual)istes inventées plus tôt ; elles permettent à Kupka de peindre des corps éthériques qui traduisent le caractère évanescent et immatériel des images inconscientes¹⁴.

Pour discuter des croquis de rêves autobiographiques, on s'intéressera donc aux retranscriptions dont l'intention est de rendre compte fidèlement de cette expérience, grâce au titre et au texte, et nous préciserons leurs caractéristiques plastiques.

¹² *Ibid.*, p. 342.

¹³ Il est étonnant que le cadre de la fenêtre n'ait pas été représenté par Pankejeff. Jacques Lacan a insisté sur le rôle de l'encadrement dans l'angoisse, en prenant notamment l'exemple de la fenêtre qui s'ouvre dans le rêve de *L'homme aux loups*. Cf. Jacques Lacan, « Ce qui ne trompe pas », leçon du 19 décembre 1962, in *Le séminaire, livre X, 1962-1963. L'angoisse*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2004, p. 89.

¹⁴ Jean Arnaud, « L'artiste et la dynamique du vivant », in *Biomorphisme*, Éditions Naima, en ligne : <https://www.naimaunlimited.com>. À paraître.



Fig. 5. Sergueï Pankejeff
Mon rêve, 1964
Huile sur toile, 43,2 x 61 cm
Beverly Hills, collection du Dr et de Mrs Alexander Grinstein



Fig. 6. Sergueï Pankejeff
Sans titre (« dessin de l'arbre avec les loups »), sans date
Source : Sigmund Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) », in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, 22^e édition : 2001, p. 343

I.1. Du rêve comme phénomène psychique à sa restitution graphique et littéraire

Pour se souvenir d'un rêve, il est nécessaire de se réveiller lorsqu'il a lieu. Autrement dit il faut l'interrompre. C'est un fait que tout le monde a déjà vécu et qui est confirmé par les sciences expérimentales. Un des critères qui caractérise d'ailleurs les personnes que les chercheurs nomment les « grands rapporteurs de rêve » est la plus grande fréquence d'éveils au court de la nuit¹⁵. Plus il y a de réveils, plus il y a de chances d'interrompre un récit de rêve dont le dormeur va pouvoir se rappeler précisément.

La majorité des chercheurs, artistes et écrivains qui s'intéressent aux rêves soulignent une méthode commune pour leur restitution. Sigmund Freud mettait en garde : « Nous pouvons observer comment le souvenir d'un rêve qui le matin était encore vif, se dissipe peu à peu pendant la journée [...]»¹⁶. En effet, « un rêve est reproduit de la façon la plus fidèle quand on tente de le remémorer peu de temps après le réveil [...]»¹⁷. David B. – illustrateur et auteur de récits de rêves en bandes dessinées – conseille de « ne surtout pas se lever dès le réveil, rester allongé les yeux fermés, se repasser mentalement le rêve dont on se souvient, comme un film [...]»¹⁸. On trouve le même avertissement chez Jacques Montangero – professeur de psychologie cognitive et auteur de nombreux livres et articles sur les rêves : « Le rêve doit être remémoré immédiatement au réveil et repassé à l'esprit¹⁹ », ou encore : « La première récupération mnésique doit avoir lieu immédiatement au réveil, si possible avant tout mouvement²⁰ ». Dans la période transitoire qui sépare le sommeil du réveil complet, on a plus de chance de se remémorer assez fidèlement ce dont on a rêvé, notamment parce que nos facultés mentales ne discriminent pas encore les bizarreries. Cette étape est d'autant plus essentielle qu'elle ne va pas de soi. D'abord, parce qu'une fois passée cette courte période suivant le réveil, à partir du moment où nos pensées vont être mobilisées par les préoccupations de la vie éveillée, ce qui paraissait encore logique tout de suite au réveil ne l'est plus. Et donc,

¹⁵ Perrine Ruby, « Que nous apprend la recherche expérimentale sur la fréquence des rapports de rêves ? », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve. Les sciences du rêve en dialogue*, Paris, Hermann, 2017, p. 46-47, Jean-Baptiste Eichenlaub, « Activités cérébrales associées au rêve et à son récit », in *Le Journal des psychologues*, n° 325, dossier « Que nous disent nos rêves ? Entre neuroscience et psychanalyse », mars 2015, p. 32.

¹⁶ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 321.

¹⁸ David B., cité par Thierry Groensteen, « Entretien avec David B. Propos recueillis le 9 octobre 2012 », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Citadelles & Mazenod, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013, p. 174.

¹⁹ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 62.

²⁰ Jacques Montangero, « Rêve et narration : un point de vue cognitif », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), op. cit., p. 98.

on est susceptible de perdre une partie des souvenirs les plus étranges du rêve ou d'en inventer de nouveaux. Ensuite, parce que dans la vie quotidienne, on ne se force pas (sauf exception) à se souvenir des choses. Pour se souvenir de ses rêves, il faut faire l'effort de se les repasser en mémoire alors qu'on a parfois encore envie de dormir (si le réveil a lieu en pleine nuit) ou de sortir du lit (si le réveil sonne le matin).

On peut alors passer à l'étape suivante qui consiste à noter le récit du rêve. Federico Fellini « gardait sur sa table de chevet un carnet où il notait, dès son réveil, ses visions et ses émotions²¹ ». Theodor Wiesengrund Adorno devait procéder sans doute de la même manière, comme cela se devine à la lecture d'un exergue à la publication d'un choix de ses rêves : « Les comptes rendus de rêves, choisis parmi un ensemble abondant, sont authentiques. J'ai écrit chacun d'eux immédiatement après mon réveil [...]»²². Tout comme Léon d'Hervey de Saint-Denys – professeur de chinois au Collège de France et auteur d'un traité sur les rêves :

Saisissant alors un crayon, toujours placé près de mon lit, je me hâtais d'en prendre note, presque à tâtons, les yeux demi-fermés, avant qu'il en fût de ces subtiles impressions comme des images fugitives de la chambre noire, si promptement évanouies devant le grand jour²³.

Certains rêves d'André Breton sont précédés d'indications précisant la date, l'heure et le caractère immédiat de la prise de notes, laissant également supposer la proximité d'un carnet : « Rêve du 26 août 1931. – Réveil 3 heures du matin. – Notation immédiate [...]»²⁴, « Rêve du 5 avril 1931. – Réveil 6h30 du matin. – Notation immédiate [...]»²⁵.

Ainsi, pour préserver autant que possible le contenu volatile du rêve, il faut s'astreindre à une discipline : remémoration puis notation immédiate sur un carnet qui aura été disposé au préalable sur la table de chevet avec de quoi écrire. Il faut ajouter que certains des auteurs que je viens de citer ont une démarche documentaire : il s'agit d'aller au plus près du souvenir du rêve, d'en rapporter un témoignage le moins différé possible, de consigner des observations

²¹ Tullio Kezich, « Somni explanatio ou Dans ce royaume où tout est possible », in Federico Fellini, *Le livre de mes rêves (Il libro dei sogni)*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2010), édition de Tullio Kezich et Vittorio Boarini, traduit de l'italien, Paris, Flammarion, 2010, p. 10. Depuis la rédaction de ce chapitre de la thèse, une nouvelle édition a été publiée avec une nouvelle pagination et de nouvelles contributions : Federico Fellini, *Le livre de mes rêves (Il libro dei sogni)*, Milan, Mondadori Electa S.p.A., 2019), édition de Sergio Toffetti, traduit de l'italien par Renaud Temperini, Paris, Flammarion, 2020. Je conserve les références de l'édition de 2010.

²² Theodor Wiesengrund Adorno, cité par Jan Philipp Reemtsma, « Postface », in Theodor W. Adorno, *Mes rêves (Traumprotokolle)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005), édition de Christian Gödde et Henri Lonitz, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2007, p. 111.

²³ Jean Léon d'Hervey de Saint Denys, *Les rêves et les moyens de les diriger : observations pratiques*, Paris, Amyot, 1867, p. 6-7. On retrouve la même métaphore photographique chez un auteur moins connu du début du XX^e siècle : « [The dreams] must be rehearsed in the absence of all distracting matters. [...] [Otherwise] it may be said to be light-struck, for it is lost like the photographic negative exposed, when undeveloped, to the glare of daylight ». Percy Goldthwait Stiles, *Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 1927, p. 5.

²⁴ André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Cahiers libres, 1932. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 118.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

dont l'authenticité est irréprochable. Qu'il s'agisse d'explorer les possibilités narratives et visuelles du rêve (David B., Fellini), ses potentialités littéraires et poétiques (Breton), le fonctionnement cognitif du cerveau (Montangero et dans une certaine mesure Hervey de Saint-Denys), le récit doit être aussi fidèle que possible au souvenir du rêve²⁶.

Le récit du rêve s'effectue par écrit la plupart du temps, à l'oral dans certains protocoles expérimentaux pratiqués dans les laboratoires du sommeil ou, plus rarement, sous forme de dessins. Les étapes successives de restitution que j'utilise ne sont ni très protocolaires, ni contraignantes. Elles ont été mises en place empiriquement, avant que je ne commence à m'intéresser très attentivement aux théories du rêve.

La première étape a lieu lors de l'éveil interrompant un rêve. Je me le répète mentalement, en essayant de le structurer en séquences que je peux dénombrer, ce qui n'exige qu'une relative concentration et me permet de me rendormir s'il n'est pas l'heure de se lever. Je ne me suis que très rarement résolu à noter mes rêves en pleine nuit ou immédiatement au réveil. L'entraînement me permet de maintenir le souvenir du rêve un certain temps après le réveil, jusqu'au moment où je suis dans le train pour me rendre au travail. Certes, le délai relativement long entre mon réveil et la notation entraîne des pertes dans les souvenirs de la nuit, mais les restes sont amplement suffisants, car j'ai pu noter des rêves conséquents et bien détaillés. Et nous verrons plus loin²⁷ que malgré l'absence d'un protocole strict, cette matière première reste tout à fait valable expérimentalement selon certains scientifiques. D'autre part, la comparaison des récits et des dessins de rêves d'artistes et d'écrivains avec mes propres travaux, ainsi que leur mise en perspective avec la réflexion sur l'art et les observations des scientifiques, me permettra de renforcer mes hypothèses quant à l'étrangeté des représentations plastiques du rêve.

La deuxième étape et les suivantes se déroulent presque toujours dans le train. Depuis le début de la tenue régulière d'un carnet de croquis de rêves, j'ai dédié une bonne partie des trajets à cette activité. La deuxième étape consiste donc à rédiger un récit manuscrit dans un carnet de format A5. La rédaction se fait d'un jet, sans aucune prétention littéraire ni aucune relecture pour la syntaxe ou les fautes. Pendant ce temps d'écriture, certains événements ou détails dont je ne me souvenais plus peuvent ressurgir, ce qui m'a souvent surpris dans la mesure où cela me donne l'impression de revisiter mon rêve, comme s'il était en partie

²⁶ Pour Freud, la qualité des souvenirs n'a pas d'importance puisque les oublis et les déformations du récit font partie intégrante de la thérapie. Quant à Adorno, il est difficile d'affirmer avec certitude la visée qu'il poursuit avec ses récits de rêves « authentiques ». Reemtsma suppose qu'ils lui ont servi de matériau pour la rédaction d'autres textes, ou comme preuve pour critiquer les récits de rêves des surréalistes que le philosophe juge peu vraisemblables. Jan Philipp Reemtsma, *op. cit.*, p. 110 et p. 122-123.

²⁷ Cf. *infra*, p. 205 et p. 216.

mémorisé inconsciemment ou comme si ce que j'avais retenu puis oublié était stimulé par l'activation de souvenirs plus conscients. Parfois même, d'autres souvenirs de rêves plus anciens qui n'avaient jamais été notés et que j'avais complètement oubliés me reviennent à l'esprit. J'écris également entre crochets les émotions et les pensées et que j'ai eues durant le rêve (afin de les séparer du récit du rêve), ainsi que les associations d'idées et les souvenirs auxquels les éléments du rêve se rattachent dans la vie éveillée. Je ne décris que très succinctement les lieux et les objets. J'ajoute toujours un petit plan accompagné de quelques repères et de quelques légendes.

Cette étape est déterminante car une fois rédigé, le rêve est « sauvegardé ». C'est-à-dire que je peux faire les dessins un peu plus tard, les images étant fixées, arrêtées par la phase d'écriture, et ceci même si je ne donne pas de précisions sur les décors ou les événements. Cela me permet aussi de noter les différents rêves de la même nuit d'une seule traite (s'il y en a eu plusieurs), en étant le moins possible interrompu par les illustrations qui impliquent – en ce qui me concerne – une forme de concentration différente, plus lente et moins spontanée. Certains auteurs de bande dessinée dont nous analyserons le travail utilisent le même processus. Rachel Deville retranscrit d'abord ses rêves sur des bouts de papier à proximité de son lit, avant de les recopier sur un calepin et d'y ajouter les dessins²⁸ [Fig. 7].



Fig. 7. Rachel Deville

Carnet (détail d'une capture d'écran)

Source : https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=a3UgfNHPNKU

Les premiers rêves de David B. ont été notés sans aucun dessin, et même si les croquis sont apparus dans les marges de ses cahiers par la suite, c'est la phase d'écriture qui reste primordiale²⁹. Percy Goldthwait Stiles – un biologiste américain du début du XX^e siècle qui a

²⁸ Rachel Deville, entretien avec Aude Lavigne, *Les carnets de la création. Semaine spéciale héros, héroïnes 3/5*, France Culture, 23 décembre 2015 : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/semaine-speciale-heros-heroines-35-rachel-deville>, consulté le 02/06/2019.

²⁹ Thierry Groensteen, « Entretien avec David B. », *op. cit.*, p. 174.

publié un petit livre sur ses récits de rêves accompagnés par ses propres dessins – fait la même remarque, qu’il complète par le pouvoir de renforcement de la mémorisation des images que permet l’écriture du récit du rêve :

Certains de ces dessins ont été réalisés des années après les rêves qu’ils illustrent. Mais si un rêve est remémoré et transcrit, il semble devenir éternel, et on ressent autant d’assurance en le dessinant des années plus tard que s’il avait eu lieu récemment³⁰.

Cela peut paraître logique surtout pour des auteurs de bande dessinée qui pratiquent un dessin narratif, où les images sont au service d’un récit. Par ailleurs, le processus de remémoration du rêve et de renforcement de sa mémorisation que permet l’écriture, en attendant une éventuelle mise en dessin, participe sans doute d’une technique qui rappelle l’« art de la mémoire », employée par les auteurs de l’Antiquité romaine. En reparcourant mentalement les lieux du souvenir du rêve, et en les associant aux images et aux événements qui s’y sont déroulés, je ne fais pas autre chose que de mettre ces lieux en série selon une logique narrative qui permettra d’ancrer durablement son souvenir³¹, voire – conséquence dont je ne m’explique pas le processus d’un point de vue scientifique – d’en affiner les détails.

Les dessins interviennent donc dans une troisième étape. J’utilise un Rotring et je travaille sans ébauche préparatoire. Ils se présentent comme des illustrations descriptives et non comme des séquences narratives. La narration du rêve est prise en charge par le texte, et les lieux ou les moments importants sont illustrés à la suite. Je ne dessine que de mon point de vue, c’est-à-dire que ce que perçoit le spectateur des dessins de mes carnets est censé correspondre à ce que j’ai vu dans le rêve. À de très rares exceptions, je dessine un détail isolé et agrandi pour des besoins de compréhension. Le point de vue est défini par la ligne d’horizon et par la perspective, le cadre par les limites du dessin qui s’interrompt ou par les bords de la page du carnet. Les repentirs qui sont parfois apparents résultent des reprises nécessaires à la représentation des lieux, des objets et des personnages, afin qu’ils soient dessinés tels que je les ai perçus en rêve. Dans les carnets, mon parti pris est de documenter mes rêves et de les décrire par le croquis et le texte aussi précisément que j’en m’en souviens, et que mes capacités à dessiner et à raconter me le permettent. Je prétends donc produire des documents dont la validité serait la même que pour n’importe quel dessin réalisé d’après un souvenir autobiographique. Qu’il s’agisse de dessiner d’après le souvenir d’un rêve ou d’après le souvenir d’un épisode de la vie éveillée, je

³⁰ « *Some of these drawings were made many years after the date of the dreams they are designed to illustrate. But if a dream is recalled and recorded, it seems acquire a timeless character, and just as much confidence is felt in depicting the dream of many years ago as in presenting the most recent* ». Percy Goldthwait Stiles, *op. cit.*, p. 7. Ma traduction.

³¹ Cf. Frances Yates, *L’art de la mémoire (The art of memory)*, London, Routledge and Paul Kegan, 1966), traduit de l’anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

postule dans cette thèse que l'activité de représentation graphique n'est pas différente, même dans les cas où les rêves sont explicitement absurdes.

Pour finir, il reste la quatrième et dernière étape, celle de la mise en couleur à l'aquarelle. C'est la partie la plus facile et la plus satisfaisante, car les images apparaissent véritablement à ce moment-là. Même si ce travail prend parfois beaucoup de temps, car l'application du lavis peut se faire sur plusieurs couches et nécessiter des rehauts au crayon de couleur lorsque je dois rendre compte d'une atmosphère particulière (nuit, espaces intérieurs) ou de décors représentés dans des vues d'ensemble (villes, forêts, montagnes), le rendu de l'ambiance est plus facile à obtenir que celui de la structure graphique des silhouettes et des décors.

Un constat s'impose, après plusieurs années de cette pratique. Lors de discussions, on m'a souvent fait la remarque qu'il était difficile de se souvenir de ses rêves avec précision. Il y a donc un doute, légitime, concernant la vraisemblance des transcriptions de rêves. Il avait déjà été formulé par Adorno à propos des récits des Surréalistes, dont certains sont extrêmement longs et détaillés : « Ce n'est pas ainsi qu'on rêve ; personne ne rêve comme ça³² ». Roger Caillois fait la même critique dans *L'incertitude qui vient des rêves* :

Ils en forçaient à loisir le merveilleux. [...] leurs récits sont assurément propres à déconcerter, mais ils ne donnent nullement l'impression d'être des rêves, précisément parce qu'ils écartent de parti pris la vraisemblance et qu'ils prennent le soin de le souligner par toutes sortes d'adjectifs appropriés³³.

Transposée dans le registre des images, la question est donc bien celle d'une forme de neutralité par rapport aux événements retranscrits, même pour ceux qui paraissent les plus incroyables au réveil. Finalement, retranscrire l'étrangeté des rêves paraît tout aussi difficile que de neutraliser les impossibilités. Dans le premier cas, l'étrangeté risque de passer inaperçue, dans le second, les impossibilités risquent d'être outrancières. C'est la raison pour laquelle mes dessins respectent le dispositif d'un carnet de voyage et un mode de représentation figuratif. Ce sont ces éléments plastiques qui feront l'objet des analyses ultérieures.

D'autre part, s'il est néanmoins communément admis que la pratique régulière de la transcription des rêves améliore leur souvenir, il semblerait également que cette pratique transforme les rêves dans leur contenu et dans leur forme. Pour Freud, ces deux phénomènes n'en sont en réalité qu'un seul : « Tous ceux qui, par exemple à titre de chercheurs, s'intéressent

³² Theodor Wiesengrund Adorno, « Le surréalisme : une étude rétrospective ("Rückblickend auf den Surrealismus" in *Texte und Zeichen*, cahier 6, 1956) », in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1999, p. 66.

³³ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, *op. cit.*, p. 666-667.

un temps à la question du rêve, rêvent aussi pendant cette période plus que d'habitude, ce qui signifie qu'ils se remémorent leurs rêves plus facilement et plus fréquemment³⁴ ».

Jacqueline Carroy – historienne des sciences humaines à l'EHESS – donne des exemples de savants rêveurs du XIX^e siècle qui constatent que les rêves peuvent s'enchaîner d'une nuit à l'autre, qu'ils rêvent qu'ils rêvent, et même qu'ils notent « en rêve » un rêve qui mérite d'être noté³⁵. Pour d'autres, le rêve donne presque l'impression d'être une sorte d'univers consistant, susceptible d'être exploré par l'imagination au fur et à mesure que l'entraînement du rêveur lui permet d'affiner ses souvenirs. Hervey de Saint-Denys est persuadé qu'on rêve en continu, et que l'exercice de la notation permet d'en améliorer la qualité, jusqu'au point de pouvoir les diriger et de faire ce qu'on appelle aujourd'hui communément des « rêves lucides »³⁶, dont la prise de contrôle et la structure narrative – telles qu'elles sont relatées dans ses récits – évoquent à un lecteur d'aujourd'hui plus un jeu vidéo qu'un véritable rêve :

Dans un autre rêve, où je crois me promener à cheval par une belle journée, la conscience de ma véritable situation me revient en mémoire, comme aussi cette question de savoir si le libre arbitre de mes actions imaginaires m'appartient en songe ou ne m'appartient pas. Voyons, me dis-je, ce cheval n'est qu'une illusion, cette campagne que je parcours n'est qu'un décor ; mais si ce n'est point ma volonté qui a évoqué ces images, il me semble bien du moins que j'ai sur elles un certain empire. Je veux galoper, je galope ; je veux m'arrêter, je m'arrête. Voici maintenant deux chemins qui s'offrent devant moi. Celui de droite paraît s'enfoncer dans un bois touffu ; celui de gauche conduit à une sorte de manoir en ruine. Je sens bien que j'ai la liberté de tourner à droite ou à gauche, et par conséquent de décider moi-même si je veux faire naître des associations d'idées-images en rapport avec ces ruines ou avec ce bois, puis l'idée me vient qu'il vaut mieux, dans l'intérêt de mes expériences, guider un rêve lucide du côté des tourelles et du donjon, parce qu'en cherchant à me souvenir exactement des principaux détails de cette architecture, je pourrai peut-être, à mon réveil, reconnaître l'origine de ces souvenirs. Je prends donc le sentier de gauche [...]³⁷.

André Breton, fait d'ailleurs une critique sévère de cet auteur dans *Les vases communicants* :

³⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 80.

³⁵ Il s'agit d'Alfred Maury et de Joseph Delboeuf. Jacqueline Carroy, *Nuits savantes, op. cit.*, p. 96-99, 189, 197.

³⁶ Les savants rêveurs ont beaucoup discuté de cette forme particulière du rêve : Jacqueline Carroy, *op. cit.*, p. 14, 144-145, 148-150, 378, etc. La définition la plus courante est la suivante : « les rêves lucides sont ceux dans lesquels le sujet est conscient lorsqu'il rêve ». Antonio Zadra, « FAQ » du *Labo des rêves* : <https://antoniozadra.com/fr/faq#t1n278>, consulté le 22/07/2019. Hervey de Saint-Denys fait usage du terme : « J'estime en effet que toute pensée de l'homme endormi est un rêve plus ou moins lucide [...] ». Hervey de Saint-Denys, *op. cit.*, p. 150. Mais son ouvrage était quasiment introuvable jusqu'en 1964, date à partir de laquelle il sera régulièrement réédité en France. Cf. Jacqueline Carroy, *op. cit.*, p. 151. Et de la même auteure, « La force et la couleur des rêves selon Hervey de Saint-Denys », in *Rives méditerranéennes*, n° 44, 2013, p. 67. Ce sont surtout des ouvrages comme celui de Stephen LaBerge, *Lucid dreaming. The power of being awake and aware in your dreams*, Los Angeles, Tarcher, 1985, qui rendront l'expression populaire.

³⁷ Hervey de Saint-Denys, *op. cit.*, p. 271-272. Il y aurait beaucoup à dire sur le rapport entre les rêves lucides tels qu'ils sont mis en images – je pense tout particulièrement au film *Inception* de Christopher Nolan (2010) – et les jeux vidéo. Mais ceci sort du cadre de notre étude.

Je m'en voudrais de ne pas faire remarquer sans plus tarder que c'est très vicieusement qu'Hervey, du fait que, sous l'influence de l'habitude, il arrive à se rappeler un nombre de rêves de plus en plus grand, conclut à la continuité parfaite de l'activité psychique durant le sommeil et aux seules éclipses, par suite, de la mémoire : encore faudrait-il établir qu'il n'a pas réussi à accroître, dans des proportions considérables, en les soumettant à l'épreuve de son observation, les limites de cette activité. Ce très particulier surmenage intellectuel eût pu, à la rigueur, le placer dans des conditions d'intoxication qui lui resteraient propres et priveraient ses conclusions d'objectivité nécessaire. Hervey se voit rêver à tout moment où il s'observe rêver, c'est-à-dire à tout moment où il s'est *attendu à rêver*. C'est beaucoup en apparence : au fond ce n'est rien³⁸.

La question qui se pose est donc de savoir si, en pratiquant l'exercice du récit et du dessin de rêves, on améliore sa capacité à mieux s'en souvenir ou si on améliore la qualité même de ses rêves. Et la réponse à cette question est finalement simple : c'est à la fois la qualité des souvenirs et celle des rêves qui s'améliore. On sait depuis bien longtemps que les contenus des rêves se construisent à partir des contenus de la vie éveillée, et qu'ils ne sont donc pas les mêmes pour tous. Aristote défendait déjà l'idée que les rêves sont fabriqués à partir d'une réorganisation des souvenirs de perceptions à l'état de veille, contre celle qui prétendait que ce sont les dieux qui les envoient³⁹. Et Artémidore expliquait que les rêves présentent les choses de façon plus ou moins déguisées en fonction de la capacité du rêveur à les interpréter⁴⁰. Il est donc normal que, pour un chercheur travaillant sur les rêves, ceux-ci finissent par refléter son intérêt pour cette recherche. Les exemples de cette « amélioration » sont nombreux, voire nuisibles comme le souligne Breton. Au cours de la rédaction de la thèse, j'ai eu quelques rêves qui étaient l'expression directe d'une préoccupation ou d'une question sur laquelle je travaillais, et qui me fournissaient très exactement les exemples dont je pensais avoir besoin pour continuer à avancer. Par exemple, lorsque je me suis penché sur le phénomène qui consiste à ne pas s'étonner d'un événement impossible en rêve, j'ai fait un rêve totalement impossible dans lequel je ne m'étonnais de rien :

Je suis dans mon nouvel appartement au rez-de-chaussée d'un immeuble de 6 ou 7 étages. Je sors. J'ai envie de voir à quoi ressemble le dernier étage. Je m'accroche à la rambarde du balcon du premier étage et je monte à bout de bras, sans me servir de mes pieds. C'est tellement facile que je monte deux étages à la fois. Arrivé en haut, je redescends (comme je suis monté : à bout de bras) un étage après l'autre.

³⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 113.

³⁹ Aristote, « Des rêves » et « De la divination dans le sommeil », in *Petits traités d'histoire naturelle (Parva Naturalia, IV^e s. av. J.-C.)*, traduit du grec par René Mugnier, Paris, Les belles lettres, 1953, cf. en particulier 459a15-463b10, p. 79-90.

⁴⁰ « Pour que tu ne te laisses d'ailleurs jamais tromper, sache que les rêves de la multitude et ceux des gens capables de les interpréter ne sont pas les mêmes. Pour la multitude, tels leurs souhaits et telles leurs craintes durant le jour, telles aussi les choses qu'ils voient dans le sommeil : par contre, les habiles et les experts en ces matières suggèrent seulement par signes dans leurs rêves les choses qu'ils souhaiteraient [...] ». Artémidore, « Préface » au livre IV de *La clef des songes, op. cit.*, p. 217.

Je me sers de l'espace très étroit entre la balustrade et le plafond pour caler le dos de main et descendre plus facilement [Fig. V].

Les impossibilités de ce rêve sont nombreuses, à commencer par le fait de pouvoir escalader la façade d'un immeuble en passant les étages deux par deux, ainsi que par la surprenante configuration du décor lors de la descente, où l'espace entre la balustrade et le plafond est réduit à un interstice pour y glisser ma main. Cependant, les croquis que j'en ai fait ne rendent pas compte des anomalies pour la simple raison qu'elles étaient impossibles à dessiner. Il s'agit là d'un cas limite sur laquelle bute une tentative de représenter un rêve, et qui exprime à mon sens une difficulté méthodologique liée au fait que ce soit l'auteur qui produise la matière première sur laquelle il travaille. Mais à l'opposé de ces rêves incroyables, Carroy souligne également que l'habitude de noter ses rêves fait ressortir les plus ordinaires, les « récits triviaux »⁴¹. Je l'ai constaté pour moi-même. Malgré l'exemple que j'ai mentionné précédemment, dans les périodes où j'ai beaucoup noté mes rêves, une bonne proportion d'entre eux ne présentaient rien de spécialement extraordinaire ou d'impossible⁴². À l'inverse, lorsque je ne les note presque plus, je transcris beaucoup de récits et de dessins de situations absurdes, sans doute – c'est une hypothèse – parce que les rêves les plus banals ont été oubliés.

Cependant, le danger d'« intoxication » relevé par Breton mérite tout de même que l'on y revienne. Georges Perec écrivait au tout début de son recueil de récits de rêves : « Je croyais noter les rêves que je faisais : je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves⁴³ ». Lors d'une journée d'étude sur le rêve et la bande dessinée⁴⁴, Johanna Schipper – illustratrice – a également fait part du phénomène qui consiste à rêver de plus en plus de dessin à force de dessiner ses rêves. Il faut en effet se montrer prudent, car la transcription des rêves peut finir par devenir un réflexe obsessionnel dont les effets se répercutent jusque dans les rêves. C'est ce qui est arrivé à Jim Shaw, qui à force de dessiner les objets et les œuvres d'art vues dans ses rêves, a fini par ne rêver plus que d'objets et d'œuvres d'art à dessiner et à fabriquer une fois éveillé, selon un processus qui évoque presque un travail d'usine : « Il y a beaucoup de perversité là-dedans, parce que maintenant mes rêves sont un mélange de rêve et de commerce. Ils ne jouent plus le rôle que les rêves étaient censés jouer⁴⁵ ».

⁴¹ Jacqueline Carroy, *Nuits savantes*, *op. cit.*, p. 52, 216.

⁴² Ce phénomène est également observé en psychologie cognitive (cf. *infra* p. 205).

⁴³ Georges Perec, *La boutique obscure. 124 rêves*, Paris, Denoël / Gallimard, 1973, non paginé.

⁴⁴ Journée d'étude : *Visions de rêve, visions du rêve*. Table ronde animée par Thierry Groensteen, avec Johanna Schipper, Barthélémy Schwartz et Rachel Deville, Journée d'étude dans le prolongement de l'exposition « Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée », Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, jeudi 20 mars 2014 : https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=u55B4TzRk_0, consulté le 16 novembre 2015, 12 :18.

⁴⁵ Jim Shaw, cité par Amy Gerstler, « “The wild trash of sleep” : les Dream Objects et les Dream Drawings de Jim Shaw », bilingue, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, in *Jim Shaw 1974-1999 : Everything must go*,

L'influence que jouent les moyens d'expression que l'on pratique ou que l'on consomme est loin d'être négligeable, et ceci paraît inévitable, puisque cette activité est importante dans la vie quotidienne d'un créateur. Ce n'est pas seulement que l'on puisse rêver d'œuvres d'art, c'est la matière d'expression même du rêve qui peut être modelée par ces moyens. Michel Butor a fait une remarque en ce sens, et elle est pratiquement d'ordre anthropologique :

Agir sur nos rêves, c'est fondamentalement travailler sur les moyens de les transmettre, de les publier : récit, peinture, cinéma dont le développement en a déjà sensiblement modifié la grammaire, les approfondir de telle sorte que le rêve puisse les utiliser⁴⁶.

Bien que les exemples de rêves « picturaux » ou « graphiques » soient très rares, cela se vérifie surtout pour le cinéma :

C'est un film d'aventure en couleurs ; la couleur est très mate, un camaïeu dans les tons fauves, très « cinéma américain » [...] Le personnage unique et central, que j'escorte comme une ombre, est un chef révolutionnaire [...] À un certain moment, un peu angoissé, j'essaie de « faire aller l'image plus vite » [...]⁴⁷.

Personnellement, je n'ai jamais rêvé compulsivement d'arts plastiques ou d'étrangeté, sans doute parce que mon attention n'a jamais été entièrement absorbée par mes carnets de rêves et leur étude⁴⁸.

Ces carnets se présentent de la même manière que certains carnets de voyages d'artistes [Fig. 8 et Fig. 9]. Ils en ont l'aspect par la coprésence de textes manuscrits, de dessins, de légendes et de plans. Et il est aussi dans mes intentions que leur contenu soit documentaire et autobiographique. La différence essentielle pourrait résider en ce que les croquis de rêves sont dessinés de mémoire alors que le croquis de voyage se pratique sur le vif. Et pourtant, on sait que certains dessins de Delacroix au Maroc ont été complétés ou même réalisés entièrement

catalogue d'exposition, Luxembourg, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, du 8 mai au 4 juillet 1999, Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, premier semestre 2000, Noëllie Roussel et Fabrice Stroun (dir.), Luxembourg, Casino Luxembourg, Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Santa Monica, Smart Arts Press, 1999, p. 118. Je me suis permis de rectifier la traduction sur un point : la deuxième occurrence du mot « rêve » (« *dream* ») remplace « rêverie » dans la traduction de Gaillard.

⁴⁶ Michel Butor, « La littérature de la nuit », in *Répertoire V*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 32.

⁴⁷ Georges Perec, « N° 41 », *op. cit.* L'ouvrage est non paginé mais les rêves sont numérotés. Voir également d'autres rêves « cinématographiques » : « N° 81 » (épisode 7) et « N° 116 », ainsi qu'un de mes rêves cité en introduction (cf. *supra*, p. 15) et le « rêve de la projection interrompue » (cf. *infra*, p. 131).

⁴⁸ Voir les statistiques d'un de mes carnets. Cf. *infra* sous-chapitre IV.3. Catherine Geoffray, dont nous discuterons des œuvres (cf. *infra*, p. 302 et suiv.) mentionne également ce problème : « Je tire avec précaution sur ce fil d'images. La récolte varie ainsi d'un jour à l'autre. C'est un vrai entraînement. De temps en temps, je lâche ce travail pour me reposer. Presqu'une question de santé mentale. D'être à l'affût de mes rêves modifie probablement la qualité de mon sommeil. C'est comme si une partie de moi restait en veille. À chaque reprise, il faut réarmer la machine à récupérer les rêves ». Catherine Geoffray, « Souvent je rêve... », 2016 : <http://catherinegeoffray.net/#/textes>, consulté le 17 mars 2017.



Fig. 8. Eugène Delacroix

Cavaliers arabes, notes manuscrites, 1832

Album Delacroix Eugène -1-, f° 31 v, f° 32 r

Encre brune et aquarelle sur papier, 19,3 x 12,7 cm

Paris, Louvre



Fig. 9. Titouan Lamazou

Vovaae en Eqvpte. cravon et aquarelle sur papier, février-mars 1996

après coup, le soir d'après ses souvenirs de la journée⁴⁹. La forme du carnet de voyage et le croquis n'attestent donc pas automatiquement que l'artiste a réalisé ses dessins sur le motif. Est-ce que cela rend caduque l'authenticité des dessins par rapport à leur modèle ? Dans la mesure où les croquis faits sur le motif et ceux faits de mémoire sont indiscernables, est-ce que les dessins de rêves peuvent prétendre à la même authenticité par rapport à leur référent ? Pour répondre à ces questions, il faut essayer de compenser la différence entre les modèles – existants dans la réalité physique pour le croquis d'observation, inexistant physiquement pour le rêve – en mettant à contribution diverses disciplines : philosophie (théorie de la fiction chez Jean-Marie Schaeffer), esthétique et théorie des arts visuels (dessin et cinéma), neurosciences, psychologie cognitive, ainsi que de nombreuses analyses d'œuvres (dessins, films et bandes dessinées dans un premier temps).

I.2. Rêver, voyager, dessiner : de la perception onirique à la retranscription graphique

Freud soulignait l'extrême diversité des formes des rêves, qui peuvent être courts, longs, flous ou nets⁵⁰. Leur aspect confus ou « troué » peut faire partie du rêve lui-même, mais le plus souvent, il s'agit d'un problème de remémoration. En fait, « l'incertitude qui vient des rêves » n'a pas de rapport intrinsèque avec la qualité des images ou la succession des événements. Elle est relative à la faculté qu'a le rêve à tout contrefaire⁵¹. Freud poursuivait en notant un fait qui peut paraître paradoxal, à savoir la netteté des rêves et le pouvoir de ses images : « Il y a des rêves aussi nets que les événements de la vie réelle, tellement nets que, même réveillés, nous avons besoin d'un certain temps pour nous rendre compte qu'il ne s'agit que d'un rêve⁵² ». Dans les études et les commentaires sur les rêves, c'est souvent cette *netteté* qui est notée par les auteurs. Léonard de Vinci se demandait « pourquoi l'œil voit-il une chose plus nettement

⁴⁹ Par manque de temps, et en raison de la réticence des « Maures » à se laisser dessiner. Barthélémy Jobert l'explique dans une émission d'Olivia Gesbert, « Delacroix en grand format avec Barthélémy Jobert », in *La grande table*, sur France Culture, le 20 avril 2014 : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/delacroix-en-grand-format-avec-barthelemy-jobert>, consulté au printemps 2018. Voir également Tewfik Hakem, « Revoir Delacroix : série », in *Un autre jour est possible*, sur France Culture, le 22 avril 2014 : <https://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible/antoine-bueno-livre-revoir-delacroix-serie>, consulté au printemps 2018. On reviendra sur cette question (cf. *supra*, p. 56 et suiv.)

⁵⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig, Wien, H. Heller & Cie, 1917), traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1922, nouvelle édition : Paris, Payot & Rivages, 2015, coll. « Petite Bibliothèque Payot », p. 100.

⁵¹ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, *op. cit.*, p. 644.

⁵² Sigmund Freud, *op. cit.*

en rêve que l'imagination à l'état de veille⁵³ ? ». Pour Descartes, l'illusion du rêve est telle que « les images qui se forment pendant le sommeil peuvent être beaucoup plus distinctes et plus vives que celles qui se forment pendant la veille⁵⁴ ». Paul Valéry soulignait également « la précision des rêves⁵⁵ ». John Allan Hobson – chercheur en neurobiologie du rêve – constatait en examinant un carnet de rêves accompagnés de dessins : « Dès ce premier rapport et jusqu'au dernier, l'éclat et la netteté des détails visuels sont la norme⁵⁶ ». Ou encore Vincent Gille, dans le catalogue d'exposition *Trajectoires du rêve*, qui écrit : « Le pouvoir de confusion du rêve – qui réunit et assemble des éléments hétérogènes – ne doit en aucun cas conduire à le considérer comme flou ou imprécis. Les images du rêve sont au contraire toujours nettes et lumineuses, les événements s'y enchaînent avec une précision d'horlogerie⁵⁷ ».

Ces propos engagent la pratique du dessin et du récit de rêve à relever le « défi de l'image⁵⁸ » et à assumer la voie d'une certaine précision descriptive, selon les moyens plastiques les plus adaptés à la transcription de son contenu. On supposera donc que représenter et raconter ses rêves n'est pas une entreprise uniquement subjective et spéculative, et que les partis pris plastiques peuvent être mis au service d'une crédibilité, d'une vraisemblance documentaire.

Le rêve, comme source et comme modèle des dessins et des récits qu'on peut en faire à l'état de veille, est difficile à caractériser. À vrai dire, il ne devrait pas être considéré comme le résultat d'une perception. Il est plutôt une production de l'imagination puisqu'il ne fait pas l'objet d'une véritable perception visuelle. Durant le sommeil, nos yeux ne perçoivent pas d'images, ils ne sont pas stimulés par un monde extérieur qui a une existence physique. Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer consacre quelques pages au rêve dont il souligne le « parallélisme frappant » avec la fiction : « Comme la fiction, le rêve consiste dans l'activation

⁵³ Léonard de Vinci, Mss. Arundel, n° 263, f° 278 v, Londres, British Museum. Repris dans Léonard de Vinci, *Les carnets, tome 1*, traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942, nouvelle édition : Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 84.

⁵⁴ René Descartes, *Traité de l'Homme*, édition de Claude Clerselier, Paris, Théodore Girard ou Charles Angot, 1664. Repris dans René Descartes, *Œuvres philosophiques, tome 1, 1618-1637*, édition de Ferdinand Alquié, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 475. Cité par Pierre Carrique, *Rêve, vérité. Essai sur la philosophie du sommeil et de la veille*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2002, p. 35. Dans le *Traité de l'homme*, Alquié précise en note que « le rêve est donc une rêverie dont les images sont plus vives : grâce à cette vivacité, elles s'imposent à l'égal d'objets sensibles, et se font prendre pour réelles » (Ferdinand Alquié, *op. cit.*), et qu'il est « comme une suite d'images perçues trop vivement à la faveur du sommeil » (*ibid.*, p. 476).

⁵⁵ Paul Valéry, *Cahiers, tome VI*, 1918, Paris, C.N.R.S., p. 843-844. Repris dans *Cahiers Paul Valéry*, n° 3, « Questions du rêve », Paris, Gallimard, 1979, p. 42. Mais, contrairement à Descartes, Valéry écrit ne pas réussir à s'expliquer ce phénomène.

⁵⁶ John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant (The dreaming brain)*, New York, Basic Books, Inc., 1988), traduit de l'anglais par Rose Saint-James, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1992, p. 293.

⁵⁷ Vincent Gille, « Paris, territoire du rêve », in *Trajectoires du rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Pavillon des Arts, du 7 mars au 7 juin 2003, Vincent Gille (dir.), Paris, Paris-Musées, 2003, p. 142.

⁵⁸ Sophie Schwartz, *Matière à rêver, op. cit.*, p. 199.

d'un système de stimulation endogène qui donne naissance à des représentations en l'absence de toute source perceptive (directe)⁵⁹ ». De ce point de vue, les productions de l'imagination (rêves, rêveries, fantasmes) correspondent très exactement à la définition la plus courante de la fiction⁶⁰. Pourtant, l'expérience onirique n'est pas vécue comme une fiction durant le sommeil. On a que très rarement conscience de faire un rêve pendant qu'on rêve⁶¹. Dans ce sens, on peut effectivement se sentir autorisé à employer le mot « perception », aussi bien que celui d'« imagination » ou d'« hallucination », pour qualifier la réception du rêve – au même titre d'ailleurs que le font les scientifiques – parce que quand on rêve, on a véritablement l'impression d'évoluer dans un monde à part entière : « Les représentations oniriques s'imposent à nous à la manière des perceptions, en sorte que l'état onirique est vécu comme un état "réel"⁶² ». Ou encore :

[les affects, les souvenirs et les rêves], bien que d'origine interne, sont en effet exogènes si on les considère du point de vue de l'activité consciente, puisqu'il s'agit de représentations que la conscience subit. En ce sens, elles ressemblent davantage aux perceptions qu'aux représentations construites par autostimulation consciente⁶³.

On peut donc considérer que le souvenir d'un rêve est comme le souvenir de perceptions sans qu'il n'y ait pourtant eu de réelles perceptions d'un monde extérieur au préalable.

Le philosophe Pierre Carrique va dans le même sens lorsqu'il examine le paradoxe du « monde »⁶⁴ onirique permettant des interactions avec les êtres et les objets qui le peuplent, et donc supposant une distance et une perception, tout en étant pourtant privé de l'espace nécessaire à toutes ces opérations⁶⁵. La métaphore du tableau revient dans son livre, *Rêve et vérité*⁶⁶, pour insister sur le fait que le rêve rend fluctuante l'opposition entre « fermeture du

⁵⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 173.

⁶⁰ La fiction est une « création de l'imagination » (dictionnaire Larousse en ligne). La fiction est définie par Schaeffer, dans un sens plus technique, comme « feintise ludique partagée ». Cette définition porte surtout sur la relation particulière qui s'établit entre la fiction et le spectateur, le lecteur, ou le joueur. Schaeffer précise également qu'elle existe aux moins sous trois formes : comme « contenus mentaux », « sous la forme d'actions humaines physiquement incarnées ou sous celle de représentations publiquement accessibles ». *Ibid.*, p. 212.

⁶¹ Même dans le cas du rêve lucide, la prise de conscience de rêver ne change rien au fait que nous continuons à être sous la domination de la production visuelle inconsciente. À mon avis, le rêve lucide est un *leurre*, au sens très précis ou Jean-Marie Schaeffer emploie ce mot.

⁶² *Ibid.*, p. 172-173.

⁶³ *Ibid.*, p. 326. Que l'on ne s'y trompe pas, pour Schaeffer les rêves sont de « pures fictions » (*ibid.*, p. 110) : « Il ne faudrait donc pas se méprendre sur la portée de la comparaison : les deux activités sont liées à des modalités de fonctionnement du cerveau différentes – sommeil d'un côté, vie éveillée et conscient de l'autre – et les mécanismes de contrôle sont eux aussi fort différents ». *Ibid.*, p. 175.

⁶⁴ Il revient plusieurs fois sur ce terme, qu'il qualifie d'« anti-monde [...] un monde op-posé au monde vigile, posé en face de lui et relativement à lui » (Pierre Carrique, *op. cit.*, p. 90), de « monde sans lieu » (*ibid.*, p. 83), ou encore de « monde sans en être un » (*ibid.*, p. 229).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42, 212-213, 280, 312, 314, 324, 364, etc.

⁶⁶ À propos de Descartes (*ibid.*, p. 40-41, 386), de Michael Fried, de Diderot et de Platon (*ibid.*, p. 387).

tableau au regard du spectateur et absorption du spectateur dans la toile⁶⁷ ». Georges Didi-Huberman, lorsqu'il proposait une esthétique basée sur *L'interprétation du rêve*, n'écrit pas autre chose : « Nous ne sommes pas *devant* les images peintes ou sculptées comme nous sommes devant, ou plutôt *dans* les images visuelles de nos rêves⁶⁸ ». Et cette absence de distance n'empêche pas le regard : « Le rêve donne chaque nuit l'occasion d'une visualité absolument déployée et d'un règne du regard absolument souverain [...]»⁶⁹ ». Il faut donc voir dans le rêve une véritable invitation à représenter pour l'artiste, parce que malgré cette absence de distance, le rêve est tout de même un monde susceptible de faire l'objet de perceptions. Baumgarten lui-même écrivait que les rêves sont des imaginations⁷⁰ – autrement dit, que le rêve est une reproduction des représentations des sens⁷¹ –, et que les imaginations peuvent faire l'objet de l'esthétique⁷², c'est-à-dire de la science de la connaissance sensible. Si le terme « perceptions » n'est sans doute pas tout à fait conforme à ce qu'il s'y passe, c'est néanmoins le souvenir de perceptions visuelles (entre autres) qui nous restent, et qui peuvent être retranscrites, pourquoi pas, comme s'il s'agissait de souvenirs de perceptions à l'état de veille. Et, lorsqu'il est dessiné, ce souvenir de rêve pourrait avoir le même statut ontologique que le dessin des souvenirs de la vie éveillée.

D'une certaine manière, il y a bien un paradoxe : le rêve est une production de l'imagination dont le rêveur n'a pas conscience et qu'il vit donc comme une perception à part entière. Autrement dit, il crée et perçoit simultanément les lieux dans lesquels il évolue et les événements auxquels il assiste ou il participe. Les autres formes de productions de l'imagination (hallucination, phantasme, rêverie) ne produisent pas les mêmes effets, notamment parce qu'on ne les raconte généralement pas de la même manière qu'un rêve. Le récit d'un rêve sera toujours plus proche du récit d'une journée, que du récit d'une hallucination, d'une rêverie voire d'un phantasme. Le rêve est plus dense, plus complet, plus détaillé, il invite à la description et à la narration de la même manière que la découverte de nouveaux horizons dans la vie éveillée invite l'artiste à la représentation. Et c'est plus qu'une invitation dont il est question, c'est une véritable urgence à témoigner d'une expérience singulière. Nous avons déjà souligné que les souvenirs du rêve avaient tendance à s'estomper rapidement. Pour Henri Maldiney ce phénomène est dû à une « loi phénoménologique » : « Les structures de la perception onirique

⁶⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de minuit, 1990, p. 188.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten, « Métaphysique (*Metaphysica*, 1735, traduction d'après la septième édition : 1779) », §593, in Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹ « Puisque mes imaginations sont des perceptions d'objets qui furent présents autrefois, elles sont des perceptions d'objets qui ont été ceux de la sensation mais qui, au moment où je les imagine, sont absents ». *Ibid.*, §558, p. 96.

⁷² « La science qui a pour objet la pensée qu'est l'imagination ainsi que l'exposition des pensées qui en résultent, est l'esthétique de l'imagination ». *Ibid.*, §570, p. 99.

sont incompatibles avec la perception vigile⁷³ ». Cette incompatibilité entraîne la « désintégration » des images du rêve dès « le premier geste de sortie hors de soi (fût-ce l'ouverture des paupières) [...]»⁷⁴ ». On pourrait ajouter que toute perception de nouveaux objets est susceptible de provoquer la crainte de l'oubli et donc l'urgence à représenter. D'où l'usage du mot « rêve » comme métaphore pour qualifier la stimulation que représente la vue de choses nouvelles et inattendues. Le lendemain de son arrivée à Tanger, Delacroix écrivait cette phrase restée célèbre : « Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de voir lui échapper⁷⁵ ».

Une des propriétés formelles essentielle de mes carnets est leur ressemblance à de traditionnels carnets de voyage, et à ceux – toutes proportions gardées – de Delacroix en particulier. Je n'avais pas dans l'intention, lorsque j'ai entrepris ces croquis de rêves, d'imiter explicitement cet artiste. Il s'agissait plus simplement, au départ, de trouver un prétexte pour dessiner tous les jours sans avoir besoin de me référer à des modèles dans la réalité. Mais, la ressemblance entre les croquis de rêves, dont on verra quelques exemples d'artistes, et les croquis de voyage n'est pas une simple coïncidence : le rêve est vécu comme une forme de voyage mental. Jean-Daniel Gollut notait que le récit de rêve littéraire empruntait « à des genres narratifs constitués » qui font office de modèle parce qu'ils sont dominants à une certaine époque. Et il précisait : « on peut penser que tous les modèles disponibles ne lui conviendraient pas au même degré ». Parmi ces modèles, il cite le récit fantastique et le récit de voyage :

Le voyage, bien sûr, répond à cette idée, d'inspiration romantique, que le rêve emmène le sujet hors de la sphère de l'existence ordinaire, le met en contact avec un monde autre, inconnu de la conscience vigile. Cela déjà devait favoriser les analogies de scénarios. Mais il y a plus. Car le récit de voyage est aussi une forme qui, par définition, se prête à intégrer une diversité d'épisodes, des changements de décor, et qui endosse quasi naturellement de multiples dislocations du cadre d'aventure. Si, comme on peut le croire, les rêveurs d'autrefois n'avaient pas à priori des productions oniriques plus cohérentes et suivies que les nôtres, il est assez normal qu'ils aient trouvé là, compte tenu des exigences esthétiques en vigueur, un moyen propice à la représentation de l'expérience nocturne⁷⁶.

Cette remarque est fondamentale car elle concerne également le carnet de croquis. Son aspect fragmentaire qui associe dessins, schémas, plans, détails, annotations manuscrites et

⁷³ Henri Maldiney, « Comprendre », in *Revue de métaphysique et de Morale*, n° 1-2, 1961. Repris dans *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1973, nouvelle édition : 1994, p. 29. Cité, en partie, par Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves, op. cit.*, p. 167.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Eugène Delacroix, « Lettre à Pierret, 25 janvier 1832 ». Cité par Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 142.

⁷⁶ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves, op. cit.*, p. 400-401.

récits est effectivement tout aussi propice à la transcription d'un voyage qu'à celle d'un rêve. D'ailleurs, au-delà des analogies formelles et techniques, il se trouve que les croquis de Delacroix n'ont pas tous été réalisés sur le motif. Bien sûr, il dessinait compulsivement et en toutes occasions dans une volonté de description exhaustive des aspects du pays et de la culture qu'il découvrait. Il a rempli sept carnets de croquis et d'innombrables feuilles volantes, bien qu'il ait également amené avec lui de quoi faire de la peinture⁷⁷. Mais même en favorisant les outils graphiques, faciles à transporter et utilisables dans presque toutes les circonstances, il n'arrivera pas à terminer tous ses dessins sur le motif. D'où les nombreuses reprises et restitutions de mémoire, à l'encre et à l'aquarelle notamment, le soir au calme, ou au retour en France lors de la quarantaine à Toulon⁷⁸. Par exemple, dans le catalogue *Dessiner en plein air*, la notice de la double page des *Cavaliers arabes et notes manuscrites* (f° 31 v et 32 r) [Fig. 8] indique qu'ils ont été « tracés de mémoire⁷⁹ ». Ces notes et ces dessins sont réalisés à la plume, à l'encre et à l'aquarelle dans un carnet de petites dimensions (19 x 13 cm). La page précédente (f° 31 r) précise la date et le lieu, « 11 avril à Eïn-Daliah », mais les dessins à l'encre ne sont pas coloriés. Chaque croquis de la double page (f° 31 v et 32 r) est annoté ou relié à un moment de la journée. Les indications techniques ou celles qui sont censées stimuler la mémoire visuelle de Delacroix sont présentes à proximité des dessins, voire même sous le lavis d'aquarelle, écrites en petit et parfois de travers. Par exemple, le cavalier et son cheval de la page de gauche (f° 31 v), en haut, sont surmontés par : « Masser les personnages en brun, quitte à éclaircir pour les détacher⁸⁰ ». Le personnage dessiné à la plume sur la même page, au centre et non colorié, est accompagné par une première phrase juste à côté de son visage : « Tête de Michel-Ange », puis par une deuxième en dessous : « Couverture blanche ». Page de droite (f° 32 r), il y a un homme avec drapeau en haut à droite : « Drapeaux », et à gauche un cavalier de dos : « Hommes éclairés par derrière, burnous transparent autour de la tête, de même que le pan qui couvrait le fusil ». Pour clore cette journée, on peut lire au-dessus du dernier dessin tout en bas de la page de droite, un paysage de montagne aquarellé avec une perspective atmosphérique : « Vue superbe en se retournant ». Les autres notes, moins descriptives et plus narratives, car associant des événements à une temporalité et à des lieux, occupent généralement toute la largeur de la page et l'écriture est plus haute et plus droite. Elles accompagnent également, mais

⁷⁷ Il aurait peint deux toiles sur place. Barthélémy Jobert, *Delacroix, op. cit.*, p. 148.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 148-149. Cf. aussi Marie-Pierre Salé, « Dessiner en plein air. Entre "sur nature", souvenir, et atelier », in *Dessiner en plein air. Variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 16 octobre 2017 au 29 janvier 2018, Marie-Pierre Salé (dir.), Paris, Musée du Louvre, 2017, p. 21.

⁷⁹ « Les dessins de ces pages sont tracés de mémoire ». Hélène Grollemund, « Cat. 157. *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, folios 31 v° et 32 r° », in *Dessiner en plein air, op. cit.*, p. 170.

⁸⁰ Toutes les transcriptions des notes manuscrites proviennent de Delacroix, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 110. Je me suis seulement permis de corriger le titre « 13 avril. – Aïn-El-Daliah » par celui qu'on peut lire sur le folio 31 r° de l'*Album d'Afrique du Nord et d'Espagne* : « 11 avril à Eïn-Daliah ».

pas toujours, un croquis. Page de droite : « Repassé par une rivière très bourbeuse. C'est dans cet endroit que nous avons vu courir la poudre pour la première fois au premier voyage », sans dessin. Ou encore, même page, juste après : « Commencé à monter la montagne où est la forêt de lièges. Source charmante à droite qui serpente depuis le haut. Fleurs en profusion. Rochers isolés comme des constructions à gauche. Terrain rouge en montant et pierres », avec un croquis représentant des arbres (les lièges qu'il est difficile d'identifier avec précision), les rochers, la terre rouge et des cavaliers gravissant une pente abrupte.

Marie-Pierre Salé – conservatrice au département des arts graphiques du Louvre – explique que dans le carnet qui contient ces dessins, les pages à l'encre sont dessinées et écrites de mémoire, quant aux pages au crayon de graphite [Fig. 10], elles mêlent dessins de mémoire et croquis pris sur le vif⁸¹. Mais elle ne donne pas plus d'explications. À ma connaissance, Delacroix n'a pas indiqué lui-même le moment et le lieu de réalisation de ses croquis, comme il a pu le faire par exemple dans une aquarelle (signalée par Salé) comportant une mention manuscrite à même le dessin : « Vu en allant chez M. Meyrick avec Édouard le vendredi 8 juillet. Fait le lendemain » [Fig. 11]. Il faut donc se fier uniquement à la technique : les croquis au crayon pourraient avoir été réalisés sur le motif, quant à ceux rehaussés d'aquarelle et aux dessins à l'encre, coloriés ou non, ils seraient réalisés de mémoire⁸². Les autres critères ne permettent pas d'établir un partage vraiment pertinent dans ce carnet. Du point de vue de la facture et quel que soit la technique, ils sont très souvent réalisés rapidement, sans trop de détails. Il peut y avoir plusieurs dessins sur une même page, accompagnés ou non de texte. Plus rarement, on en trouve un seul sur une page, plus ou moins grand, représentant une étude d'architecture ou un portrait au crayon. Les motifs sont extrêmement variés : paysage, architecture, personnages, foules, chevaux, campements, végétation, cadrés de toutes les façons possibles afin de rendre compte d'un évènement, d'un lieu ou du détail d'un vêtement, de la selle d'un cheval ou d'un bâtiment.

Ce dispositif est fréquent dans les carnets de croquis. Bien qu'ils puissent paraître parfois hétéroclites, ces dessins sont néanmoins articulés par une logique sémantique, voire narrative. Mais elle n'apparaît pas forcément d'emblée, ce qui contribue sans doute à leur charme étrange. Car, à vrai dire, sans le texte, qui n'est d'ailleurs pas toujours lisible, il n'est pas évident de comprendre précisément comment tout cela s'organise. Ce dispositif et cette logique se retrouvent également dans les croquis de rêves, et en constituent, à mon avis, une spécificité.

⁸¹ Marie-Pierre Salé, *op. cit.*

⁸² *Ibid.*



Fig. 10. Eugène Delacroix

Croquis d'Arabes et de paysages, notes manuscrites, 1832

Album Delacroix Eugène -1-, f° 7 r, f° 8 v

Encre brune et aquarelle sur papier, 19,3 x 12,7 cm

Paris, Louvre



Fig. 11. Eugène Delacroix

Vue de Westminster depuis le parc Saint James, 1832

Album Delacroix Eugène -8-, f° 6 r

Aquarelle sur papier, 14,3 x 23,5 cm

Paris, Louvre

Spontanément, et avant même de m'intéresser à ceux d'autres artistes, il m'avait semblé que c'était là le meilleur moyen de décrire le contenu du rêve.

Mais les croquis de rêves d'artistes consignés dans des carnets sont rares et difficiles à trouver. En général, ils servent de point de départ pour d'autres œuvres et ils ne sont ni publiés ni montrés⁸³. Federico Fellini fait partie des quelques artistes à en avoir publié quelques-uns de son vivant⁸⁴, conscient de l'importance de l'onirisme en général et dans son cinéma en particulier⁸⁵. Après sa mort, les deux *Livres de mes rêves* – deux volumes de formats différents⁸⁶ dans lesquels le cinéaste avait pris l'habitude de dessiner et de raconter ses rêves – ainsi que des pages supplémentaires, ont été reproduits dans leur intégralité en fac-similé, et les textes ont été transcrits et traduits en français chez Flammarion en 2007. Les partis pris plastiques sont très exactement ceux des carnets de croquis d'observation et de voyage. Par exemple, la double page qui présente les rêves du 20 novembre et du 18 juillet 1980 [Fig. 12]⁸⁷ combine des dessins très variés, aussi bien du point de vue des caractéristiques plastiques (traitement graphique, noir et blanc/couleur, points de vue et composition), que de ce qui est représenté. S'il n'y avait pas de titre (*Sogno del 20-11-80*) la page de gauche pourrait passer pour une page relatant une journée plus ou moins ordinaire. Malgré la disparité des situations, aucune n'est véritablement incongrue. Il y a même une vue d'un château, la « Rocca Malatestiana », qui existe réellement, accompagnée par le nom d'une ville, « RIMINI », dans laquelle le cinéaste a vécu. Le château ressemble à peu près à son modèle dans la réalité, si ce n'est que les deux bâtiments sont normalement séparés et un peu moins abîmés, et il est effectivement situé non loin de la ville italienne de Rimini. Fellini s'est représenté quatre fois et s'exprime dans des bulles de dialogue, comme les autres personnages de son rêve. La page de droite est radicalement différente, et s'affirme presque comme une image unique et autonome, condensant des personnages et des objets dans un salon, à la manière des peintures de la Renaissance représentant une succession narrative dans un seul lieu. Ici, c'est moins la volonté descriptive qui compte que celle de composer et de faire « tableau », renforcée par l'utilisation de la couleur unifiant la composition. Les dessins de la page de gauche, plus sobres, sont organisés par une logique descriptive – il s'agit de rendre compte des différents personnages et lieux du rêve – et

⁸³ C'est le cas des carnets de Rachel Deville dans lesquels elle note ses rêves avant de les redessiner sous la forme de bandes dessinées. Ou d'Édouard Levé qui dessine ses rêves avant de les mettre en scène en photographie pour la série des *Rêves reconstitués* (cf. *infra*, p. 294).

⁸⁴ Plusieurs dessins de rêves recadrés accompagnés des textes retranscrits ont été publiés dans des revues (*La Dolce Vita*, *Playboy*, *Il Grifo*) entre 1972 et 1991. Vincenzo Mollica, « Le disparu des disparus », in Federico Fellini, *Le livre de mes rêves*, *op. cit.*, p. 564, et « Transcription des rêves publiés », *ibid.*, p. 567-578.

⁸⁵ Tullio Kezich, « Somni explanatio ou Dans ce royaume où tout est possible », *ibid.*, p. 10 et p. 15.

⁸⁶ *Le Livre de mes rêves*, vol. 1, 35 x 26 cm, environ 245 pages. Il couvre la période allant du 30 novembre 1960 au 2 août 1968. *Le Livre de mes rêves*, vol. 2, 49 x 35 cm, 154 pages. De février 1973 à 1990.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 384-385.



Fig. 12. Federico Fellini

« Rêve du 20 novembre » (page de gauche) et « Rêve du 18 juillet 1980 » (page de droite)

Le livre de mes rêves, vol. 2, Rimini, Fondazione Federico Fellini, Paris, Flammarion, nouvelle édition, 2010



Fig. 13. Federico Fellini

« Rêve du 20 novembre », détail



Fig. 14. La Rocca Malatestiana, Cesena, Italie

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Rocca_Malatestiana#/map/0

narrative. En effet, la lecture de la transcription du texte permet de constater que cette page relate un récit parfaitement construit malgré quelques anomalies difficiles à détecter à la seule vue des dessins :

Rêve du 20-11-80

Au théâtre (Valle ?) le spectacle de Totò est fini et tout le public s'approche de l'avant-scène pour l'applaudir et profiter encore de ses ultimes pirouettes. Giulietta et moi voulons nous aussi l'applaudir et lui manifester toute notre admiration et notre gratitude, nous montons même à l'avant-scène, tout de suite imités par d'autres spectateurs, joyeux et souriants. Mais Totò n'apparaît pas. On voit en revanche sortir Wanda Osiris, déjà habillée pour rentrer chez elle. Je lui demande : « Mais madame, où est Totò ? Tout le monde l'attend ! »

MADAME OSIRIS ? TOTÒ NE VIENT PAS SALUER ?

Il est parti, monsieur Fellini. Vous le trouverez au restaurant. Je suis désolée pour tout ce gentil public qui attend pour l'applaudir... essayez de le convaincre, vous, de revenir.

Je sors chercher Totò et je le retrouve dans un petit restaurant, où il dîne tout seul.

On vous attend ! Vous ne pouvez pas décevoir votre public comme cela ! Venez, je vous en prie...

D'accord. Allons-y, si vous y tenez.

Lorsque nous sortons ensemble du restaurant, je m'aperçois que nous sommes à Rimini. Il fait nuit. L'esplanade de terre battue où se dresse la Rocca Malatestiana⁸⁸ est complètement déserte. Combien de temps mettrons-nous pour arriver au théâtre ? Le public aura-t-il la patience d'attendre autant ? Heureusement, une calèche passe. Je l'arrête et nous y montons.

Mais l'entrée est envahie par la foule qui attend Totò. Totò se cache dans son manteau. Je décide d'essayer de passer par l'entrée des artistes...

Mais la ruelle qui conduit à l'entrée des artistes est encore plus bondée d'admirateurs, qui attendent de voir le comédien comique. Il me semble impossible de réussir à se frayer un passage au milieu de la foule. Et le rêve s'arrête sur cette image et sur cette question : « Réussirai-je à conduire Totò à l'intérieur du théâtre, à l'avant-scène, pour qu'il remercie son public enthousiaste, qui l'attend avec confiance⁸⁹ ? ».

Les personnages et les lieux sont tirés de la vie éveillée. Totò est un acteur célèbre de théâtre et de cinéma, il est également chanteur. Sa caricature est très ressemblante, notamment dans la forme particulière de son menton. Giulietta est la femme de Fellini. Wanda Osiris est

⁸⁸ À la place de la « Rocca Malatestiana », la traduction mentionne le « Tempio Malatestiano », or ce dernier correspond à la cathédrale de Rimini et n'a rien à voir avec le château Malatestiana. D'ailleurs, dans le texte manuscrit, Fellini à bel et bien écrit « Rocca Malatestiana ». Je me suis donc permis de corriger la traduction sur ce point.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 546 pour la transcription traduite en français.

une chanteuse italienne dont Fellini a également dessiné la caricature en haut à gauche. Le cinéaste s'est dessiné plusieurs fois de façon assez réaliste dans les portraits de profil. Comme nous l'avons noté, le château de Malatestiana est reconnaissable. Les portraits des personnages, même caricaturaux, sont ressemblants. Les caractéristiques expressives de ces dessins sont similaires à celles de ses croquis préparatoires pour ses films⁹⁰. Il est peu donc probable, en suivant l'hypothèse de Michel Butor au sujet de l'influence des moyens d'expression artistiques sur la forme des rêves⁹¹, que Fellini ait rêvé de caricatures⁹². En revanche, il est probable que Fellini ait dessiné le château [Fig. 13] de mémoire en pensant à son modèle onirique et non pas à son modèle réel [Fig. 14], car les modifications sont trop importantes pour qu'il puisse s'agir d'une transformation censée accentuer sa ressemblance, comme c'est le cas pour la caricature, et parce que des caractéristiques permettent clairement de l'identifier, en particulier la forme des deux parties du bâtiment et les fenêtres.

Le dessin du rêve de la page de droite répond quant à lui à des exigences radicalement différentes : la composition unique remplace les multiples dessins à caractère narratif, le traitement chromatique renforce la dimension picturale au détriment de la dimension graphique, et l'absence de texte (exceptée la bulle de Fellini : « TU AS VU QUE J'AI RÉUSSI À TE VOIR POUR DE BON⁹³ ? ») ne permet pas au spectateur de suivre un récit qui expliquerait la présence des femmes opulentes à petites têtes et celle d'objets mystérieux (dés, clés, bouche d'égout, horloge). Cette image correspond au traitement du rêve en peinture par les Surréalistes, qui s'attachaient moins à le transcrire en tant qu'événement vécu qu'en tant que processus créatif susceptible de transformer la pratique picturale, ou en tant qu'énigme proposée au regard du spectateur.

Mais les Surréalistes pratiquaient déjà le récit de rêve dans un but presque scientifique de retranscription aussi fidèle que possible, sous la forme de textes d'abord manuscrits avant d'être publiés, et parfois accompagnés de croquis sommaires. André Breton a défendu l'idée que la sténographie des récits de rêves permettait d'éviter tout effet de stylisation⁹⁴, et par la

⁹⁰ Voir, par exemple : *Federico Fellini, Segni di Cinema. 50 disegni 1954-1993*, catalogue d'exposition, Lumezzane Pieve, Brescia, du 31 janvier au 28 mars 2004, Torre Avogadro, Milan, Nuages, 2004.

⁹¹ Voir le sous-chapitre I.1 (cf. *supra*, p. 49).

⁹² Dans le corpus de transcriptions de rêves que j'ai consulté, je n'ai jamais croisé ce genre de bizarreries, excepté chez Jim Shaw, qui différencie cependant le traitement réaliste des personnages « réels » de celui, caricatural, des personnages de fiction (*comics* ou dessins animés) auxquels il rêve. Chez Fellini, le style caricatural est omniprésent, et, avec les bulles, il fait partie des emprunts du cinéaste à la bande dessinée.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ André Breton, « Entrée des médiums », in *Littérature, nouvelle série*, n° 6, 1^{er} novembre 1922, p. 3. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 275-276. Bien sûr, la sténographie n'empêche pas les récits de rêves de devenir un genre littéraire, avec ses propres effets de style, à partir des Surréalistes. Cf. Susanne Goumegou, « Le récit de rêve surréaliste et ses avatars », in Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota bene, 2005.

même occasion de les inscrire dans une forme de témoignage documentaire, objectif et authentique, influencé en cela par les récits de rêves des psychologues de la fin du XIX^e siècle et par la psychanalyse en plein essor⁹⁵. Par exemple :

J'étais assis dans le métropolitain en face d'une femme que je n'avais pas autrement remarquée, lorsqu'à l'arrêt du train elle se leva et dit en me regardant : « Vie végétative ». J'hésitai un instant, on était à la station Trocadéro, puis je me levai et me décidai à la suivre.

Au haut de l'escalier nous étions dans une immense prairie sur laquelle tombait un jour verdâtre, extrêmement dur, de fin d'après-midi.

La femme avançait dans la prairie sans se retourner et bientôt un personnage très inquiétant, d'allure athlétique et coiffé d'une casquette, vint à sa rencontre.

Cet homme se détachait d'une équipe de joueurs de foot-ball composée de trois personnages. Ils échangèrent quelques mots sans faire attention à moi, puis la femme disparut, et je me trouvai dans la prairie occupé à regarder les joueurs qui avaient repris leur partie et à essayer d'attraper le ballon, mais... je n'y parvins qu'une fois⁹⁶.

Après les récits inauguraux de Breton publiés dans la revue *Littérature*, les suivants qui feront l'objet d'une rubrique spécifique dans *La Révolution surréaliste* entre 1924 et 1929, qu'ils soient d'écrivains (Robert Desnos, Michel Leiris, Louis Aragon, etc.) ou de peintres (De Chirico, Max Ernst), seront parfois accompagnés par des reproductions d'œuvres, mais qui n'auront aucun rapport immédiat avec les textes. Les Surréalistes n'ont produit que très rarement des croquis qui auraient pu venir compléter leurs nombreux récits de rêves. Le seul document visuel illustrant un récit de Max Morise est un plan [Fig. 15]. Mais la publication de l'original du dessin [Fig. 16]⁹⁷ aurait été plus crédible du point de vue de son statut documentaire. Le rôle de la version redessinée est finalement moins esthétique que fonctionnel : le plan doit pouvoir être utile à la lecture et à la compréhension du texte.

Breton lui-même a réalisé quelques croquis dans ses récits de rêves manuscrits [Fig. 17]⁹⁸, mais qui ont été redessinés pour la publication dans le numéro des *Cahiers G.L.M.*, « Trajectoire

⁹⁵ « Le “modèle” constitué par les rêves “sténographiés” de Breton, conçu lui-même en référence à l'objectivité clinique et à l'authenticité réclamées par l'investigation psychanalytique, a sans doute déterminé, non seulement à l'intérieur du groupe surréaliste, mais pour toute une génération d'écrivains marquée – comme largement la sensibilité de son époque – par les options de l'Avant-garde des années vingt, une forme d'inscription du vécu nocturne sensiblement différente de celle que l'institution littéraire avait cru devoir entretenir jusque-là ». Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁶ André Breton, « Récit de trois rêves, sténographie par Mlle OLLA », in *Littérature, nouvelle série*, n° 1, 1^{er} mars 1922, p. 6. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I, op. cit.*, p. 149-151.

⁹⁷ « Manuscrit de Max Morise, sans date, publié dans le n°5 de *La Révolution Surréaliste* » : https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100554420?back_rql=Any%20X%2CAA%2CAB%20WHERE%20E%20eid%2097576%2C%20E%20item%20X%2C%20X%20modification_date%20AA%2C%20X%20title%20AB&back_url=https%3A%2F%2Fwww.andrebretton.fr%2Ffi%2Fperson%2F12423%3Fvid%3Dprimary, consulté le 12 août 2019.

⁹⁸ « Manuscrit autographe d'André Breton daté du 7 février 1937 et orné d'un dessin », classé dans la chemise « Manuscrits Rêves » : <http://www.andrebretton.fr/work/56600100866930>, consulté le 23 avril 2019. Il en existe

du rêve » [Fig. 18 et Fig. 19]⁹⁹. Ces croquis, aussi maladroits qu'ils paraissent, sont pourtant bien plus efficaces que leur version mise au propre. Ils manifestent une esthétique de la prise de note rapide, spontanée, dont l'expressivité est propre à un témoignage pris sur le vif. On la retrouve aussi dans les séances de rédaction sous sommeil hypnotique publiées dans *La Littérature*. Les mots et les signes griffonnés par Desnos sont reproduits tels quel [Fig. 20]¹⁰⁰, et sont formellement assez proches des récents *Écrits et dessins de nuits* de Virgile Novarina. Cet artiste contemporain note durant la nuit, lors de brefs réveils, des mots, de courtes phrases et des fragments de dessins schématiques qui lui sont apparus durant son sommeil¹⁰¹ [Fig. 21 et Fig. 22]. Au matin, il les réécrit et les redessine convenablement juste en dessous de leur version originale ou sur la page en vis-à-vis, afin qu'ils puissent être lus une fois édités. Bien qu'il ne travaille pas directement et explicitement sur le rêve, Novarina en capture quand même des « éclats », selon le mot d'un de ses éditeurs¹⁰². J'ai pu constater personnellement qu'au moment qui précède juste le réveil, on peut garder un très court instant en mémoire un mot, une phrase, voire une mélodie¹⁰³. Ce phénomène est d'autant plus fort qu'il est stimulé par la sonnerie du réveil ou par un bruit quelconque. Au cours de la nuit, il m'est arrivé, avec un certain effort de volonté, d'en noter quelques bribes sur des pages du livre qui est posé sur ma table de chevet. L'apparence de ces mots tracés à l'aveugle, dans l'obscurité ou mal réveillé, combinée à l'absurdité de leur signification, est semblable aux productions d'écritures spontanées de

une deuxième version, « Manuscrit autographe d'André Breton, non daté », classée dans la même chemise (<http://www.andrebretton.fr/work/56600100504810>, consulté le 23 avril 2019) mais moins détaillée, qui semble être un premier jet du récit.

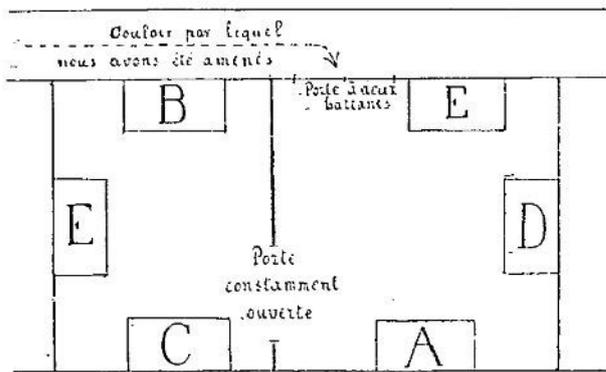
⁹⁹ André Breton, « Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé », in André Breton (dir.), *Trajectoire du rêve*, Paris, Cahiers G.L.M., 1938, p. 53-56. Repris avec les illustrations dans André Breton, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 1215-1215.

¹⁰⁰ *Littérature, nouvelle série*, n° 6, *op. cit.*, p. 4, 8, 10, 12.

¹⁰¹ « Virgile Novarina note la nuit, au court de très brefs éveils, depuis une dizaine d'années et toujours dans le noir (sinon il en perd aussitôt le souvenir), des bribes de textes et d'images qu'il a perçues durant son sommeil. Le matin, il réécrit et redessine ces sortes d'éclats sur la feuille portant déjà les originaux nocturnes. Enfin, il les numérote : il a ainsi recueilli à ce jour près de quatre mille de ces "relevés". Il a publié depuis 2003 trois recueils d'Écrits et dessins de nuit ». Daniel Legrand, « Note de l'éditeur », in Franck André Jamme et Virgile Novarina, *De la distraction*, Paris, Éditions Virgile, Daniel Legrand éditeur, 2005, np. Je souligne.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Ce phénomène est parfois utilisé et commenté en littérature, en poésie, dans des essais ou dans des fictions. Par exemple, les mots authentiques tirés du rêve sont signalés par des guillemets dans les récits de rêves publiés dans *La révolution surréaliste*. Voir également Francis Ponge, « Phrases sorties du songe », 1927, in *Le parti pris des choses, suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 145-146. Breton en discute dans le *Manifeste du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1924 (repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I, op. cit.*, p. 323 et suivantes), et dans « Du surréalisme en ses œuvres vives », in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire et le Club français du livre, 1955 (repris dans André Breton, *Œuvres complètes, IV*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 20). Freud examine ce phénomène, en particulier dans le travail de condensation de mots, dans *L'interprétation du rêve, op. cit.*, p. 224 et p. 337-346. Jacques Lacan le signale aussi, comme « un élément de mise en scène comme les autres » de l'inconscient, dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *La psychanalyse*, vol. 3, Paris, PUF, 1957. Repris dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966, p. 511-512. Il y reviendra dans la leçon du 7 mai 1958, in *Le séminaire, livre V, 1957-1958. Les formations de l'inconscient*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1998, p. 376-377.



- A. — Mon lit.
- B. — Lit du maître.
- C. — Lit de ma sœur.
- D. — Lit du gardien qui me battit.
- EE. — Lit des autres gardiens.

Fig. 15. Max Morise

Illustration pour un récit de rêve

Source : *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 12
 Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 16. Max Morise

« Rêve du 7 mai 1925 »

Source : Association Atelier André Breton



Fig. 17. André Breton

« Rêve du 7 février 1937 »

Chemise titrée par André Breton « Manuscrits rêves »

Source : Association Atelier André Breton

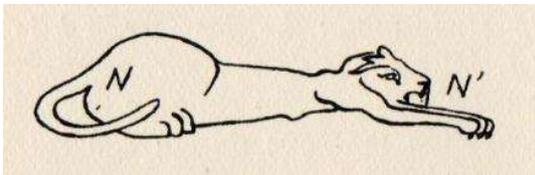


Fig. 18. André Breton

Illustration pour « Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé »

Trajectoire du rêve, Paris, Cahiers G.L.M., 1938

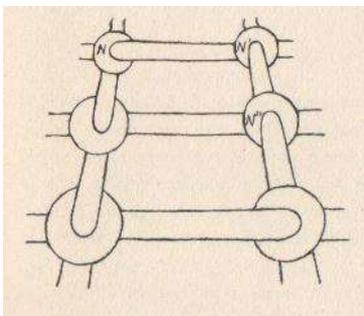


Fig. 19. André Breton

Illustration pour « Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé »

Trajectoire du rêve, Paris, Cahiers G.L.M., 1938

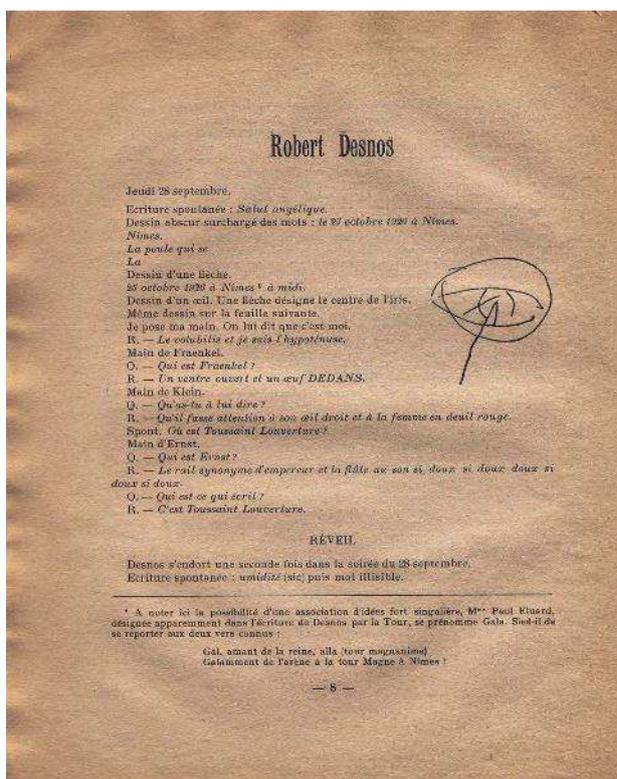


Fig. 20. « Robert Desnos, jeudi 28 septembre »
 Séance de sommeil
 Source : *Littérature, nouvelle série*, n° 6, 1^{er} novembre 1922, p. 8



Fig. 21. Virgile Novarina
 « Ecrits et dessins de nuits, n° 3880 »
L'aile a dit une chose. C'est vachement important. Ecrits et dessins de nuit 3862 à 3944, Neuilly, Ragage éditeur, 2006



Fig. 22. Virgile Novarina
« Écrits et dessins de nuits, n° 3884 »

Desnos. La conservation de l'écriture manuscrite et la coprésence du texte dessiné avec la transcription typographiée témoignent, selon toute apparence, d'une volonté documentaire.

Mais l'authenticité des dessins à caractère documentaire, lorsqu'il s'agit de témoigner d'une expérience vécue en rêve ou dans la vie réelle, ne dépend pas seulement de critères esthétiques. Salé expliquait, à propos des croquis de Delacroix au Maroc, que l'outil utilisé pour dessiner et écrire permettait sans doute de faire la distinction entre dessins sur le motif et dessins de mémoire. Pourtant, quel que soit le choix de l'outil, la précision descriptive des croquis ne subit pas d'altération¹⁰⁴. Et elle poursuivait en citant un extrait du chapitre « L'art mnémonique » du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire sur le rapport entre la mémoire et le dessin, qui nous donne un premier argument afin de régler le problème de la fiabilité des dessins de rêves : « En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature¹⁰⁵ ». Beaucoup de dessinateurs, d'illustrateurs et d'auteurs de bande dessinée disent travailler de mémoire. William Hogarth : « Je pris alors l'habitude de retenir tout ce que je voyais de manière telle qu'en répétant dans mon esprit les parties qui composaient ces objets, je pouvais, par degrés, les reproduire avec le crayon¹⁰⁶ ». Blutch : « [...] tu travailles l'anatomie de mémoire ? Oui sans béquilles. Tout est basé sur l'observation continue des formes et des corps¹⁰⁷ ». Nicolas de Crécy : « J'ai une mémoire visuelle suffisante pour dessiner sans documentation¹⁰⁸ ». Chris Ware : « quand on dessine en *strip*, on dessine les choses comme on se les rappelle plutôt que comme on les voit¹⁰⁹ ». Et la liste est loin d'être close.

Il faut préciser que le dessin de mémoire ne se passe en aucun cas du dessin d'observation, ce que revendiquent aussi les artistes cités précédemment, et d'autres, qui pratiquent le croquis assidument. Emmanuel Guibert : « Le dessin intervient à la fois en amont, parce qu'il fouette le désir de regarder, et en aval, parce qu'il engrange un certain nombre de formes qui deviennent

¹⁰⁴ « Ses croquis sont des merveilles d'exactitude. Encore aujourd'hui, quand on parle avec des spécialistes d'art musulman ou de civilisation musulmane, on est frappé de l'exactitude avec laquelle Delacroix a su prendre le réel et le mettre dans ses dessins ou dans ses écrits. Il avait une très grande attention, pas seulement aux figures, mais également aux costumes, aux décors, aux objets [...] ». Barthélémy Jobert, dans Tewfik Hakem, *op. cit.*

¹⁰⁵ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in le *Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863. Repris d'après *L'art romantique*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, II*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 698.

¹⁰⁶ William Hogarth, cité par Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 23.

¹⁰⁷ Blutch cité par Hugues Dayez, « Entretien avec Blutch », in Hugues Dayez, *La nouvelle bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2002, p. 51-52.

¹⁰⁸ Nicolas de Crécy cité par Hugues Dayez, « Entretien avec Nicolas de Crécy », in Hugues Dayez, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁹ Chris Ware cité par Benoît Peeters, « Entretien avec Chris Ware », in Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 47.

disponibles pour être traitée ultérieurement dans des histoires¹¹⁰ ». Pour Baudelaire, les dessins faits d'après nature sont « de pures notes » et la nature elle-même est un frein à la quête d'harmonie, l'artiste étant « comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue¹¹¹ ». Bien évidemment le jugement est partial, car le dessin d'observation est justement cet apprentissage de la discrimination dans le motif : « Le dessin apprend à voir juste¹¹² ». Ce propos revient fréquemment dans la bouche de Majorin, le maître de petit Jean, et tous deux personnages fictifs de la méthode d'apprentissage du dessin d'Eugène Viollet-le-Duc : « On n'apprend à voir qu'en dessinant [...] la pratique du dessin habitue les yeux à voir plus vite, plus juste et mieux¹¹³ ». Avec l'habitude, le dessinateur expérimenté finit par regarder les choses comme s'il les dessinait.

Mais il y a plus, car la maîtrise des propriétés particulières des objets et de leur représentation permet également au dessinateur de les représenter sans les avoir sous les yeux. La définition du dessin que donne Majorin englobe toutes ses considérations : « Pour moi, le dessin est simplement un moyen de consigner les observations à l'aide d'un langage qui les grave dans l'esprit et permet de les utiliser, quelle que soit la carrière que l'on embrasse¹¹⁴ ». Cependant, la pratique du dessin d'observation n'est pas considérée comme une fin en soi, ni pour Baudelaire, ni pour Viollet-le-Duc ; « il ne s'agit pas ici d'art¹¹⁵ » mais d'apprendre à voir juste pour mettre ses observations au service de l'imagination et de la composition.

Néanmoins, voir juste n'implique pas une nécessaire vérité de l'imitation. Pour Ernst Gombrich, « l'artiste a tendance à voir ce qu'il peint plutôt qu'à peindre ce qu'il voit¹¹⁶ » et il procède par « schémas et corrections¹¹⁷ ». Autrement dit, l'artiste ne perçoit la réalité qu'à travers le filtre de sa pratique de la représentation, et ce qu'il cherche avant tout ce sont les

¹¹⁰ Emmanuel Guibert cité par Hugues Dayez « Entretien avec Emmanuel Guibert », in Hugues Dayez, *op. cit.*, p. 144.

¹¹¹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 698-699.

¹¹² Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879, p. 67.

¹¹³ *Ibid.*, p. 65-66. Et la suite : « Dix fois nous passons devant un objet et le regardons attentivement parce qu'il nous intéresse ; nous croyons le connaître parfaitement dans sa forme générale comme dans ses détails. Un jour, il nous prend l'idée de le dessiner, et nous lui découvrons des qualités que nous ne soupçonnions pas, malgré notre ferme volonté de bien observer ». Cf. aussi *ibid.*, p. 213. Ces propos sont très proches de ceux de Paul Valéry : « Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu ». Paul Valéry, *Degas, dans, dessin*, Paris, Gallimard, 1938, nouvelle édition : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1965, p. 77. Ce sont des mots bien utiles pour faire comprendre à de jeunes étudiants en arts visuels à quoi peut leur servir le dessin, même s'ils n'en font pas leur pratique principale.

¹¹⁴ Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁶ Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion (Art and illusion)*, Londres, Phaidon Press Limited, 1960), traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1971, nouvelle édition : Gallimard, 1996, p. 73.

¹¹⁷ C'est une des principales hypothèses du livre de Gombrich. Voir en particulier, *ibid.*, p. 24, p. 99 et p. 133.

modèles – au sens large de stéréotypes, de structures et de prédécesseurs – qui lui permettront de mieux saisir cette réalité qu’il regarde pour la représenter. D’où les figures géométriques omniprésentes dans les carnets de modèles médiévaux et dans les méthodes de dessin actuelles : de Villard de Honnecourt aux manuels que l’on trouve dans les rayons « loisirs et création » des librairies, en passant par l’*Histoire d’un dessinateur* de Viollet-le-Duc, dans laquelle petit Jean se voit infligé des séances de géométrie pour apprendre à représenter des feuilles d’arbres¹¹⁸. Ici, le dessinateur, l’artiste qui imite la réalité, est considéré comme un aveugle, c’est-à-dire qu’il ne voit le réel qui l’entoure qu’à tâtons.

Certes, dessiner permet d’y voir un peu mieux, mais avec ses mains. Selon Jacques Derrida, le dessinateur est aveugle en raison du principe même de l’activité de la représentation, car on ne peut voir simultanément le dessin et le modèle¹¹⁹. Autrement dit, on ne dessine que de mémoire. Le philosophe, citant les propos de Baudelaire sur « L’art mnémonique », pousse cette hypothèse dans ses derniers retranchements. Le dessinateur n’échappe en aucun cas à l’aveuglement : soit il est aveugle parce qu’il ne regarde pas le modèle, puisque la mémoire n’est pas accessoire, elle est consubstantielle à la pratique du dessin qui demande la suspension de la perception visuelle. Soit il l’est au contraire parce qu’à force de trop regarder son modèle, il est « assailli par une émeute de détails » et finit par ne plus rien y voir¹²⁰.

Pour défendre le parti pris du statut documentaire des dessins de rêves, il était nécessaire de prendre en compte uniquement les problématiques de ces trois auteurs dans ce qu’elles ont de plus radical : le dessin nous permet-il de mieux voir (Viollet-le-Duc : apprendre à dessiner pour apprendre à regarder), nous empêche-t-il de voir (Gombrich : l’artiste ne voit que ce qu’il représente, ou s’il regarde la réalité, c’est pour y chercher des schémas), ou bien le dessinateur est-il aveugle (Derrida : l’aveuglement est intrinsèquement lié à l’activité de la représentation artistique) ? Paul Valéry, dans *Degas, danse, dessin*, abordait le même problème :

Je jette sur la table un mouchoir que j’ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d’abord pour l’œil un désordre de plis. Je puis déranger l’un des coins sans déranger l’autre. Mon problème, cependant,

¹¹⁸ Bien entendu, quand on dessine, le repérage des proportions fait nécessairement intervenir une sorte de grille, ou de « schéma » pour parler comme Gombrich, qui facilite la représentation du modèle. Mais chez Viollet-le-Duc, les feuilles qui ne rentrent pas dans une figure symétrique sont nommées des « monstres » par Majorin, parce qu’elles sont « sorties de la règle ». Ce qui en dit long sur une conception du réel fondée sur la discrimination par la géométrie. Eugène Viollet-le-Duc, *op. cit.*, p. 29-32.

¹¹⁹ Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, catalogue d’exposition, Paris, Louvre, du 26 octobre 1990 au 21 janvier 1991, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990. C’est une des hypothèses principales de l’ouvrage et de l’exposition, cf. *ibid.* p. 10, 47, 50, etc. Les propos tenus dans le catalogue ont fait l’objet d’une conférence à l’École supérieure d’art du Havre le 16 mai 1991, transcrite dans Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, Le Havre, Franciscopolis Éditions, 2013, p. 35 pour l’hypothèse de l’aveuglement du dessinateur. J’en profite pour signaler que dans le catalogue, Derrida raconte un rêve qu’il a rédigé de nuit, « sans allumer », Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle, op. cit.*, p. 23. Il y revient dans sa conférence : « Il se trouve que j’écris souvent sans voir [...] écrire sans voir, c’est-à-dire écrire, par exemple, dans la nuit pour noter un rêve [...] », Jacques Derrida, *À dessein, le dessin, op. cit.*, p. 20.

¹²⁰ Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle, op. cit.*, p. 51 et p. 69.

est de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souplesse et épaisseur, et d'un seul tenant. Il s'agit donc de rendre intelligible une certaine structure d'un objet qui n'en a point de déterminée, et il n'y a point de cliché ou de souvenir qui permette de diriger le travail, comme on le fait quand on dessine une figure d'arbre, d'homme ou d'animal qui se divisent en portions bien connues. C'est ici que l'artiste peut exercer son intelligence, et que l'œil doit trouver, par ses mouvements sur ce qu'il voit, les chemins du crayon sur le papier, comme un aveugle doit, en la palpant, accumuler les éléments de contact d'une forme, et d'acquérir point par point la connaissance et l'unité d'un solide très singulier¹²¹.

Viollet-le-Duc et Derrida n'auraient sans doute pas été en désaccord avec ces propos qui mettent l'accent sur la dimension « rafraîchissante » du dessin. Autrement dit, le dessin d'observation devrait (dans l'idéal) mettre à l'épreuve notre capacité à regarder, à corriger nos schémas de représentation, puis à suspendre notre perception visuelle pour pouvoir représenter le modèle.

Si le dessin comporte nécessairement une part d'aveuglement parce qu'on ne peut représenter un modèle sans le quitter des yeux (Derrida), si le dessin de mémoire n'entraîne pas automatiquement une perte d'informations (Delacroix) parce que l'artiste s'est exercé à maîtriser des schémas de représentation (Gombrich) et à mieux voir (Viollet-le-Duc), et qu'il est apte à progresser à tâtons lorsque ses capacités sont mises à l'épreuve (Valéry), alors il ne devrait pas y avoir d'obstacle à ce que les croquis de souvenirs de rêves aient la même légitimité documentaire que les croquis de souvenirs de la vie éveillée.

La théorie de la fiction, du point de vue de Jean-Marie Schaeffer, nous fournit d'autres arguments à l'appui de l'hypothèse de l'authenticité ou de la nature documentaire du dessin de rêves. D'après le philosophe, il n'y a aucun moyen de s'assurer du caractère factuel (documentaire) ou fictionnel (imaginaire) d'un récit ou d'une image en se fiant à ses seules caractéristiques intrinsèques (esthétiques). Schaeffer propose de remplacer l'approche ontologique ou sémantique (analyse du contenu des œuvres) par une approche pragmatique (analyse du cadre dans lequel sont perçues les œuvres et des usages qui en sont faits)¹²². Il distingue la « feintise partagée » qui est le propre de la fiction – et qui suppose une libre adhésion à la fiction de la part du spectateur ou du lecteur – du « leurre » qui est l'équivalent du mensonge – c'est-à-dire qui fait passer pour un document ce qui est une fiction ou inversement.

Appliqué aux arts visuels et à la peinture ou au dessin en particulier, ce n'est pas tant la question de l'imitation qui est posée (« représentations mimétiques à prétention homologue »

¹²¹ Paul Valéry, *Degas, danse, dessin, op. cit.*, p. 103. Cet essai n'est pas cité par Gombrich ou Derrida.

¹²² Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 200 et p. 210 (entre autres).

versus « représentations fictionnelles »¹²³), que celle des intentions de l'artiste et de l'usage qui est fait de l'œuvre. L'argument de l'approche pragmatique – celle des fonctions et des usages de l'œuvre – donne l'impression de réduire à néant tout ce qui pourrait se fonder sur « l'approche ontologique », soit l'analyse des caractéristiques esthétiques qui donnent à l'œuvre tout son sens. Discutant des peintures hollandaises, Schaeffer écrit : « ce qui importe, ce n'est pas leur plus ou moins grande exactitude effective, mais leur statut pragmatique ou fonctionnel¹²⁴ ». La *Vue de Delft* de Vermeer [Fig. 23] est « bien une vue homologue » car même si elle est n'est pas tout à fait exacte « ce qui compte, c'est que la fonction du tableau est (ou du moins était à l'époque) celle d'une imitation homologue dans la tradition des vues topographiques¹²⁵ ». Cette distinction, lorsqu'elle porte sur la pratique du dessin, donnerait les deux propositions suivantes : le dessin d'imagination est fictionnel parce qu'il ne se réfère à rien dans la réalité, *et* parce qu'il est dans les intentions de l'artiste de proposer la représentation de quelque chose d'inventé. Le dessin d'observation est documentaire quand il est réalisé sur le motif *ou* quand il est réalisé de mémoire, pourvu que l'artiste ait dans ses intentions de proposer une représentation fidèle, et ceci quel que soit l'aspect de l'œuvre. Ainsi, les œuvres qu'on appelle « *modello* », « projet », « travail préparatoire », « esquisse » seraient fictionnelles au sens commun d'œuvre de l'imagination et de la représentation de quelque chose qui n'a jamais existé¹²⁶. Et celles qu'on appelle « études », « dessins d'observation », « croquis », seraient documentaires en tant que descriptions du monde réel, même si ces descriptions sont réalisées de mémoire.

C'est pourtant loin d'être aussi simple, car une composition inventée ou un projet peuvent s'appuyer sur des éléments qui ont leur référent dans la réalité visible, mais que l'artiste reproduit ou reconfigure de mémoire. Avec l'approche pragmatique, les choses se compliquent très sérieusement dans les arts de la représentation en général. Pour reprendre un des exemples de Schaeffer, une peinture de licorne pourra être fictionnelle si le peintre croit que cet animal n'existe pas, et non fictionnelle s'il pense qu'elle existe *ou* s'il souhaite « donner à voir *la manière dont tout le monde se représente* cette entité (par ailleurs inexistante)¹²⁷ ». Un détour nous permettra sans doute de proposer une sorte de compromis dans la complexité de l'approche pragmatique, sans la rejeter complètement.

¹²³ *Ibid.*, p. 290.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 291.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Dans ces paragraphes, je me permets d'emprunter des propos remaniés d'un de mes articles : « Dessin, projet et fiction. Réflexions à partir d'un dessin de Michaël Borremans », in Bernard Guelton (dir.), *Fictions secondes. Mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2019, p. 168-171.

¹²⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 290.

Dans son entreprise de réhabilitation de l'art descriptif hollandais par opposition à l'art narratif italien, Svetlana Alpers écrit : « Pour les Hollandais, leurs tableaux décrivent le monde tel qu'on le voit plutôt qu'ils n'imitent les actions humaines chargées de signification¹²⁸ ». Les arguments qu'elle emploie pour établir le statut documentaire de l'art hollandais sont surtout esthétiques : suspension de l'action, précision des détails, rendu des textures et des matières, récurrence des surfaces réfléchissantes, etc. Si « le but des peintres hollandais était de capter sur leur toile toute une gamme de connaissances et d'informations sur le monde¹²⁹ », c'est surtout grâce à une exécution très minutieuse¹³⁰. S'appuyant sur la comparaison entre deux dessins de Hendrick Goltzius [Fig. 24 et Fig. 25], elle explique que la pratique du dessin d'observation est plus adaptée que la peinture pour aller travailler sur le motif (car moins encombrante), et elle oppose ce qu'on pourrait nommer le « dessin documentaire » au « dessin fictionnel » :

Plutôt que de rester dans son atelier en faisant appel à son esprit et à son imagination, l'artiste est sorti de chez lui pour aller étudier d'après nature [...] Ainsi, dit-on, Goltzius fut le premier à sortir de son atelier pour dessiner ce qu'il voyait. Ce réalisme contraste avec ses paysages précédents qualifiés de « maniéristes »¹³¹.

Le caractère documentaire d'un des deux dessins de Goltzius [Fig. 25] serait donc repérable grâce à l'élévation du point de vue qui permet de déployer une grande étendue (presque à la manière d'une carte¹³²), à la précision du rendu des détails, à l'usage de la perspective, au modelé, à une forme de neutralité graphique, bref, à toutes les conventions du dessin d'imitation. Le caractère fictionnel de l'autre [Fig. 24] serait repérable à son aspect « maniériste » : abondance des lignes, déformations spatiales et anatomiques.

L'analyse est séduisante, surtout pour un plasticien, mais ces critères ne résistent pas à l'approche pragmatique. Évoquant les peintures hollandaises de paysage, Schaeffer remarque que si une grande partie d'entre elles ne sont pas des fictions, ce n'est pas parce qu'elles sont exactes dans tous leurs détails, mais parce que leur fonction était celle d'une imitation exacte¹³³. Il faut rajouter qu'une œuvre descriptive peut très bien être le fruit d'un travail d'imagination. Une fois qu'un artiste a acquis un minimum de maîtrise technique (proportions, modelé, perspective, textures) et qu'il a intégré des schémas de représentation (corps, espace, objets), il

¹²⁸ Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle (The art of describing. Dutch art in the seventeenth century)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990, p. 24.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹³⁰ « Pour paraître ressemblante une peinture doit être exécutée avec un soin extrême ». *Ibid.*, p. 137

¹³¹ *Ibid.*, p. 241.

¹³² L'exemple de Goltzius introduit un sous-chapitre sur « la transformation du mode cartographique en une représentation du paysage ». *Ibid.*, p. 241 et suivantes.

¹³³ C'est l'exemple de la *Vue de Delft* déjà cité. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 291.



Fig. 23. Johannes Vermeer
Vue de Delft, vers 1660-1661
Huile sur toile, 96,5 x 115,7 cm
La Haye, Mauritshuis



Fig. 24. Hendrick Goltzius
Paysage avec chute d'eau, 1603
Plume et encre brune, rehauts de blanc sur papier brun, 25,7 x 22,2 cm
Stockholm, Nationalmuseum



Fig. 25. Hendrick Goltzius

Paysage de dunes près de Haarlem, 1603

Plume et encre brune, 9,1 x 15,4 cm

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

lui est possible de représenter une chose de façon suffisamment réaliste sans qu'il ait besoin d'avoir le modèle sous les yeux. Schaeffer l'avait noté au sujet du portrait (supposé documentaire) et de la scène de genre (supposée fictionnelle) :

Nous pouvons évidemment nous tromper, puisque certains peintres peignent des portraits imaginaires, et que ce que nous prenons pour une scène de genre peut dans certains cas avoir été conçu comme une modélisation homologue d'une scène croquée sur le vif¹³⁴.

On ne peut néanmoins s'empêcher de croire que les critères plastiques ne puissent pas faire partie des intentions de l'artiste, et que ce ne sont pas eux qui déterminent avant tout la compréhension que l'on peut se faire de l'œuvre. Bien sûr, le cadre pragmatique a toute son importance dans la mesure où il fait intervenir un grand nombre de facteurs contingents et de questions : comment le lieu de présentation de l'œuvre influence-t-elle sur la réception de l'œuvre ? Est-on encore capable de comprendre les intentions de l'artiste ? Est-il tributaire de schémas de représentation qui ne sont plus les nôtres ? Etc. Mais ce cadre doit intervenir dans un second temps.

Ce qui compte le plus dans la réception d'un dessin d'observation, ce n'est pas le fait de savoir s'il est une vue topographique réalisée d'après modèle, mais qu'il soit crédibilisé par sa précision descriptive, par des codes qui seront perçus par le spectateur comme étant ceux qu'un artiste emploie lorsqu'il veut que son œuvre soit perçue selon son caractère documentaire. Et c'est à partir de ce moment que l'artiste peut commencer à jouer avec les codes de la représentation réaliste ou illusionniste, dans une approche qui vise à brouiller les repères pour, éventuellement, chercher à produire un sentiment d'étrangeté. C'est justement ce doute quand on regardera l'œuvre (est-ce fait d'après modèle ? est-ce fait de mémoire ? est-ce un paysage fictionnel ?) qui me paraît essentiel. Néanmoins, je retiens pour la suite de la réflexion la nécessaire prise en compte des intentions et de l'usage pour lesquels sont pensées les œuvres représentant des rêves. Ces intentions sont d'ailleurs relativement explicites comme nous le verrons dans les analyses ultérieures. Mais contrairement à Schaeffer, l'approche pragmatique ne me servira qu'à mieux retourner à l'analyse des contenus, c'est-à-dire à l'analyse plastique et sémantique des œuvres. À quoi ressemble un dessin de rêve autobiographique ? Comment un croquis peut-il être compris comme une tentative de son auteur de représenter les images qu'il a vues dans ses rêves ? Existe-t-il des marques d'authenticité ? Il peut tout à fait être dans les intentions de l'artiste de rendre ces marques apparentes, de faire en sorte à ce que sa technique soit mise au service d'une représentation descriptive des choses dont il souhaite

¹³⁴ *Ibid.*, p. 293.

rendre compte. Et si ces marques existent bel et bien, n'y aurait-il pas un intérêt à les détourner, ou à les subvertir, afin de faire perdre ses repères au spectateur, et lui procurer un véritable sentiment d'étrangeté ? Il n'est pas certain que je puisse apporter une réponse parfaitement objective à ces questions. Néanmoins, j'espère arriver à montrer qu'on retrouve dans certains dessins des indices de forme ou de contenu qui indiquent, plus ou moins explicitement, qu'il s'agit de représentations de rêves authentiques et non pas de rêves de fiction¹³⁵.

1.3. Le *Rêve de déluge* de Dürer : « la première figuration d'un songe vécu »

À la différence de l'histoire des représentations picturales des rêves allégoriques ou inventés qui est relativement bien connue¹³⁶, celle des transcriptions plastiques des rêves authentiques – au sens qui est développé dans cette partie de rêves autobiographiques et autographes – n'a pas encore été faite. Elle est d'autant plus nécessaire que les transcriptions des rêves sont plastiquement très différentes de celles des rêves religieux, historiques ou allégoriques dans l'art ancien, ou de celles des rêves inventés dans les « médias de masse » contemporains. On peut dire, sans prendre trop de risque, qu'elle comporte deux repères incontournables :

1. Le *Rêve de déluge* de Dürer (1525) [Fig. 26], qui est considéré comme « la première figuration d'un songe vécu¹³⁷ ».

2. La bande dessinée autobiographique au début des années 1990, qui voit apparaître pour la première fois des récits de rêves authentiques sous la forme d'une narration graphique et séquentielle, et qui pourraient presque constituer un sous-genre à eux seuls.

Le rêve de Dürer, sur lequel nous nous arrêterons dans un premier temps, est une sorte d'emblème du croquis de rêve par sa notoriété. Nous aborderons la bande dessinée plus loin, lorsque nous aurons introduit les problématiques temporelles et narratives inhérentes au récit du rêve. Les Surréalistes ne font pas partie de ces repères dans la mesure où les témoignages qu'ils présentent comme étant factuels – dans *La révolution surréaliste* pour la plupart – relèvent essentiellement du médium littéraire. Et ces récits, qui peuvent être considérés avant tout comme des documents, ont aussi valeur de modèle à déconstruire pour en saisir les ressorts susceptibles d'être réinjectés dans la créativité de l'artiste éveillé. Du point de vue des arts

¹³⁵ Ces propos introduisent les analyses qui vont suivre, ainsi que d'autres tout au long de la thèse.

¹³⁶ Daniel Bergez, *Peindre le rêve*, op. cit.

¹³⁷ Yves Hersant, « Peindre le rêve ? », in *La Renaissance et le rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013, p. 14.



Fig. 26. Albrecht Dürer
Rêve de déluge, 1525
Aquarelle sur papier, 30 x 43 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum

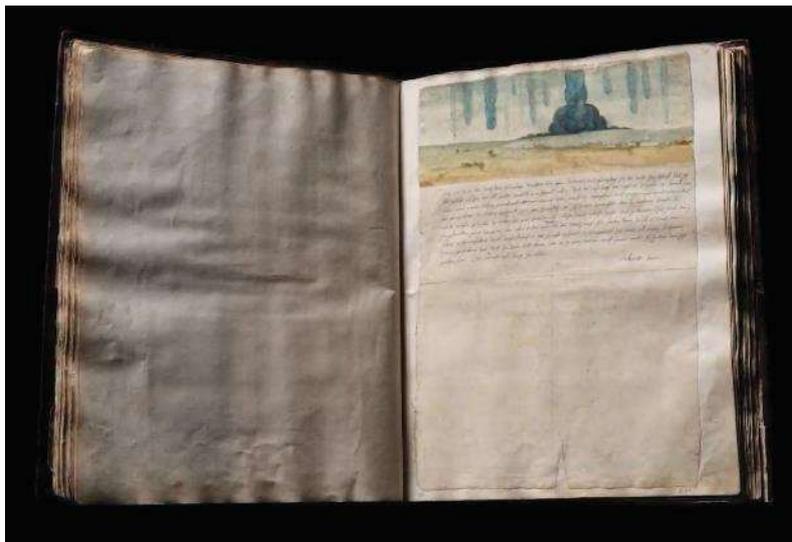


Fig. 27. Album Ambras contenant le *Rêve de déluge* (capture d'écran)
Source : <https://www.khm.at/en/visit/exhibitions/2017/edmund-de-waal/>

plastiques, leur démarche porte plus sur des processus de création qui peuvent s'apparenter à l'onirisme et à l'automatisme, que sur la restitution fidèle du contenu de leurs rêves. Le rêve est pour eux une mine dans laquelle ils puisent des processus créatifs, voire certaines images qu'ils recomposent et réagencent comme s'ils travaillaient à partir d'une matière première, brute. Par ailleurs, il est délicat d'affirmer que les tableaux dont le titre contient le mot « rêve » sont des représentations documentaires de leurs expériences oniriques. En dehors des rares croquis examinés dans le sous-chapitre précédent, il faut certainement se ranger à la mise en garde de Marx Ernst :

Lorsqu'on dit que les Surréalistes sont les peintres d'une réalité onirique en perpétuel changement, il ne faut pas entendre par là qu'ils copient leurs rêves sur leur toile (ce serait du naturalisme naïf et descriptif) ou bien que chacun d'eux se bâtit avec les éléments de son rêve son petit monde à lui, pour y prendre ses aises ou exercer sa méchanceté [...] ¹³⁸.

Vincent Gille cite ces propos dans le catalogue *Trajectoires du rêve*, et il ajoute :

Le rêve « brut » n'a pas d'intérêt en soi. [...] tous les peintres surréalistes ont suivi cette voie qui ne consiste pas en une simple figuration des rêves, mais cherche aussi à s'affranchir de la simple figuration du réel pour réussir à créer un « au-delà de la peinture » par l'appel des « états de rêve » ¹³⁹.

Cela a déjà été souligné plus haut par rapport aux « rêves » peints par Dalí et Kupka ¹⁴⁰ : le rêve est un prétexte, une matière première ou une ressource créative en arts visuels, bien plus qu'un modèle dont il faudrait chercher à donner une retranscription documentaire.

Le premier dessin de rêve authentique – qui se trouve être un cauchemar – est de la main d'Albrecht Dürer. Systématiquement cité dès qu'il est fait référence aux images du rêve, il n'a cependant jamais été analysé pour ce dont il a l'apparence : un croquis dans un journal personnel ou un carnet de voyage ¹⁴¹. Rarement exposé, il est collé dans un album [Fig. 27] conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Autriche) ¹⁴².

¹³⁸ Marx Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », introduction au catalogue d'exposition de la Kunsthhaus de Zürich, 1934. Repris dans Marx Ernst, *Écritures*, et traduit de l'allemand par Robert Valançay, Paris, Gallimard, 1970, p. 232.

¹³⁹ Vincent Gille, « Écrire et peindre les rêves », in *Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, p. 182-183.

¹⁴⁰ Voir l'introduction au chapitre I. Cf. *supra*, p. 34.

¹⁴¹ Mais ce n'est qu'une apparence : « On a pensé qu'il s'agissait d'un fragment du journal intime, mais le format de la feuille, la qualité du papier et l'absence de pagination obligent à écarter cette hypothèse ». Pierre Vaisse, notice à la « Description d'un rêve » d'Albrecht Dürer, in Albrecht Dürer, *Traité des proportions, accompagné des Lettres et Écrits théoriques*, traduits et présentés par Pierre Vaisse, Paris, Hermann, 2008, p. 51.

¹⁴² Lorsque le dessin était dans la collection du château d'Ambras à Innsbruck, il a été collé dans ce qui s'appelle maintenant l'« Album Ambras ». Notice : « 1525/4 Vision of a cloudburst », in Walter Leopold Strauss, *The complete drawings of Albrecht Dürer, vol. 4, 1520-1528*, New York, Abaris Books, 1974, p. 2280.

Le dessin occupe la moitié supérieure d'une feuille de dimensions moyennes (30 x 42,5 cm) et représente un paysage à l'aquarelle. L'horizon du paysage, légèrement inclinée vers la droite, traverse toute la largeur de la feuille à environ la moitié de la hauteur du croquis. Quelques silhouettes d'arbres isolés ponctuent une surface ocre clair, dont la planéité n'est troublée que par l'ajout de vert au loin et par un décrochement, une zone très dégradée, qui fait office de second plan et qui indique une dépression au fond de laquelle on devine un lac au pied d'une petite ville. Ces différents détails (arbres, lac, maisons) sont représentés avec une seule nuance en aplat de façon très sommaire. Tous sont également situés bien en dessous de la ligne d'horizon, signalant ainsi un point de vue très élevé. Au troisième tiers du dessin, de la ligne d'horizon jusqu'à la limite supérieure de la feuille, se dresse un monticule bleu sombre qui fait « involontairement penser un homme d'aujourd'hui à un champignon atomique¹⁴³ ». La couleur de ce monticule est la plus saturée de la composition, toutes les autres étant dégradées par l'eau rajoutée au lavis d'aquarelle. De part et d'autre de ce monticule, des sortes de « boudins » de la même teinte, mais plus ou moins éclaircis pour créer un effet de perspective atmosphérique, pendent en direction du sol. Ils sont de tailles variées afin de renforcer l'éloignement progressif suggéré par la dégradation de la teinte. Le bord supérieur de la feuille coupe tous ces objets étranges et maintient hors champ une partie du dessin qui paraît être cruciale. Même s'il est difficile de deviner précisément de quoi il s'agit, on comprend que le monticule et les « boudins » sont de la même matière, car ils sont de la même teinte et ils sont construits sur des axes verticaux parallèles les uns avec les autres. Il doit sans doute se passer quelque chose très haut dans le ciel qui permettrait de faire le lien entre eux.

Malgré l'aspect rudimentaire du dessin – sans doute exécuté rapidement, sans trait de contour, sans modelé et sans plus de précisions dans les silhouettes des arbres et des maisons près du lac – et la planéité du traitement au lavis, l'effet produit est saisissant. Le point de vue élevé, la perspective atmosphérique des « boudins » et du paysage, ainsi que le monticule qui repose directement sur la ligne d'horizon suggèrent une distance fantastique entre la position de l'observateur et ces objets bizarres. Un texte manuscrit à la plume et signé occupe la moitié inférieure de la feuille et explique la nature de ces objets :

En 1525, dans la nuit du mercredi au jeudi après la Pentecôte, j'ai eu cette vision pendant mon sommeil : de nombreuses et fortes trombes d'eau tombant du ciel. Et la première atteignit la terre à environ quatre mille de moi avec une puissance effrayante et un immense bruit et elle s'écrasa et engloutit tout le pays. À cette apparition, je fus si effrayé que je m'éveillai avant que les autres trombes d'eau ne tombassent. Et les trombes qui tombaient étaient très fortes. Et certaines tombaient loin, d'autres plus près, et elles

¹⁴³ Marguerite Yourcenar, « Sur un rêve de Dürer », in *Hamsa*, numéro double spécial : « L'ésotérisme d'Albrecht Dürer », deuxième numéro, 1977. Repris dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1983, p. 72.

venaient de si haut qu'elles donnaient l'impression de tomber lentement. Mais lorsque la première trombe qui atteignit la terre en fut arrivé tout près, elle tomba avec une telle vitesse, accompagnée d'un tel vent et d'un tel mugissement que j'en fus effrayé au point qu'en m'éveillant je tremblai de tout mon corps et que je fus longtemps à me remettre. Mais le matin en me levant, je peignis ce qui est au-dessus comme je l'avais vu¹⁴⁴. Dieu fait tout pour le mieux¹⁴⁵.

Ainsi, on comprend que le monticule représente la première trombe d'eau qui s'écrase au loin, et que les « boudins » sont les suivantes que Dürer, réveillé par la terreur, ne verra pas accomplir leur œuvre de destruction. Le hors champ supérieur masque donc un ciel d'orage, source des cataractes qui s'abattent sur la Terre.

Bien que le dessin et le texte présentent l'apparence d'une page extraite d'un journal autobiographique, il semblerait que ce ne soit pas le cas et qu'il s'agisse d'une feuille autonome¹⁴⁶. Néanmoins, c'est très certainement un document à caractère intime et l'effort de description objective qu'il mène ici donne à cette feuille l'apparence d'un témoignage rendant compte d'un rêve authentique. Erwin Panofsky décrit Dürer comme étant l'objet de tendances conflictuelles, car il est à la fois « le plus patient observateur du détail réaliste » et « en même temps un visionnaire, “plein de figures intérieures”, pour citer ses propres termes¹⁴⁷ ». Panofsky mentionne, pour appuyer cette opposition, « les célèbres études d'après nature du *Jeune Lièvre* ou de la *Touffe d'herbe*, où chaque poil du pelage et chaque brin de verdure est observé et rendu avec une dévotion quasi religieuse », et le déchaînement de son imagination pour les gravures fantasmagoriques illustrant l'*Apocalypse*¹⁴⁸. L'historien de l'art poursuit :

Cette nature profonde de Dürer ne s'est peut-être jamais manifestée de façon plus saisissante que dans un dessin rehaussé d'aquarelle, où il a tenté de fixer une vision de cauchemar, qui le laissa « tout tremblant » à son réveil. [...] Même en proie à cet affreux cauchemar, Dürer ne peut s'empêcher d'évaluer le nombre de milles qui sépare la catastrophe imaginaire ni d'établir un rapport logique entre la vitesse apparente des chutes d'eau, leur distance et leur hauteur¹⁴⁹.

Je ne vois pas dans cet exemple de contradiction entre le visionnaire et l'observateur, ou entre les visions subjectives du rêve et leur transcription objective. Dürer observe, se souvient puis retranscrit cette « vision de déluge » comme il l'a fait pour certaines de ses aquarelles de

¹⁴⁴ Albrecht Dürer, « Description d'un rêve », *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁵ La dernière phrase n'est pas toujours retranscrite. On la retrouve dans Walter Leopold Strauss, *op. cit.*, et dans Jean Michel Massing, « Dürer's dream », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 49, Londres, The Warburg Institute, 1986, p. 241. Ma traduction.

¹⁴⁶ Pierre Vaisse, *op. cit.*

¹⁴⁷ Erwin Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer (The Life and Art of Albrecht Dürer)*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, Princeton, Princeton University Press, 1943), traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2004, p. 19.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 20. Excepté dans ce passage, Panofsky n'évoquera plus ce dessin dans le reste de son ouvrage sur Dürer.

son voyage en Italie à la fin du XV^e siècle, qui ont été complétées, retouchées ou réalisées à son retour. L'approche pragmatique de Schaeffer se vérifie parfaitement à travers les dessins de Dürer, qui ne se privait pas de dessiner de mémoire, de sélectionner ou de recomposer partiellement les paysages, villes et autres modèles¹⁵⁰. La volonté était sans doute de rendre compte de manière assez précise des lieux qu'il avait traversé, mais sans jamais rien sacrifier à la composition. D'où, par exemple, la suppression de l'arrière-plan dans la *Vue du val d'Arco* [Fig. 28] pour mettre en valeur la montagne principale¹⁵¹. L'approche pragmatique nous permet simplement de ne pas nous étonner que même en rêve, Dürer se comporte comme il le fait dans la réalité. Bien qu'il s'agisse de l'unique document de ce type que l'on connaisse pour cet artiste, il ne s'agit sans doute pas d'un caprice ou d'une folie, car il semblerait qu'il lui arrivait de raconter ses rêves¹⁵². Même si nous n'en avons aucune preuve, rien ne nous interdit d'imaginer qu'il ait produit d'autres croquis de rêves.

Par ailleurs, la relative simplicité du dessin – comparée à l'attention descriptive obsessionnelle du *Lièvre* et de la *Grande touffe d'herbe* – ne doit pas nous faire croire à une faiblesse de Dürer ou à une représentation lacunaire par défaut. Certaines de ses aquarelles de voyage sont presque de la même facture [Fig. 29] et le texte manuscrit atteste de l'authenticité de son souvenir du rêve et de sa volonté documentaire. Il n'est donc pas surprenant que celui-ci mette en scène un phénomène susceptible de répondre à la pulsion scopique de Dürer, qui a été attentif à rendre compte de la distance qui le séparait du cataclysme, et de la vitesse à laquelle il se produisait. De ce point de vue, les informations que contiennent le croquis sont amplement suffisantes car elles permettent de traduire l'impression visuelle d'une distance fantastique et un phénomène hors d'échelle : point de vue élevé, usage du hors champ, taille très réduite des arbres et des maisons, assise de la trombe principale sur la ligne d'horizon, et perspective atmosphérique des trombes qui vont s'écraser au-delà. Dans son court texte sur cette œuvre, Marguerite Yourcenar reprend exactement le fil du raisonnement de Panofsky, mais en insistant plus clairement sur ce qui me semble être la juste disposition d'esprit qu'avait Dürer lorsqu'il

¹⁵⁰ Voir, par exemple, Hélène Grollemund, « *Vue du val d'Arco*, Inv. 18579 », in collections en ligne du Musée du Louvre : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-du-val-d-arco>, Christoph Metzger, « *Innsbruck von Norden*, Inv. 3056 », in *Katalogtext (Albertina Sammlungen Online)*, 2012 : [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3056\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3056]&showtype=record), et Hans Mielke, « *Tal bei Kalchreuth*, Ident.Nr. KdZ 5 », in *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994, reproduit dans *Staatliche Museen zu Berlin (Online-Datenbank der Sammlungen)* : <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=940941&viewType=detailView>. Sites consultés le 4 mai 2019.

¹⁵¹ Hélène Grollemund, *op. cit.*

¹⁵² « *In a letter to Varnbühler (26 February 1522), Willibald Pirckheimer mentioned Dürer's penchant for relating his dreams* ». Walter Leopold Strauss, *op. cit.* Dürer a également été parmi les premiers lecteurs du récit de rêve de fiction de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, dont il avait acheté un exemplaire, sans doute lors de son second séjour à Venise en 1505-1506. Cf. Gilles Polizzi, « Présentation », in Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile*, *op. cit.*, p. XXI et p. XXXVI note 60.



Fig. 28. Albrecht Dürer

Vue du val d'Arco dans le Tyrol méridional, vers 1495
Plume, encre brune, et aquarelle, 22,3 x 22,3 cm
Paris, Louvre



Fig. 29. Albrecht Dürer

Vallée près de Kalchreuth, vers 1495-1500
Aquarelle, 10,5 x 31,7 cm
Berlin, Staatliche Museen

a réalisé cette aquarelle : « Dans son croquis onirique, au contraire, le visionnaire est un réaliste, et c'est d'un drame cosmique qu'il est le spectateur. Sa précision est d'un physicien¹⁵³ ». Tout contribue parfaitement à décrire non pas les détails du paysage ou de l'inondation, mais l'impression cauchemardesque provoquée par la vision d'un tel événement¹⁵⁴.

L'étrangeté de ce qui est représenté sur ce croquis ne se comprend finalement qu'à la lecture du texte manuscrit. Littéralement, c'est grâce à celui-ci que le monticule et les boudins peuvent être compris comme la représentation d'un déluge, et que l'image peut être identifiée comme la vision d'un rêve. Si on décide de faire abstraction du rêve, on peut rabattre l'interprétation du côté de l'allégorie (c'est la représentation du Déluge) ou d'un symptôme clinique (Dürer avait la malaria) comme le rappelle Dominique Cordellier¹⁵⁵ – conservateur au Département des Arts graphiques du Louvre –, qui conclut : « Curieux historiens de l'art, rétifs devant les *faits*, qui trouvent plus d'intelligence à la littérarité qu'à la littéralité¹⁵⁶ ». En effet, pourquoi mettre en doute ce témoignage de Dürer ? Comme dans la plupart des dessins et des récits de rêves, leur identification en tant que comptes rendus authentiques est surtout rendu possible grâce à une source écrite de la main du rêveur. Sans ce témoignage écrit et sans ce titre, serait-il possible de deviner l'origine onirique du *Rêve de déluge* ? On peut le supposer tant que nous ne comprenons pas vraiment à quoi correspondent les choses étranges qui se manifestent à l'arrière-plan. En revanche, il est tout à fait possible de le distinguer beaucoup plus sûrement des images de rêves de fiction, autrement dit de faire la comparaison avec la représentation traditionnelle des rêves à caractère allégorique.

En dehors de ce *Rêve de déluge*, Dürer n'a exploité le thème du rêve explicitement qu'une seule fois dans une gravure intitulée *Le Rêve du docteur* [Fig. 30]. Celle-ci représente un rêve inventé et non un rêve authentique. On y voit un personnage assis, les yeux clos et la tête enfoncée dans un oreiller près d'un poêle, que viennent visiter un diable, une femme nue et un angelot. Il s'agit là d'une composition traditionnelle des rêves de fiction inspirés par la littérature – que l'on retrouve du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui et sur laquelle nous

¹⁵³ Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁴ Pour Thomas Golsenne, c'est au contraire parce que « c'est plutôt une impression de surface qui domine » qu'il s'agit « d'une représentation "fidèle" du rêve ». Après ce que j'ai pu transcrire dans mes carnets et l'établissement d'un corpus de dessins de rêves autobiographiques, je ne peux en aucun cas m'accorder à l'idée que « la profondeur est absente de l'espace onirique », et que « chez Dürer, le dessin, tout en aplats, est encore proche de l'impression onirique de surface, tandis que le texte met en scène le réveil et s'attache à introduire la profondeur de champ dans la description ». Thomas Golsenne, « Albrecht Dürer. Autoportrait en paysage », in *Roven*, n° 5, printemps-été 2011, p. 25-26.

¹⁵⁵ Dominique Cordellier, « Esquisse d'un portrait de l'artiste maniériste en génie du sommeil », in *Comme le rêve le dessin*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Centre Pompidou, du 16 février au 16 mai 2005, Philippe-Alain Michaud (dir.), Paris, Éditions du Louvre / Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 146.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 147.



Fig. 30. Albrecht Dürer
Le songe (Le rêve du docteur), vers 1498
Burin, 18,8 x 11,9 cm
Paris, Louvre



Fig. 31. Albrecht Dürer
« Corps céleste dans un ciel nocturne (verso du *Saint Jérôme*) », vers 1494-1495
Huile sur bois, 23,1 x 17,4 cm
Londres, National Gallery

reviendrons plus en détail¹⁵⁷ –, et qui consiste à représenter le dormeur les yeux clos et les personnages (ou créatures) de son rêve dans la même image. Les interprétations de la gravure sont nombreuses et variées : tentation érotique, traduction visuelle d'un passage de *La Nef des fous*, dénonciation de l'oisiveté, « projection d'un rêve coupable », etc¹⁵⁸. Les seules remarques qui comptent pour le moment, au regard du *Rêve de déluge*, sont les suivantes. D'abord, le *Rêve de déluge* n'avait pas vocation à être diffusé ni même à être montré, contrairement au *Rêve du docteur* qui est une gravure et qui a donc été reproduite en plusieurs exemplaires pour être vendue. Ensuite, il semble que Dürer n'ait pas donné de suite au *Rêve de déluge*, ni en peinture, ni en gravure, ce qui en fait, *a priori*, un document confidentiel. Lorsqu'il choisit de représenter un rêve sous la forme d'une image qui sera vue et commercialisée, il choisit la gravure et l'allégorie. Le dessin du *Rêve de déluge* est donc exceptionnel parce qu'il est jusqu'à présent le plus ancien document illustré à cette époque, associant texte manuscrit et croquis à l'aquarelle pour témoigner d'un rêve personnel à la manière d'un journal intime ou d'un carnet de voyage. D'où la troisième remarque, évidente mais essentielle : contrairement au *Rêve du docteur*, le *Rêve de déluge* ne contient pas de personnage. Il ne montre pas le dormeur ou le rêveur dans son rêve. L'artiste représente ce qu'il a vu depuis le point de vue qu'il a occupé dans son rêve, ce qui constitue, selon une des hypothèses initiales posées dans l'introduction à ce chapitre¹⁵⁹, une des spécificités des dessins de rêves à prétention documentaire. Ainsi, quand il regarde ce dessin, le spectateur occupe le point de vue de l'artiste dans son rêve. J'insiste sur le fait que dans leur forme les croquis de rêves ressemblent à des croquis banals. On pourrait même dire que la ressemblance est surtout frappante avec la forme du journal intime et des *croquis de voyage*, car les dessins de rêves – rapides et ne saisissant que l'essentiel – sont très souvent accompagnés de notes manuscrites.

Avant de poursuivre, arrêtons-nous sur une troisième œuvre de Dürer. Dans un article sur le *Rêve de déluge*, Jean Michel Massing¹⁶⁰, historien de l'art, signale une esquisse qu'il propose d'identifier comme une vision de rêve [Fig. 31]. Cette esquisse, qui figure au dos du *Saint Jérôme* (Londres, National Gallery, vers 1496), n'a pas connu la même postérité que le *Rêve de déluge* en raison de son aspect encore plus étrange, peu identifiable au premier regard, et parce que son interprétation est loin d'être évidente. L'image, à la limite de l'abstraction d'un Kupka, représente une grande étoile rouge avec un centre jaune sur un fond sombre. Le traitement rapide et expressif (les traces du pinceau sont apparentes) suggère une explosion. Des

¹⁵⁷ Cf. *infra*, chapitre VI.

¹⁵⁸ Cf. la notice de l'œuvre rédigée par Laura Aldovini (Cat. 54) in *La Renaissance et le rêve*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵⁹ Cf. *supra*, p. 31.

¹⁶⁰ Jean Michel Massing, *op. cit.*

formations nuageuses d'un gris qui ne se distingue guère du fond brun très sombre semblent décrire un ciel la nuit. Massing interprète d'abord cette image comme la représentation d'un phénomène céleste¹⁶¹. Actuellement elle est toujours qualifiée de « corps céleste dans un ciel nocturne » sur le site de la National Gallery¹⁶², et on suppose qu'elle est peut-être associée à la chute d'une météorite que Dürer a pu voir depuis Bâle en 1492¹⁶³. Massing note que cette image échappe à toute tradition visuelle ou littéraire et, par comparaison avec le rêve du déluge, suggère qu'il s'agirait de la représentation visionnaire d'un phénomène céleste¹⁶⁴. Pour défendre son hypothèse, Massing s'appuie sur le témoignage d'un autre chercheur qui défend le même point de vue (cette esquisse pourrait être la représentation d'un rêve¹⁶⁵) ainsi que sur la possible influence de l'*Apocalypse*, pour laquelle Dürer réalisait des xylographies à la même époque : « La vision rapidement notée au verso du panneau suggère un rêve dans lequel l'artiste, inspiré par les Révélations, voit “des prodiges étonnants : jusqu'à faire descendre, aux yeux de tous, le feu du ciel sur la terre”¹⁶⁶ ». L'hypothèse est très séduisante, car ces rêves de corps célestes ou de phénomènes astronomiques provoquent certainement un très fort pouvoir de stimulation sur l'artiste pour la représentation graphique ou picturale. Il n'est donc pas étonnant que Dürer ait dessiné son rêve de déluge, et l'hypothèse qui inscrirait le verso du *St Jérôme* au titre des représentations de rêves me paraît tout à fait fascinante.

Il y aurait donc chez Dürer trois manières différentes de représenter le rêve. La première, qui est certainement exceptionnelle en son temps, consiste à dessiner un rêve personnel et à l'accompagner d'un commentaire écrit. Même si le *Rêve de déluge* ne peut être rattaché au journal autobiographique de Dürer, il en partage néanmoins deux aspects essentiels, qui le rapprochent aussi du carnet de croquis de voyage : le croquis rend compte du point de vue de l'artiste, et le dessin est présent sur le même support que le texte apportant un complément d'informations descriptives expliquant la nature des objets représentés, et narratives, racontant le déroulement du rêve et du réveil. Ces aspects sont ceux qui confèrent à cette feuille le statut

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 242-243.

¹⁶² « *A scene with a heavenly body in a night sky* ». Ma traduction. Repéré à :

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome?reverse=1>, consulté le 5 octobre 2018.

¹⁶³ Katrin Dyballa, « Büssender heiliger Hieronymus/Himmelskörper vor nächtlichem Himmel (Rückseite) », in Jochen Sander (dir.), *Dürer, Kunst – Künstler – Kontext*, catalogue d'exposition, Munich, Londres, New York, Prestel, 2014, p. 72.

¹⁶⁴ « *Like the watercolour representing Dürer's dream of 1525, this celestial phenomenon does not conform to a visual or a literary tradition [...] but rather records a visionary experience, quickly noted down by the artist* ». Ma traduction. Jean Michel Massing, *op. cit.*, p. 243.

¹⁶⁵ « *Edmund Schilling was surely right to ask if it were apocalyptic, and also if it could be the record of a dream* », *ibid.*

¹⁶⁶ « *The rapidly recorded vision on the reverse of the panel suggests a dream in which, inspired by Revelations, the artist himself saw “great wonders, so that he marketh fire come down from heaven on earth in the sight of men”* », *ibid.*, p. 244. Ma traduction, excepté pour le passage extrait de l'« *Apocalypse* », 13, 13, in *La Bible de Jérusalem*, édition de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 12^e édition, 1988, p. 1793.

de compte rendu d'une expérience autobiographique. Que ce compte rendu soit véritablement authentique, nul ne pourra jamais le prouver. Mais ce qui compte est qu'il soit vraisemblable parce qu'il a l'apparence d'une feuille de carnet de croquis et que le récit manuscrit porte les marques d'un récit autobiographique (usage de la première personne du singulier).

La seconde manière de représenter le rêve chez Dürer, qui est la plus courante à son époque, est la figuration du rêveur et de son rêve dans la même image. Elle s'inscrit dans la tradition iconographique de la représentation des rêves littéraires de fictions et allégoriques.

Si on s'accorde avec Massing pour admettre que le verso du *Saint Jérôme* est la figuration d'un rêve, la troisième manière de représenter l'expérience onirique ressemble à la première parce que Dürer donne l'impression de chercher à décrire un phénomène à partir de son point de vue. L'hypothèse est également stimulante parce qu'elle renforce l'idée que l'artiste mène une recherche, même ponctuelle, sur ses visions oniriques.

Entre le *Rêve de déluge* et la pratique plus assidue des dessins de rêves chez les artistes du XX^e siècle, les témoignages graphiques se présentant comme des tentatives de témoigner d'une expérience onirique de leur auteur sont rares. À ma connaissance, pour la période antérieure au XIX^e siècle, un seul croquis, attribué à Giovanni Antonio Dosio [Fig. 32] et conservé dans les collections du British Museum, peut prétendre à ce titre. Ce dessin à la plume représente un décor de ruines dans lesquelles évoluent des personnages nus et des serpents. Une légende est présente en bas au centre : « Rêve fait le 16 avril 1564, la nuit du second dimanche après Pâques¹⁶⁷ ». Comme chez Dürer, la mention du « rêve fait le... » avec la date précise inscrite sur le dessin atteste d'un souci d'authenticité. Et cette date est en plus localisée dans le calendrier par rapport aux fêtes chrétiennes de la même manière que pour le *Rêve de déluge*. Sous les personnages du dessin de Dosio sont inscrits des prénoms ou des diminutifs dont l'orthographe varie : « Raffaello », « Gio : Ant^o », « Gio : scultore », etc. Apparemment, « Gio : Ant^o » semble désigner l'artiste dans son rêve. Il est présent à plusieurs reprises dans le même espace, conformément à ce que Lew Andrews nomme la « narration continue » (*continuous narrative*)¹⁶⁸ et qui était, comme il le démontre à l'aide de nombreux

¹⁶⁷ « Sogno fatto adi 16 di Aprile 1564 la notte della domenica seco[n]da doppo pasqua ». Notice de l'œuvre repérée à :

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716393&partId=1&searchText=dosio+&page=1, consulté le 18 septembre 2018.

¹⁶⁸ Dont voici la définition : « A number of actions occurring at different moments but involving the same characters are presented together in a single unified space ». Lew Andrews, *Story and space in Renaissance art : the rebirth of continuous narrative*, Cambridge (UK), New York, Cambridge University Press, 1995, p. 3. Philippe-Alain Michaud qui commente ce dessin préfère établir un lien entre l'ubiquité de Dosio et les multiples figures que peut prendre le rêveur dans le rêve : Philippe-Alain Michaud, « Revers », in *Comme le rêve le dessin*, op. cit., p. 22.



Fig. 32. Giovanni Antonio Dosio (attribué à)
Un rêve, 16 avril 1564
Plume, encre brune et pierre noire sur papier, 16,2 x 21,3 cm
Londres, British Museum



Fig. 33. Cecco Bravo
Figure couchée dans un lit à baldaquin, rêvant, XVII^e siècle
Pierre noire et sanguine, 26,2 x 20,5 cm
Londres, British Museum

exemples, très fréquente dans la peinture à la Renaissance. Dans le catalogue *Comme le rêve le dessin*, qui est le seul ouvrage sur le rêve à mentionner ce dessin, Cordellier en fait le commentaire à la suite de celui du *Rêve de déluge* :

Dosio ne dessinait pas que des projets de sculpture ou d'architecture. Il dessinait aussi ses rêves. La nuit du second dimanche après Pâques, le 16 avril 1564, il rêva, dessina son rêve, annota son dessin. Giovanni Antonio (Dosio lui-même), nu, franchit une porte dans une muraille en ruine. Dans les décombres, manifestation peut-être des métamorphoses de Phobétor, deux serpents noués sur eux-mêmes s'affrontent. [...] Dosio, comme Dürer, donne une représentation synoptique de son rêve. Toute la progression du songe est rendue en un seul dessin, au cadre unique. Dosio, comme Dürer, a besoin de l'écriture, du langage, pour compléter la représentation, l'image du rêve. Dosio, comme Dürer, prend soin de situer la date de l'évènement en fonction du calendrier religieux¹⁶⁹.

Le dessin de Dürer se présentait plutôt comme un arrêt sur image de la catastrophe, quand celui de Dosio représente probablement une condensation de différents moments du rêve. Seul le serpent en forme de canne en haut à droite semble ne pas appartenir directement à l'espace ou à la narration. À moins qu'il ne soit posé sur ce qui semble être un rebord du mur, à cause des petites plantes esquissées à sa droite et à sa gauche, et de la présence de la tête d'un quatrième serpent qui se dresse vers celui-là, comme s'il le voyait.

Dans le même catalogue, Philippe-Alain Michaud mentionne encore d'autres dessins de rêves de Cecco Bravo (XVII^e siècle) qui auraient été en possession d'un certain F.M.N. Gaburri, également auteur d'une biographie de l'artiste¹⁷⁰. Celui-là explique qu'il s'agissait de « trente dessins d'histoire (*istoriati*) au crayon rouge et noir, où étaient représentés différents rêves de Cecco Bravo¹⁷¹ ». L'œuvre reproduite présente une *Figure couchée dans un lit à baldaquin, rêvant* [Fig. 33]. Mais ce dessin n'a aucun rapport formel avec les croquis de rêves de Dürer ou de Dosio. La *Figure couchée* ressemble plutôt à une feuille d'études, et s'inscrit dans la tradition iconographique des représentations d'un dormeur côtoyant son rêve, voire sa « vision » puisque dans le cas de Bravo, la figure est redressée sur son lit et ne semble pas être endormie. Je n'ai pas connaissance de dessins de Bravo qui correspondraient à des croquis de rêves autobiographiques et qui seraient donc susceptibles de ressembler aux dessins de rêves de Dürer ou de Dosio.

¹⁶⁹ Dominique Cordellier, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁷⁰ Philippe-Alain Michaud, « Un rêve de chute », in *Comme le rêve le dessin*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷¹ Il est question d'un ensemble de feuilles actuellement dispersées, qui sont connues « sous le nom de *Sogni* » mais dont les sujets ne sont pas clairs : « Le terme de *sogni* ne doit pas être pris au sens strict, en tout cas pas dans une acception moderne et freudienne, mais rattaché à un climat moral de l'époque, marqué par une intense religiosité ». Catherine Monbeig Goguel et Françoise Viatte, in *Dessins baroques florentins du musée du Louvre*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, du 2 octobre 1981 au 18 juin 1982, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, p. 138. Cette source est citée par Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*



Fig. 34. Anonyme

Frontispice du livre *Les rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867



Fig. 35. Alfred Kubin

Illustration pour « Nuit claire »
Le travail du dessinateur, Paris, Allia, 1999

Au XIX^e siècle, Hervey de Saint-Denys mentionne des dessins de rêves dans les toutes premières pages de son livre, *Les rêves et les moyens de les diriger* : « L'idée me vint un jour (j'étais alors dans ma quatorzième année), de prendre pour sujet de mes croquis les souvenirs d'un rêve singulier qui m'avait vivement impressionné¹⁷² ». Depuis l'âge de treize ans il aurait tenu un journal constitué de « vingt-deux cahiers remplis de figures coloriées », représentant « une série de mille neuf cent quarante-six nuits¹⁷³ ». Mais ces cahiers restent encore introuvables à l'heure actuelle et les dessins n'ont jamais été publiés¹⁷⁴. Néanmoins, le frontispice de son livre imprimé en couleurs [Fig. 34] illustre un rêve où un certain « M.D. » fait irruption dans la salle à manger d'Hervey de Saint-Denys accompagné par une femme nue, ainsi que diverses hallucinations hypnagogiques dont on peut retrouver les récits complets grâce aux références indiquées sous les images. Cependant, il n'est pas certain que ces illustrations soient de la main de l'auteur¹⁷⁵, et ce type d'illustrations n'a plus grand-chose à voir avec le contenu d'un carnet de croquis ou d'un journal intime.

Alfred Kubin a également publié un récit de rêve accompagné par un dessin [Fig. 35] dans un catalogue en 1922¹⁷⁶. Le texte, intitulé « Nuit claire » (« *Helle Nacht* »), commence par la phrase : « Ce dessin a été réalisé d'après un rêve ». Il raconte la présence de chats gigantesques dans les rues d'un village, et d'un voisin qui les surveille depuis sa fenêtre avec un fusil, ce qu'illustre littéralement le petit dessin. Mais, comme pour illustrations du frontispice de l'ouvrage d'Hervey de Saint-Denys, il ne s'agit pas d'une page complète de carnet reproduite en fac-similé, ce qui nous aurait permis de vérifier l'hypothèse du rapprochement entre croquis de rêves et croquis de voyages.

Prendre appui sur ses rêves pour dessiner est une chose. Le faire pour y chercher un modèle d'étrangeté applicable aux images à l'extérieur du rêve et en dehors de mes propres dessins en est une autre. Nous avons vu précédemment – avec, entre autres, les croquis de Delacroix au Maroc et le recours à la théorie de la fiction selon Schaeffer – que le dessin de mémoire ne pose pas forcément de problème d'authenticité du point de vue de la précision descriptive. Et nous avons également noté que le rêve, en tant qu'expérience vécue, est l'équivalent d'une perception car le rêveur n'a pas conscience d'être la source de cette production imaginaire. Nous allons néanmoins insister sur la nature de cette expérience vécue,

¹⁷² Hervey de Saint-Denys, *Les rêves et les moyens de les diriger*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁴ Jacqueline Carroy, « La force et la couleur des rêves selon Hervey de Saint-Denys », *op. cit.*, p. 54 note 4, et p. 62.

¹⁷⁵ Pour une analyse plus complète, cf. *ibid.*, p. 62-65.

¹⁷⁶ *Die Zeichnung. Hefte mit Zeichnungen und Holzschnitten zeitgenössischer deutscher Künstler. Heft 10 : Alfred Kubin*, Berlin, Fritz Heyder, 1922. Repris dans Alfred Kubin, *Le travail du dessinateur*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2007, p. 18-19.

car on peut légitimement reprocher à l'hypothèse de la fiabilité des dessins de rêves qu'on ne perçoit pas les rêves comme on perçoit la réalité. Ce reproche en contient un deuxième : comme objets de perception, les rêves sont subjectifs et singuliers alors que la réalité est collective. Si les transcriptions des rêves sont fiables au même titre que n'importe quel dessin de souvenir de la vie éveillée, encore faut-il que le rêve lui-même soit une source pertinente pour défendre la spécificité de l'étrangeté onirique. Autrement dit, il faut s'assurer que la recherche entreprise ici ne soit pas strictement subjective – ce qui reviendrait à considérer que l'étrangeté des rêves est personnelle – et exclusivement spéculative – les résultats obtenus n'auraient aucune valeur hors de ma pratique artistique.

La quête d'objectivité ne va pas nécessairement de soi lorsqu'on pratique les arts plastiques. Cependant, les recherches récentes en neurosciences battent en brèche les doutes que l'on pourrait encore avoir sur la consistance du rêve en tant que monde faisant l'objet de perceptions (imaginaires) en temps réel. Ainsi, elles pourraient soutenir à la fois l'hypothèse du caractère documentaire des retranscriptions de rêves, et celle d'une forme spécifique d'étrangeté onirique s'appuyant sur ces restitutions.

1.4. Le rêve est-il une expérience vécue ? L'approche des neurosciences

Il semble aller de soi que le rêve, parce qu'il est un phénomène visuel et émotionnel souvent intense, ne puisse pas être autre chose qu'une véritable expérience vécue. Le célèbre rêve de la guillotine d'Alfred Maury a pourtant entretenu chez certains l'idée contre-intuitive selon laquelle le rêve serait une fiction produite lors de l'éveil :

Je rêve de la Terreur ; j'assiste à des scènes de massacre, je compare devant le tribunal révolutionnaire, je vois Robespierre, Marat, Fouquier-Tinville, toutes les plus vilaines figures de cette époque terrible ; je discute avec eux ; enfin, après bien des événements que je ne me rappelle qu'imparfaitement, je suis jugé, condamné à mort, conduit en charrette, au milieu d'un concours immense, sur la place de la Révolution ; je monte sur l'échafaud ; l'exécuteur me lie sur la planche fatale, il la fait basculer, le couperet tombe ; je sens ma tête se séparer de mon tronc ; je m'éveille en proie à la plus vive angoisse, et je me sens sur le cou la flèche de mon lit qui s'était subitement détachée, et était tombée sur mes vertèbres cervicales, à la façon d'un couteau d'une guillotine¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Alfred Maury, *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, Paris, Didier et Cie, 1861, 3^e édition : 1865, p. 139-140. Le rêve de la guillotine est publié pour la première fois dans un article qui reprend une conférence donnée par Maury en 1852 : « Nouvelles observations sur les analogies des phénomènes du rêve et de l'aliénation mentale », in *Annales médico-psychologiques*, 1853, 2^e série, tome 5, p. 418, cité par Jacqueline Carroy, *Nuits savantes, op. cit.*, p. 88-89. Je recopie le récit du rêve d'après *Le sommeil et les rêves* (édition de 1865 disponible en ligne sur Gallica) qui a connu un certain succès (trois rééditions augmentées) et qui a popularisé ce fameux récit.

En somme, tout le rêve serait rétrospectif et aurait été déclenché avec une rapidité fantastique à la suite du choc réel d'un morceau de bois sur son cou :

Il suffit d'un instant pour faire un rêve étendu [...] Au moment où j'avais été frappé, le souvenir de la redoutable machine, dont la flèche de mon lit représentait si bien l'effet, avait éveillé toutes les images d'une époque dont la guillotine a été le symbole¹⁷⁸.

Malgré cette hypothèse du rêve hypnopompique partagée par quelques chercheurs¹⁷⁹, deux psychiatres ont démontré dans un article de synthèse que c'est bel et bien la conception intuitive du rêve, c'est-à-dire qui a lieu durant le sommeil et non au réveil, qui est la bonne. Ils s'appuient sur des données expérimentales dont je résume ici les résultats se rapportant aux évaluations de la temporalité dans le rêve. Des stimulations exercées sur des dormeurs à des intervalles de temps plus ou moins éloignés du réveil permettent d'observer que le rêve se poursuit après l'intégration du stimulus :

Dans tous les cas, la stimulation était figurée dans le rêve [ici : aspersion d'eau froide] et l'action onirique se poursuivait au-delà, pendant un certain temps (estimé par le rêveur) assez proche du temps réel entre le jet d'eau et le réveil¹⁸⁰.

Ensuite, lors des « troubles du comportement en sommeil paradoxal », les mouvements effectués par les dormeurs dans leur lit correspondent au contenu de leur rêve lorsqu'ils en font le récit une fois réveillés¹⁸¹. Et enfin, les expériences menées avec les rêveurs lucides – qui ont la capacité d'être conscients d'être en train de rêver pendant leur rêve et d'en prendre, en partie, le contrôle – démontrent encore que le rêve est bien une expérience qui a lieu en temps réel : des séquences d'actions menées en rêve par le rêveur dont le commencement et la fin sont détectables par les observateurs extérieurs (grâce à des séries de mouvements oculaires effectués par le dormeur), puis corrélées par le récit fait après le réveil, confirment la correspondance approximative entre « la durée subjective du rêve » et le « temps réel écoulé entre les séries de mouvements oculaires¹⁸² ».

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Le rêve hypnopompique serait le rêve qui se produirait au réveil, à la différence des rêveries hypnagogiques qui se produisent lors de l'endormissement, ou des rêves « normaux » qui se produisent lors des différentes phases du sommeil. Les chercheurs en question sont le logicien français Edmond Goblot (1858-1935), et les philosophes américains Norman Malcolm (1911-1990) et Daniel Dennett (né en 1942). Cités par Fabian Guénolé et Alain Nicolas, « Le rêve est un état hypnique de la conscience : pour en finir avec l'hypothèse Goblot et ses avatars contemporains », in *Neurophysiologie clinique*, n° 40, 2010.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 196-197. Les patients atteints par ces troubles expriment physiquement, dans la réalité, le comportement qu'ils ont en rêve. Cf. Isabelle Arnulf, *Une fenêtre sur les rêves : neurologie et pathologies du sommeil*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2014, p. 83 : « Ainsi, le dormeur qui se rêve footballeur lance de grands coups de pied allongé et celui qui court en rêve court sur place, allongé dans son lit ».

¹⁸² Fabian Guénolé et Alain Nicolas, *op. cit.*, p. 197.

Jacqueline Carroy rappelle que dès sa publication, le rêve de Maury, qui était célèbre, était déjà critiqué par les philosophes qui lui reprochaient de l'avoir imaginé ou de l'avoir reconstruit inconsciemment, la chute de la flèche du lit n'ayant produit que l'épisode final de la décapitation et non le rêve tout entier¹⁸³. Ludwig Crespin, auteur d'une thèse de philosophie sur le rêve, conclut également qu'il n'existe pas d'obstacle théorique ou empirique « pour mettre en cause la croyance populaire en la réalité vécue des rêves pendant le sommeil¹⁸⁴ ». Néanmoins, Crespin souligne aussi qu'on ne se fait pas « spontanément une idée juste du genre de choses que nous vivons en rêve – et, plus généralement, de ce que c'est exactement que de vivre des expériences pendant son sommeil –, ni même qu'il soit aisé de s'en faire une idée adéquate¹⁸⁵ ». En effet, la nature du rêve ne fait pas encore consensus en raison des difficultés qu'il y a à faire de la recherche sur l'expérience du rêve en temps réel.

Lors de sa conférence donnée dans le cycle *La science des rêves* à la Cité des Sciences et de l'Industrie en mars et avril 2016, Perrine Ruby – chargée de recherche au Centre de neurosciences de Lyon – montrait un schéma emprunté à l'article de Guérolé et Nicolas qui résume bien la trajectoire du rêve [Fig. 36]. Le rêve est d'abord vécu durant le sommeil (« rêve-vécu »), puis on se le remémore au réveil (« rêve-souvenir »), et enfin on peut en faire le récit (« rêve-récit »). Ces trois étapes supposent deux transformations : d'abord le stockage du souvenir du rêve (mémorisation), puis la traduction de ce souvenir sous la forme d'un récit (narration). Cela s'accompagne sans doute d'une perte d'informations et d'authenticité, mais qu'on peut réduire en raccourcissant le temps entre les opérations. Dans son intervention, Ruby formulait l'ambition d'un accès direct au rêve, court-circuitant les lacunes et élaborations associées à la mémorisation et à la narration : « Ce qu'on voudrait faire, moi et les collègues, c'est enregistrer l'activité cérébrale pendant l'expérience du rêve pendant le sommeil¹⁸⁶ ». Une partie des neuroscientifiques qui travaillent sur le rêve cherche ainsi à valider l'hypothèse des « corrélats neuraux » du rêve. Autrement dit, ils tentent de faire coïncider des mesures de l'activité du cerveau (EEG¹⁸⁷, IRM¹⁸⁸, etc.) avec l'activité onirique durant le sommeil. À la

¹⁸³ Jacqueline Carroy, *op. cit.*, p. 271-274.

¹⁸⁴ Ludwig Crespin, *Redécouvrir la conscience par le rêve : le débat entre théories cognitives et théories non cognitives de la conscience à l'épreuve de la recherche sur le rêve*, Thèse de philosophie, sld. Sébastien Gandon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2016, p. 131.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁶ Perrine Ruby, « À la source des rêves », conférence du 15 mars 2016 à la Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris) dans le cycle *La science des rêves*, 5 :30 : <http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/conferences-en-ligne/saison-2015-2016/cycle-la-science-des-reves/>, consulté le 14 avril 2017.

¹⁸⁷ EEG pour « électroencéphalogramme », qui utilise un casque à électrodes disposées sur le crâne pour mesurer l'activité électrique en surface du cerveau.

¹⁸⁸ IRM pour « Imagerie par Résonance Magnétique », qui est une technique d'imagerie médicale permettant d'accéder aux couches plus profondes du cerveau. Il existe différents types d'IRM en fonction de ce que l'on souhaite observer (densité des tissus, débit sanguin, etc.).



Fig. 36. « Processus aboutissant au récit d'un rêve »

Source : Fabian Guénolé et Alain Nicolas, « Le rêve est un état hypnique de la conscience : pour en finir avec l'hypothèse Goblots et ses avatars contemporains », in *Neurophysiologie clinique*, n° 40, 2010, p. 194



Fig. 37. « Le décodeur de rêves »

Source : T. Horikawa, M. Tamaki, Y. Miyawaki, Y. Kamitani, « Neural decoding of visual imagery during sleep », in *Science*, n° 340, 4 avril 2013

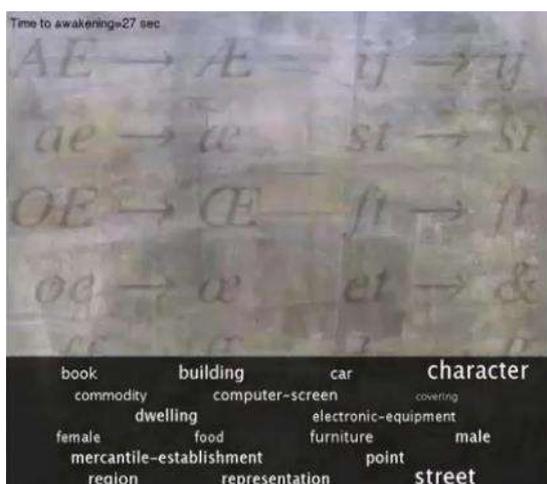


Fig. 38. « Dream decoding from human brain », capture d'écran KamitaniLab

Source : https://www.youtube.com/watch?v=inaH_iTjV4

différence des expériences décrites plus haut par Guénolé et Nicolas qui consistaient à évaluer des intervalles de temps sur la base du témoignage du rêveur (stimulations, rêveurs lucides) ou de l'observation des mouvements du rêveur dans son lit (troubles du comportement en sommeil paradoxal), les scientifiques tentent ici d'observer ce qu'il se passe directement dans le cerveau du dormeur pendant le rêve-vécu.

Dans les années 1950, des chercheurs ont distingué et identifié les stades du sommeil REM¹⁸⁹ et NREM¹⁹⁰ ainsi que leur récurrence cyclique grâce aux mesures par EEG. Ils ont également remarqué que le rêve survenait essentiellement, voire exclusivement en sommeil REM, qui est l'état cérébral présentant l'activité électrique la plus proche de la veille¹⁹¹. En réveillant des cobayes pendant le sommeil REM, ils obtenaient jusqu'à 80% de souvenirs de rêves, alors qu'en sommeil NREM ce chiffre ne dépassait pas 9%¹⁹². Le sommeil REM a donc été le premier corrélat neural du rêve.

Aujourd'hui, on sait qu'il y a production onirique à tous les stades du sommeil NREM, et pas seulement en sommeil REM. C'est-à-dire qu'en réveillant quelqu'un en sommeil NREM, la probabilité d'avoir des récits de rêves est importante en quantité, mais elle diffère en qualité. Par exemple, les réveils dans le sommeil NREM d'endormissement (N1) permettent d'obtenir entre 80 et 90% de souvenirs de rêves, mais qui sont plus courts et moins élaborés que les rêves en sommeil REM¹⁹³. Ce n'est donc pas parce que l'EEG signale le sommeil REM que le dormeur rêve (il n'y a pas 100% de rappel de rêves dans ce stade du sommeil), et inversement ce n'est pas parce que le dormeur rêve qu'il est en sommeil REM (il peut être en sommeil NREM). Yuval Nir – actuellement professeur assistant au département de physiologie et de pharmacologie à l'École Sagol de Neurosciences de Tel Aviv – et Giulio Tononi, professeur de psychiatrie de l'Université du Wisconsin à Madison – écrivaient en 2010, dans un article de synthèse essentiel et fréquemment cité dans la littérature scientifique sur les rêves :

¹⁸⁹ REM pour « Rapid-Eye-Movement », aussi appelé « sommeil paradoxal ». Ce stade est caractérisé par une activité cérébrale proche de l'éveil, un relâchement musculaire total (« atonie musculaire »), et des mouvements rapides des yeux.

¹⁹⁰ NREM pour « Non-REM », aussi appelé « sommeil lent ». Il inclut trois stades : le sommeil d'endormissement (N1), le sommeil lent léger (N2) et le sommeil lent profond (N3), chacun caractérisé par des signatures EEG différentes.

¹⁹¹ Sur l'histoire de ces découvertes, cf. Michel Jouvet, *De la science et des rêves, mémoires d'un onirologue*, Paris, Odile Jacob, 2013.

¹⁹² Yuval Nir et Giulio Tononi, « Dreaming and the brain : from phenomenology to neurophysiology », in *Trends in cognitive sciences*, vol. 14, n° 2, février 2010, p. 92. Bien que cet article de synthèse ne soit pas récent, il reste une référence encore fréquemment citée dans la recherche scientifique sur le rêve, et il présente le triple avantage d'être extrêmement complet, tout en étant relativement compréhensible pour les non-scientifiques et accessible en ligne librement.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 94.

Si l'on peut obtenir des comptes rendus de rêve à n'importe quel stade du sommeil, et inversement, si des réveils ne donnent aucun rêve quel que soit le stade du sommeil, comment doivent se positionner les chercheurs à l'égard des relations entre l'activité du cerveau et la conscience durant le sommeil¹⁹⁴ ?

A priori, il est donc impossible d'étudier directement le rêve, car il n'existe pas de moyen pour savoir à quel moment l'enregistrement de l'activité cérébrale correspondrait à un rêve, puisque le dormeur peut être réveillé à n'importe quel stade du sommeil et rapporter un rêve ou non (d'une part), sans que l'on sache si l'absence de rêve est liée à un oubli ou à une véritable absence de rêve (d'autre part).

Tous ces faits semblent bien éloignés de la question de savoir quelle pertinence accorder aux images du rêve et à leur représentation sous forme de dessins. Mais la quête des corrélats neuraux du rêve a abouti à quelques résultats spectaculaires, qui tendent à confirmer à la fois l'existence d'une authentique expérience onirique dont on pourrait lire le contenu avant même que le rêveur n'en fasse le récit, et la présence d'images mentales en temps réel.

La piste la plus étonnante explorée par les neuroscientifiques pour tenter d'accéder directement au contenu du rêve a été présentée pour la première fois au grand public par Jean-Claude Ameisen, dans une émission radio de la série « Sur les épaules de Darwin » diffusée le 13 avril 2013 sur France Inter¹⁹⁵. Il décrivait une expérience menée dans un laboratoire de Kyoto dont les résultats ont été publiés la semaine précédant l'émission dans un article intitulé « Décodage neural de l'imagerie visuelle pendant le sommeil¹⁹⁶ ». En résumé, des scientifiques rattachés à trois universités (en neurosciences, en sciences et technologies, et en technologies de l'information et de la communication) auraient réussi à fabriquer une machine à lire les rêves. Jean-Baptiste Eichenlaub – actuellement chercheur associé et enseignant au département de psychologie de l'Université Grenoble-Alpes – en a donné un compte rendu aussi synthétique que précis :

Trois sujets, placés dans une IRMf, ont été réveillés de multiples fois en sommeil N1 (sommeil d'endormissement), puis interrogés sur leurs rêves (appelés également images hypnagogiques dans ce cas). Grâce à l'utilisation d'un dictionnaire lexical, les éléments présents dans le contenu des rêves ont été organisés par catégories sur la base de leurs proximités sémantiques. Par exemple, la catégorie « mâle »

¹⁹⁴ « *If dream reports can be elicited during any stage of sleep and, conversely, some awakenings can yield no report, no matter in which sleep stage they were obtained, where do researchers now stand with respect to the relationship between brain activity and consciousness during sleep ?* ». *Ibid.*, p. 95. Ma traduction.

¹⁹⁵ Repéré à : <https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-13-avril-2013>, consulté le 13 avril 2013.

¹⁹⁶ Tomoyasu Horikawa, Masako Tamaki, Yoichi Miyawaki et Yukiyasu Kamitani, « Neural decoding of visual imagery during sleep », in *Science*, n° 340, 4 avril 2013. Repéré à : <http://www.sciencemag.org/content/early/recent>, consulté le 14 juin 2014 (lien actuellement inactif).

regroupait les éléments « homme », « garçon », « dandy », etc. Approximativement vingt catégories ont été identifiées.

Par la suite, à l'éveil, les sujets ont été exposés à des images représentant ces différentes catégories (par exemple, l'image d'un homme pour la catégorie « mâle »), et, grâce à l'utilisation d'apprentissages automatiques, un décodeur a identifié un pattern d'activité cérébrale spécifique à chacune d'elles. Les auteurs ont ensuite testé ce décodeur sur les données obtenues au préalable pendant le sommeil. De manière remarquable, et sur la seule base de l'activité cérébrale enregistrée pendant le sommeil, le décodeur pouvait inférer sur le contenu des rêves des sujets, en estimant la présence, ou non, d'une catégorie donnée. Ainsi, les auteurs ont montré que les images visuelles dans la scène onirique sous-tendent des patterns d'activité cérébrale qui sont ceux mis en jeu dans la perception de ces images à l'éveil, et que ces patterns peuvent ainsi être utilisés pour « reconstruire » le contenu des rêves sur la base seule de l'activité cérébrale¹⁹⁷.

Dans l'article « Décodage neural... », les scientifiques donnaient un exemple concret. Pour le récit suivant obtenu après un réveil – « Oui, et bien, je voyais une personne. Oui. C'était... C'était comme un endroit dans lequel je cachais une clé entre une chaise et un lit, et quelqu'un la prenait » –, le décodeur a fait apparaître quatre résultats : un homme, une clé, un lit et un fauteuil [Fig. 37]. Une vidéo mise en ligne sur Youtube par le laboratoire met en scène de façon plus séduisante les résultats de l'expérience¹⁹⁸. On voit un montage extrêmement rapide d'images inextricables défilant et se superposant dans les deux tiers supérieurs de l'écran. Le tiers inférieur contient un nuage de dix-huit noms communs (« *character* », « *book* », « *food* », etc.) dont la taille diminue ou augmente, tandis que le chaos visuel de la partie supérieure s'éclaircit pour faire apparaître la famille d'images correspondant aux noms dont la taille a le plus augmenté. Le laboratoire explique :

Le film n'est pas une reconstruction des formes et des couleurs vues dans les rêves. Les images indiquent quelles sortes d'objets et de scènes (catégories sémantiques) sont probablement présentes dans les rêves, ou quelles sortes d'images produiraient une activité cérébrale similaire dans le cortex visuel supérieur, l'aire du cerveau connue pour répondre sélectivement aux catégories sémantiques visuelles¹⁹⁹.

Le film dure une minute et contient deux séquences de décodage. Lors de la première, le mot *character* s'agrandit progressivement en même temps que les images choisies par le décodeur représentent de plus en plus des inscriptions sous toutes leurs formes (pages de livres, caractères typographiques classés dans des tableaux, idéogrammes, listes, etc. [Fig. 38]). Le temps de décodage est censé correspondre à la durée de l'enregistrement des données du rêve par l'IRMf avant le réveil. Lorsque cette phase est terminée (une vingtaine de secondes), le mot

¹⁹⁷ Jean-Baptiste Eichenlaub, « Activités cérébrales associées au rêve et à son récit », *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁸ Repéré à : https://www.youtube.com/watch?v=inaH_i_TjV4? consulté le 20 janvier 2018.

¹⁹⁹ « *The movie is not meant to be a reconstruction of shape or color seen in the dreams. The images indicate what kind of objects or scenes (semantic categories) were likely to be present in the dreams, or what kind of images would produce similar brain activity in higher visual cortex, the brain area known to have response selectivity to visual semantic categories* ». *Ibid.* Ma traduction.

awakening apparaît sur fond blanc, suivi par le compte rendu du rêveur. La première séquence, qui fait apparaître le mot *character* associé à des images d'écritures, correspond au récit suivant : « Je regardais des sortes de caractères d'écriture. C'était quelque chose comme une page d'un essai, et je regardais les caractères de cet essai ou quoi que ce soit...²⁰⁰ ». Dans la deuxième séquence, le décodeur choisit les mots *male* et *female* ainsi que des portraits anonymes d'hommes de femmes de toutes races et de tous âges confondus. Le récit du rêveur est le suivant : « Il y avait des gens, à peu près trois personnes, dans une sorte de hall. Il y avait un homme, une femme et peut-être un enfant. Ah, c'était un garçon, une fille, et une mère. Je ne crois pas qu'il y avait de la couleur²⁰¹ ».

Trois sujets ont participé à l'expérience et ont été réveillés chacun presque trois cents fois lors d'une dizaine de sessions²⁰². En tout, les scientifiques ont recueilli plusieurs centaines de récits de rêves. La correspondance entre le récit du rêveur et la prédiction du programme déduite de l'IRMf se situait entre 60% et 90% en fonction des paramètres auxquels on décidait d'accorder de l'importance²⁰³. L'hypothèse de travail était la suivante : l'activité du cortex visuel est partiellement la même dans le cas des images du rêve durant le sommeil que dans celui de la perception d'un stimulus visuel extérieur à l'état de veille. Ce qui, d'après les chercheurs, a été vérifié : « Les résultats suggèrent que le *principe d'équivalence perceptive*, qui postule un même substrat neural pour la perception et les images mentales, peut être généralisé aux expériences visuelles spontanées générées durant le sommeil²⁰⁴ ».

Plus récemment, l'équipe du département de psychiatrie de l'Université du Wisconsin-Madison où travaille Tononi, aurait découvert le fameux « corrélat neural » du rêve. D'après les résultats de leur expérience, il serait possible :

- De déterminer la présence d'un rêve en temps réel quel que soit le stade du sommeil (NREM ou REM).
- De distinguer, en l'absence de compte rendu de rêve, si le rêveur n'a effectivement pas rêvé ou s'il a oublié son rêve.

²⁰⁰ « *What I was just looking at was some kind of characters. There was something like a writing paper for composing an essay, and I was looking at the characters from the essay or whatever it was...* ». *Ibid.*

²⁰¹ « *Well, there were persons, about 3 persons, inside some sort of hall. There was a male, a female, and maybe like a child. Ah, it was like a boy, a girl, and a mother. I don't think that there was any color* ». *Ibid.*

²⁰² Le protocole expérimental a également été mis en ligne sur Youtube par le laboratoire : <https://www.youtube.com/watch?v=1ZHGya5EUO8>, consulté le 20 janvier 2018.

²⁰³ La lecture des résultats décrits dans l'article excède largement mes compétences. Jean-Claude Ameisen donne 60% dans son émission, *op. cit.*, 48 :40, Isabelle Arnulf 80% dans son livre, *op. cit.*, p. 215 et Perrine Ruby 90% dans sa conférence à la Cité des Sciences, *op. cit.*, 1 :00 :40.

²⁰⁴ « *The results suggest that the principle of perceptual equivalence, which postulates a common neural substrate for perception and imagery, generalizes to spontaneously generated visual experience during sleep* ». T. Horikawa *et al.*, *op. cit.* Ma traduction.

- De lire grâce aux mesures de l'EEG en direct (en sommeil REM) si le rêve contenait plutôt des visages, de l'espace, du mouvement ou de la parole²⁰⁵.

Les scientifiques ont utilisé une technique d'électroencéphalographie à haute-densité et ont travaillé sur les stades du sommeil NREM N2 et N3, ainsi que sur le sommeil REM. Ils couvraient donc des stades du sommeil beaucoup plus variés que le seul sommeil NREM N1 sur lequel portait l'expérience de l'équipe de Kyoto²⁰⁶, et évitaient par la même occasion la critique qu'on pouvait leur faire sur la nature des « rêves » décodés en sommeil NREM N1, qui sont plus statiques, semblables à des instantanés ou à un flot de pensées non hiérarchisées qui n'ont pas le caractère narratif des rêves dans les autres stades du sommeil. L'équipe de Madison conclut que si les mesures globales de l'activité du cerveau ne sont pas pertinentes pour déterminer si le dormeur rêve, c'est parce qu'il faut prendre des mesures locales – sur des zones beaucoup plus précises – qui ne donnent pas du tout les mêmes résultats. Les tracés EEG diffèrent localement à tous les stades du sommeil lorsque le dormeur rêve alors que l'activité cérébrale mesurée globalement ne varie pas²⁰⁷. Ces mesures montrent aussi que les zones d'activité lors du rêve sont différentes en fonction du contenu du rêve et correspondent à des perceptions particulières : visages, espace, mouvements et pensées. Parmi les différentes conclusions que les chercheurs déduisent de leurs résultats, deux d'entre elles me semblent particulièrement intéressantes. La première rejoint celle de l'équipe de Kyoto au sujet du principe d'équivalence perceptive :

Nous avons découvert que les contenus du rêve d'un individu en sommeil REM – comme les pensées, perceptions, visages, lieux, mouvements et paroles – étaient associées avec une augmentation de l'activité EEG des hautes fréquences dans des aires corticales spécifiques qui correspondent étroitement à celles qui sont actives dans la perception des mêmes contenus à l'état de veille²⁰⁸.

La seconde vient renforcer l'idée selon laquelle les récits de rêves « reflètent des expériences conscientes durant le sommeil, plutôt que des confabulations au réveil²⁰⁹ ».

²⁰⁵ Francesca Siclari, Benjamin Baird, Lampros Perogamvros, Giulio Bernardi, Joshua LaRocque, Brady Riedner, Mélanie Boly, Bradley R. Postle et Giulio Tononi, « The neural correlate of dreaming », in *Nature Neuroscience*, vol. 20, n° 6, juin 2017. À l'heure où je termine la rédaction (mai 2020) je n'ai pas connaissance de recherches plus récentes en neurosciences sur le corrélat neural du rêve.

²⁰⁶ L'article « Neural decoding... » est cité par les Américains, qui inscrivent leurs résultats à la suite de ceux des Japonais. *Ibid.*, p. 877.

²⁰⁷ « *The present results resolve these paradoxes [les impossibilités de corrélérer les mesures globales de l'activité cérébrale durant le sommeil avec les rêves] by showing that in both REM and NREM sleep, dreaming and more generally, conscious experience during sleep require a localized activation of a posterior hot zone, irrespective of the EEG in the rest of the cortex. This explains why dreaming can occur in two behavioral states that differ radically in terms of global EEG signatures* ». *Ibid.*, p. 876. Ma traduction.

²⁰⁸ « *We found that specific contents of a subject's REM sleep dream – such as thoughts, perceptions, faces, places, movement and speech – were associated with increased high-frequency EEG activity in specific cortical areas, which corresponded closely to those engaged during waking perception of the same contents* ». *Ibid.*, p. 877.

²⁰⁹ « *Dream reports reflect conscious experience during sleep rather than confabulations upon awakening* ». *Ibid.*

Le rêve est donc bel et bien une expérience vécue en temps réel dont on peut identifier directement, mais sommairement, le contenu, parce que les zones du cerveau qui s'activent correspondent à celles qui traitent ces mêmes contenus de perception à l'état de veille. Mais cela reste extrêmement vague pour l'instant : ce sont uniquement des « actions » ou des « objets » imprécis qui sont déterminés, sans qu'aucun lien ne soit établi entre eux, ni aucune émotion associée à leur perception. Ces expériences, aussi passionnantes soient-elles, ne nous disent pas grand-chose du contenu des rêves, puisque les résultats ne produisent que des descriptions très génériques, ni de leur forme, puisqu'elles ne sont pas articulées en une narration.

Le chapitre suivant sera consacré au rêve du point de vue du récit et de la manière dont s'enchaînent les événements les uns avec les autres. Cela permettra de mettre en évidence et de discuter un des poncifs de l'étrangeté de ces récits, à savoir leur caractère discontinu, troué, fait de raccords arbitraires.

II. RÉCIT DE RÊVE ET NARRATION, D'UN MÉDIUM À L'AUTRE (CINÉMA, TEXTE, DESSIN)

Un générique défilant sur un fond noir nous explique que les « documents » que nous allons voir ne sont pas supposés exister. L'auteur aurait reçu un mail anonyme lui révélant l'existence d'une recherche menée en secret par les laboratoires PANEX sur une machine capable d'enregistrer les rêves. Le « mystérieux expéditeur » lui aurait fait suivre un choix de sept enregistrements de rêves afin qu'il les rende publics. La suite du générique précise que la qualité de ces enregistrements est altérée par des défaillances techniques, « à moins que nos rêves ne ressemblent vraiment à cela ». L'auteur conclut sur les difficultés qu'il a eu à entrer en relation avec PANEX au sujet de ces films, le département de la communication ayant fini par lui dire qu'il s'agissait de « faux ».

Les expériences décrites dans le sous-chapitre précédent, et surtout celle du décodeur de rêves de Kyoto, font fortement penser à *Panexlab*, une série de sept courts métrages réalisés par Olivier Séror en 2011¹, dont le générique de présentation vient d'être décrit succinctement. *A priori*, le cinéma n'a pas grand-chose à voir avec la pratique du carnet de rêves ou du dessin qui constituent le support expérimental principal de cette thèse, d'autant plus que les courts-métrages de Séror sont des fictions. Mais les analyses suivantes seront exemplaires pour deux raisons essentielles. D'abord parce que les films de Séror sont très directement inspirés par le projet scientifique de mise en images directe et automatique du contenu du rêve. Ils nous permettront de voir comment le cinéaste crée des fictions censées être des enregistrements de rêves et de leurs anomalies. Ensuite, parce que dans le domaine des idées reçues, « on nous dit souvent que le film est comme un rêve, que le rêve est comme un film. On met en avant la nature *imaginée* du film² ». Il donne en effet l'impression d'être un moyen d'expression particulièrement fidèle au rêve parce qu'il propose une narration en images animées, comme celle qui semble se produire en rêve. Il faut aussi ajouter à cela l'influence de la psychanalyse

¹ Repéré à : <https://vimeo.com/61603425>, consulté le 27 avril 2018.

² Christian Metz, cité par Raymond Bellour, « Raymond Bellour / Christian Metz : Entretien sur la sémiologie du cinéma (1970) » in Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, II*, Paris, Klincksieck, 1972, nouvelle édition : 2003, p. 216.



Fig. 39. Olivier Séror
« Rêve du sujet #3 » (troisième court métrage), capture d'écran
Panexlab, 2011



Fig. 40. Olivier Séror
« Rêve du sujet #32 » (premier court métrage), capture d'écran
Panexlab, 2011

dans les théories du cinéma, en particulier celle de la *Traumdeutung* de Freud et des opérations du travail du rêve³. Christian Metz a proposé dans « Le film de fiction et son spectateur »⁴ – un texte important sur les liens entre rêve, cinéma et psychanalyse – que les figures spécifiquement cinématographiques de la surimpression et du fondu-enchaîné puissent avoir quelques rapports avec les opérations de la condensation et du déplacement dans le travail du rêve⁵. Par conséquent, je proposerais de classer l'*ellipse* au titre des figures cinématographiques associées aux failles narratives du rêve, puisqu'il est fréquent d'entendre dire que le rêve est lacunaire et troué.

L'ambition de ce chapitre est de mettre à jour la forme spatiotemporelle spécifique du rêve et des étrangetés qui lui sont associées. Deux hypothèses seront défendues. La première vise à minimiser le rôle que l'on attribue en général aux ellipses, aux « trous », dans les étrangetés des rêves. Dans la seconde, je tâcherai de démontrer que, contrairement à l'expérience de la vie quotidienne qui n'est pas narrative, le rêve est *déjà* structuré comme une histoire, comme une sorte de cinéma intérieur, *avant même* d'être remémoré puis raconté au réveil.

II.1. La question de l'ellipse : récit du rêve et montage cinématographique dans les courts métrages d'Olivier Séror

Les courts métrages sont à chaque fois introduits par un numéro de « sujet », un numéro de « rêve » et une date, et se terminent par des indications techniques : « temps réel » (toujours plus court que la durée du court-métrage), « qualité du signal » (« 2 » ou « 3 », je n'en connais pas la signification) et « nombre de coupes » (*number of cuts*, chiffre situé aux alentours de 150, mais qui ne permet pas de dénombrer les plans). Les films présentent des narrations relativement bien construites bien que les images et la continuité temporelle soient plus ou moins altérées. Le générique précise que ces altérations (pixellisation, *datamoshing*⁶ [Fig. 39]) sont dues aux défauts de l'enregistreur des laboratoires PANEX, à moins qu'il ne s'agisse des

³ *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », Paris, Seuil, 1975. Et plus récemment : Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁴ Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur (étude métapsychologique) », in *Communications*, n° 23, *op. cit.* Repris et modifié (rectifications et ajouts de nouvelles notes de bas de pages) dans Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977, nouvelle édition : Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002.

⁵ Cf. *infra*, p. 125.

⁶ Le *datamoshing* « consiste à injecter des pixels en mouvement des images suivantes dans une version figée des images passées. Ça crée des sortes de fondus enchaînés primitifs ». Olivier Séror cité par Marie Martin, « “Quand l'écran du cinéma s'allume, on est directement dans le rêve” : Panexlab vu par Olivier Séror, d'après un jeu de questions/réponses avec la salle lors du colloque », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve*, *op. cit.*, p. 225.

lacunes et de ruptures de la continuité qui seraient spécifiques au rêve (délais, saccades, brefs retours en arrière dans chaque plan, ellipses, superpositions des images). Il manque aussi une conclusion aux différents courts métrages, jouant sans doute la coupure du réveil qui interrompt le déroulement du rêve.

Au début de chaque « rêve », l'image est totalement brouillée et on entend un son strident, comme un effet Larsen. Puis elle s'ajuste et le son s'accorde en général avec ce qu'on voit, comme si le « décodeur » avait besoin d'un temps pour se mettre en phase avec le signal capté dans le cerveau du rêveur. Par exemple, le premier rêve (le « rêve du sujet #32 ») s'ouvre par un plan d'ensemble montrant un homme en chemise noire et en jeans assis à l'ombre d'un bosquet dans un paysage plat et sec, avec le son des cigales (qui revient dans plusieurs autres rêves). Le plan est fixe mais l'image tremble légèrement. Il y a aussi d'infimes mouvements dans les feuilles de l'arbre et on remarque que l'homme se frotte les mains doucement. Si on est attentif, on remarque que ce geste est saccadé. Lorsqu'il baisse la tête et se lève on comprend qu'il y a de brefs retours en arrière, comme si la temporalité bégayait. À cet effet se superpose le *datamoshing*, qui fait disparaître ou fusionne un court instant des fragments du personnage en mouvement avec les feuilles des arbustes. Une fois debout, il se dirige vers la droite, tout en laissant derrière lui une trainée irrégulière de pixels [Fig. 40], et la caméra l'accompagne avec un panoramique. Lorsqu'il sort du champ, la caméra s'immobilise à nouveau et une silhouette fantomatique, constituée d'un amas de pixels, s'anime dans le ciel au-dessus de la ligne d'horizon du paysage. Un nouveau plan montre le personnage marchant dans ce qu'on suppose être la même campagne. L'éclairage est identique (le soleil se couche). La silhouette fantomatique du plan précédent était celle du personnage dans le plan actuel. Le *datamoshing* est donc utilisé pour laisser des traces du mouvement dans le plan, mais aussi pour anticiper le plan qui va suivre. En plus, deux ou trois images du paysage précédent apparaissent quelques dixièmes de secondes au début du deuxième plan. Ces effets – le *datamoshing* agissant dans les deux sens de la trame temporelle (différant et anticipant les actions), les saccades, les retours en arrière dans le plan et entre les plans – sont utilisés de façon quasi systématique entre chaque plan dans les différents films qui composent *Panexlab*.

Dans un entretien, Séror explique qu'il souhaitait « interroger le langage du cinéma avec celui du rêve ou le langage du rêve avec celui du cinéma⁷ » :

⁷ Olivier Séror, entretien donné en avril 2011 lors de la projection de son film au Festival du cinéma de Brive : <https://www.dailymotion.com/video/xijuur>, 5 :46. En dehors des citations référencées, tous les termes entre guillemets non référencés, les propos sur la narration du rêve et la représentation de son contenu (rêveur inclus), ainsi que les sources des courts métrages proviennent du même entretien. On retrouve certains de ces propos dans Oliver Séror et Marie Martin, *op. cit.*

Le langage du rêve et celui du cinéma ont ceci en commun que – contrairement à nos perceptions diurnes qui forment un ruban continu – les perceptions y sont discontinues. Le cinéma, comme le rêve, est constitué de blocs d'espace-temps, reliés les uns aux autres. Le rêve, comme le cinéma, c'est du montage⁸.

Selon lui, nous rêvons par « blocs », par « plans », de « façon discontinue ». La narration d'un rêve passe par des ellipses, des collisions, des plis. Il explique qu'un récit de rêve pourrait être déplié pour devenir cohérent, ou replié et troué pour redevenir étrange. C'est donc la « discontinuité », pour utiliser un terme récurrent chez les psychologues, qui serait de mise dans les rêves : « Le rêve, c'est troué. Il y a des pans de l'histoire qui manquent. Des ellipses, des béances dans le raccordement de l'espace, du temps, de la logique narrative⁹ ». D'un point de vue de la logique narrative en général, l'ellipse est effectivement un manque, une omission¹⁰. Au cinéma, et pour Christian Metz en particulier, il s'agit de « “sauter” les moments jugés sans intérêts pour l'intrigue¹¹ » dans une *séquence*. Cette dernière étant caractérisée comme respectant une « consécution unique reliant tous les actes vus à l'image », tout en étant « discontinue temporellement »¹². Autrement dit, dans une séquence, les ellipses – ou « hiatus diégétiques » pour employer la terminologie de Metz – ne doivent pas nuire à l'unité de l'action ni à l'ordre chronologique. La séquence forme un tout, une unité narrative minimale séparée des unités narratives précédentes et suivantes par un changement d'action. Par exemple, la suite d'évènements : des amis louent une voiture, roulent, tombent en panne, reprennent leur route, discutent, chantent, etc¹³, forment une séquence. Qu'il s'écoule une heure ou une journée et qu'on change de lieu ne modifie rien à l'unité narrative de la séquence. Ni la durée variable des ellipses séparant les différents plans (location, en voiture, panne, discussion, etc.), ni l'absence d'unité de lieu (garage, route traversant différents lieux) ne sont pertinentes tant que l'unité d'action (le voyage en voiture) n'est pas brisée et que la consécution temporelle reste chronologique. L'unité de la séquence est définie par la succession des évènements et par leur articulation autour d'une action ou d'un thème. Cependant, si les ellipses sont insignifiantes

⁸ Oliver Séror et Marie Martin, *op. cit.*, p. 221. La question se pose en des termes un peu différents pour les récits de rêves littéraires. Cf. à ce sujet Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves, op. cit.*, sous-chapitre VI.2 : « Composition. Gérer le discontinu – Distribuer les parties – Schèmes organisateurs ». Son propos porte exclusivement sur l'analyse des procédés littéraires, et non sur une expérience personnelle du rêve et de son récit. Il se montre donc plus prudent lorsqu'il écrit que c'est l'aspect du *souvenir* du rêve (et non pas le rêve lui-même) qui est « naturellement fragmentaire ». *Ibid.*, p. 350.

⁹ Oliver Séror et Marie Martin, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰ « Ellipse : [...] emprunt au latin impérial *ellipsis*, lui-même emprunté au grec *elleipsis*, proprement “manque”, “omission d'un mot” ». Alain Rey (dir.) *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*

¹¹ Christian Metz, « Problèmes de dénotation du film de fiction », in *Essais sur la signification au cinéma, I*, Paris, Klincksieck, 1968, nouvelle édition : 2003, p. 131.

¹² *Ibid.*, p. 130-132. La séquence est un « segment autonome » d'un film, qu'il faut distinguer du plan qui est un « segment minimum ». *Ibid.*, p. 125.

¹³ J'emprunte l'exemple à l'analyse d'*Adieu Philippine* : Christian Metz, « Tableau des “segments autonomes” du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier », in Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, I, op. cit.*, p. 155.



Fig. 41.



Fig. 42.



Fig. 43.

Fig. 41, 42 et 43. Olivier Séror
« Rêve du sujet #32 » (premier court métrage), captures d'écran
Panexlab, 2011

dans une séquence, elles le deviennent entre les séquences, quand elles marquent clairement la fonction de séparation du hiatus temporel et/ou spatial. Par exemple, un changement de jour et de lieu *et* un changement d'action.

Si on analyse les films de Séror en s'appuyant sur ces précisions terminologiques, il faut se demander quelle fonction remplissent les ellipses. Le risque n'est-il pas qu'elles ne soient perçues comme de simples sauts de moments jugés sans intérêt ? Comment faire la différence avec les soi-disant « trous » dans les rêves ? Afin de ne pas tout de suite influencer l'interprétation dans la description des court-métrages, les ellipses seront simplement indiquées par le terme de « discontinuités ». Leur fonction (ellipse temporelle, ellipse spatiale) et leur signification (saut d'un moment jugé sans intérêt ou véritable trou dans le rêve) seront précisées dans un second temps. Prenons maintenant la suite du premier court-métrage.

L'homme en noir qui était à l'ombre du bosquet marche dans la campagne (cinq plans), puis arrive devant une grande bâtisse à la fenêtre de laquelle on aperçoit un vieil homme. Les deux se dévisagent. Plan rapproché poitrine (légère contre-plongée) sur le vieil homme, auquel se superpose (*datamoshing*) presque parfaitement la silhouette du personnage principal, que l'on retrouve dans un autre décor, devant un mur blanc décrépi (*première discontinuité*). Il tourne la tête et regarde quelque chose situé hors champ, en bas à droite [Fig. 41]. Suivent quatre plans descriptifs (*deuxième discontinuité*) montrant successivement : une paire de chaussure (intérieur d'un hangar ? [Fig. 42]), des abreuvoirs (devant le mur extérieur d'une ferme ?), une chaise haute en bois de couleur jaune (intérieur, peut-être une remise ou un garage, encombrée de vieux objets), et un miroir dans lequel se reflète le visage du vieil homme qui était à la fenêtre (intérieur, même garage/hangar ?). On retrouve ensuite le personnage principal devant le mur blanc décrépi. Il discute maintenant avec un nouveau protagoniste qui lui remet des documents (à proximité du même mur blanc). Deux inserts (*troisième discontinuité*), montrant un jeune homme qui dévisage le spectateur en souriant [Fig. 43], prennent place dans cette interaction, sans que la bande son ne soit interrompue.

La première discontinuité est une ellipse spatiale entre deux séquences, dont on s'accommode relativement bien car l'action reste centrée sur l'homme à la chemise noire. Puisque nous savons que nous assistons à un enregistrement de rêve, nous pouvons très bien penser que l'ellipse n'a pas de caractère temporel et qu'il s'agit d'un brusque changement de lieu. Cet effet est renforcé par le fait que malgré le changement de lieu, le personnage a la même apparence physique que dans la séquence précédente. Mais d'un autre côté, comme l'écrit Metz au sujet des figures cinématographiques de la surimpression et du fondu-enchaîné : « Le propre

de ces dernières, en régime de fiction, est de s'effacer elles-mêmes, de jouer au bénéfice de la diégèse¹⁴ ». C'est-à-dire que l'illogisme de n'importe quel effet de montage cinématographique qui devrait normalement surprendre le spectateur – être un « scandale »¹⁵ – est finalement résorbé par la puissance de la narration et de l'univers fictionnel. Ainsi, l'ellipse peut aussi être simplement perçue comme le saut d'un moment jugé sans intérêt entre deux séquences, au détriment de l'effet onirique d'un brusque changement de lieu. La concurrence entre les deux significations est souvent rude dans les films de Séror, et à vrai dire, il est impossible de trancher.

Les quatre plans descriptifs introduits par la deuxième discontinuité donnent l'impression de montrer des objets vus par le personnage principal, parce que celui-ci tourne la tête comme pour regarder quelque chose hors champ. Mais l'absence de raccord plus explicite ou d'unité entre les différents lieux laisse supposer qu'il s'agit plutôt de métaphores, de souvenirs ou de pensées, et donc d'inserts non-diégétiques ou subjectifs¹⁶. De la même manière, les deux inserts montrant le jeune homme (troisième discontinuité) – qui n'apparaîtra plus dans la suite – n'ont d'autre rapport avec le reste du film qu'une vague ressemblance de lieu (vieux murs, ferme ?) et fonctionnent également comme les précédents. Ces perturbations narratives n'ont aucun lien direct avec les actions qu'elles interrompent, ni avec le reste du film, et les discontinuités introduisent probablement un autre niveau de perception, celui des images mentales. À nouveau, elles ne sont perçues qu'à moitié comme les inconséquences du rêve. Leur potentiel onirique est atténué par la fiction cinématographique qui nous a exercé à percevoir ces images comme des métaphores, des images à valeur comparatives ou des images mentales.

Christian Metz s'étonne de ce que certains effets de montage (surimpression, fondu-enchaîné, ellipses et inserts) aient si peu provoqué de rejet de la part du spectateur¹⁷. Et Olivier Séror va encore plus loin, en appliquant le même raisonnement au montage dans son ensemble : « C'est aberrant, une coupe dans le continuum de l'espace-temps, on pourrait même se dire que les spectateurs des premiers temps du cinéma ne se soient pas insurgés contre ça, le montage¹⁸ ».

¹⁴ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 157. « Dans les études actuelles, “diégèse” tend davantage à désigner ce qui est relaté, la fiction elle-même comme corps, avec ce qu'elle connote de pseudo-réel et d'univers référentiel [...] ». *Ibid.*, p. 146 note 12. Je me permets d'assimiler l'ellipse aux figures dont il est question chez Metz.

¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶ Un insert non-diégétique est « une image à valeur purement comparative, et présentant un objet extérieur à l'action », et un insert subjectif une « image qui n'est pas visée-comme-présente, mais visée-comme-absente, par le héros de l'action ; exemples : souvenirs, rêveries, craintes, prémonitions, etc... ». Christian Metz, « Problèmes de dénotation du film de fiction », *op. cit.*, p. 126.

¹⁷ Ces figures (surimpression et fondu-enchaîné) « conservent en elles, semblerait-il, assez d'insolite pour que l'on ait dû s'attendre à un refus plus immédiat et plus profond [...], à un refus qui aurait pu prendre des formes diverses : la protestation explicite, le rire comme défense polyvalente et protection à tout faire [...], l'impression forte d'illogisme ». Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁸ Olivier Séror et Marie Martin, *op. cit.*, p. 221.

Si c'est tout le contraire qui se produit, ce n'est sans doute pas seulement parce que les opérations du montage cinématographique jouent en faveur de la diégèse, mais peut-être aussi parce que ces coupes dans le continuum d'un espace-temps n'ont pas été inventées par le cinéma¹⁹ et qu'elles sont constitutives de toute forme d'expression narrative. Les récits oraux et les représentations théâtrales ont habitué l'auditeur et le spectateur à une structure temporelle mise au service d'un récit. Et pour un spectateur contemporain familier du cinéma et de la vidéo, même dans des « enregistrements » de rêves, ces coupes ne sont pas automatiquement perçues comme de véritables disruptions dans la logique spatio-temporelle et narrative.

Poursuivons le fil du récit du premier rêve de *Panexlab*. Après la remise des documents, l'homme en chemise noire s'éloigne. On le retrouve (vêtu à l'identique) dans un salon, assis dans un fauteuil en train de manipuler des carabines (*quatrième discontinuité*). En face de lui est assis un homme auquel il tend les documents.

À nouveau, nous avons affaire à une ellipse spatiale et temporelle de même nature que la première. L'effet onirique de brusque changement de lieu ne parvient toujours pas à concurrencer suffisamment la convention cinématographique de l'ellipse permettant de sauter les moments jugés sans intérêt. On ne la perçoit donc pas pleinement comme un trou dans le récit.

La suite montre le personnage principal, à genoux, s'apprêtant à tirer sur le vieil homme à la fenêtre (*cinquième discontinuité*). Il en est empêché par une femme qui arrive près de lui. Une discussion s'engage, l'homme s'énerve. Ensuite, il est debout dans un cimetière (*sixième discontinuité*), puis à demi couché sur le sol (*septième discontinuité*) dans une zone délimitée par des cailloux et qu'on identifie comme étant une tombe en raison du décor vu dans le plan précédent. Il continue à parler, comme si la femme à laquelle il faisait des reproches était maintenant enterrée. Le film s'interrompt, c'est la fin du premier rêve.

Cette dernière séquence est introduite par une nouvelle ellipse spatiale et temporelle. Mais cette fois, son effet onirique de rupture est plus efficace car on a l'impression d'effectuer un retour en arrière. On retrouve la même situation que celle où le personnage principal et le vieil homme à la fenêtre se dévisageaient à la fin de la première séquence. De la même manière, la sixième discontinuité (ellipse spatiale) maintient son potentiel insolite en le mettant au service des inconséquences du rêve. La continuité de l'action (la discussion avec la femme) malgré le changement de lieu (on passe du pré devant la grange au cimetière) nous fait comprendre qu'il y a un brusque changement de lieu sans aucune transition logique. La différence de posture (à

¹⁹ Il faut également ajouter que la mémoire et la perception du temps réel ne sont pas continues. Nous y reviendrons dans le sous-chapitre suivant (cf. *infra* p. 123).

genoux fusil en main, puis subitement debout, marchant à reculons, le doigt pointé vers la gauche) et de cadrage (plan rapproché sur la femme debout qui s'adresse à l'homme à genoux, hors champ ; puis plan moyen sur l'homme dans le cimetière) ne s'accorde pas avec la discussion qui est continue entre les deux plans : on a l'impression que le personnage a été téléporté. Et enfin, malgré la continuité de ce qui est devient un monologue (car la femme est maintenue hors champ dans le plan du cimetière, puis on la suppose enterrée dans le plan sur la tombe), l'homme en noir change une deuxième fois de posture sans transition (debout, puis à demi couché sur la tombe) lors d'une septième et dernière discontinuité.

Finalement, le « rêve du sujet #32 » est relativement peu « troué ». Les ellipses perçues comme permettant de sauter les moments jugés sans intérêt pour l'intrigue sont plus fréquentes que celles venant véritablement perturber la logique narrative traditionnelle. Ces dernières n'interviennent qu'à la fin du court-métrage, et à vrai dire, seule la sixième est perçue explicitement comme une anomalie, comme un *faux raccord* dans le rêve.

Manifestement, c'est bien de cette manière qu'il convient de percevoir ces fameux trous, lorsqu'ils provoquent des perturbations crédibles de la trame narrative : ce sont des *faux raccords*, des rapprochements arbitraires dans la continuité spatio-temporelle et narrative. Malgré tout, ceux-ci sont rares dans ce premier rêve et aucune des différentes discontinuités n'empêchent de proposer une interprétation du récit cohérente : le personnage en noir doit assassiner le vieil homme, mais il en est empêché par une femme qui s'avère être une vision, celle-là étant décédée.

En revanche, les ellipses du troisième court-métrage (le « rêve du sujet #3 ») sont beaucoup plus importantes et le rêve prend une toute autre allure.

Il commence par un plan séquence sur la tête d'un personnage (interprété par Olivier Séror) qui porte une chemise et un chapeau et erre sur la terrasse bondée d'un bar la nuit [Fig. 44]. On voit des palmiers, et on entend de la musique et le bruit des conversations. La caméra est attachée à lui de telle sorte à ce que la tête reste fixe dans le plan pendant qu'il se déplace. Il a un air ahuri, comme s'il était perdu. Puis, alors que la caméra s'éloigne de sa tête et y revient, on change soudainement de décor. Le personnage porte les mêmes vêtements et est cadré de la même manière que le plan précédent, mais il se trouve maintenant de jour dans la cour d'une sorte de palais oriental. On entend un muezzin prier. L'homme au chapeau est seul, exceptée quelques rares silhouettes éloignées sous les arcades. Il suit une femme voilée (alternance : gros plan fixe sur le visage de Séror en mouvement, travelling avant caméra portée, et plan moyen sur la femme). Nouveau changement de décor : on voit le personnage tomber en



Fig. 44. Olivier Séror
« Rêve du sujet #3 », (troisième court métrage), capture d'écran
Panexlab, 2011



Fig. 45. Olivier Séror
« Rêve du sujet #3 »



Fig. 46. Olivier Séror
« Rêve du sujet #27 » (sixième court métrage), capture d'écran
Panexlab, 2011

roulant sur lui-même dans le désert. Il se redresse et récupère son chapeau (point de vue subjectif). Toujours dans le désert, il est maintenant en face d'une grande villa (gros plan fixe sur son visage, toujours dans le désert). Troisième changement de décor : le personnage est dans une petite pièce, vêtu en blanc et coiffé d'un turban noir (habituel gros plan sur sa tête) [Fig. 45]. Le film s'interrompt.

La structure narrative du « rêve du sujet #3 » est radicalement différente de celle du « rêve du sujet #32 ». Cette fois-ci, la narration ne prend pas en charge un véritable récit, les événements se succèdent sans participer d'une mise en intrigue²⁰. Les plans se suivent sans autre logique que celle d'une vague unité de lieu (palmiers – mosquée – désert), et le spectateur découvre cette succession en même temps que le personnage cadré en gros plan. L'effet obtenu est celui d'une téléportation : la temporalité du personnage (tant qu'il porte les mêmes habits et qu'il a la même expression) est continue, mais celle de la narration est brisée. Les ellipses temporelles et spatiales agissent comme de véritables coupes, de véritables « trous » dans la matière narrative même, en retranchant du temps et de l'espace sans que cela ne puisse s'expliquer par une volonté de sauter les moments jugés sans intérêt. En ce sens, les ellipses – ou plutôt les faux raccords – représenteraient ici les véritables anomalies du rêve.

Notons que l'étrangeté de ces « rêves enregistrés » ne naît pas seulement de l'utilisation des ellipses. Pour Séror, le choix des décors et des actions joue aussi un rôle important, tout comme la perception que le rêveur a de lui-même en rêve²¹. Pour cela, il s'appuie sur sa propre expérience et constate qu'il peut se voir de près, de loin, et qu'il peut aussi prendre l'apparence d'une autre personne. Le sixième court métrage, le « rêve du sujet #27 », commence avec un homme vêtu d'un T-shirt blanc qui regarde un serpent dans les herbes. Son attention est détournée par le bruit d'un cheval. Il se dirige vers lui (caméra fixée en gros plan sur son visage pendant qu'il marche). Dans le plan suivant (contre champ, plan rapproché de dos), on distingue le cheval, mais on remarque que la silhouette n'est plus la même, bien que le personnage porte toujours un T-shirt blanc. C'est maintenant un enfant. Au moment où il s'apprête à caresser la tête du cheval, celui-ci attrape son bras et l'enfant crie. Nouveau plan : un personnage à tête de cheval tient l'enfant par les pieds et le fait tourner [Fig. 46]. L'enfant crie toujours, il est terrorisé.

²⁰ « Une histoire, d'autre part, doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel [...] la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration ». Paul Ricœur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983, p. 127. Nous y reviendrons (cf. *infra* p. 133).

²¹ Olivier Séror, entretien, *op. cit.*, 6 :40-7 :30.

Dans le « rêve du sujet #27 », il n'y a pas de raccourci temporel ou spatial. L'unité de temps, de lieu et d'action est parfaitement respectée malgré les bizarreries dues aux métamorphoses²².

Il est également important de souligner l'origine des rêves mis en scène par Séror. Ces courts métrages ont été écrits à partir de récits de natures diverses. L'un d'entre eux est librement adapté d'après un texte extrait du carnet de rêves d'un de ses amis. Un autre provient d'*Interzone* de William Burroughs, dont il a prélevé quelques lignes pour le premier court-métrage de *Panexlab* (« rêve du sujet #32 »). Celui avec le cheval (le « rêve du sujet #27 »), est un rêve récurrent que Séror a fait étant enfant (mais dans lequel il ne joue pas). D'autres sortent de son imagination²³. En dehors de ces derniers pour lesquels il est totalement libre dans l'écriture du scénario, tous font l'objet de compromis. Certains sont impossibles à tourner en l'état comme il l'explique pour le rêve authentique d'un de ses amis. Ou alors, il souhaitait des décors ou des acteurs différents de ceux des récits originaux. Par exemple, pour le rêve du cheval, il est intéressant de savoir que la métamorphose de l'adulte en enfant n'y était pas. Finalement, et malgré les propos du cinéaste, en dehors du « rêve du sujet #3 » qui est véritablement morcelé – mais pour lequel je ne connais pas la source : récit de rêve de fiction ou récit de rêve authentique – les autres courts métrages sont relativement cohérents d'un point de vue narratif, et l'usage des ellipses ne trahit que très partiellement les récits. Ce qui ne les rend d'ailleurs, paradoxalement, que plus efficace au titre d'« enregistrements de rêves ».

II.2. La temporalité des rêves : ellipses narratives ou faux raccords ?

D'après les rêves que j'ai notés dans mes carnets depuis plusieurs années, je constate qu'ils sont souvent cohérents du point de vue de la logique spatio-temporelle : les événements se succèdent chronologiquement sans qu'il n'y ait de véritables trous ou de faux raccords. En général, ce sont plutôt les événements qui sont étranges. Autrement dit, la structure, la forme même du rêve est habituellement épargnée contrairement à son contenu. L'analyse détaillée des contenus étranges dans les rêves sera abordée plus loin²⁴. Ici, nous nous consacrerons encore à

²² On retrouve ces phénomènes dans les récits de rêve des « savants rêveurs » du XIXe siècle, ou dans ceux en bande dessinée de Julie Doucet et de David B. qu'on analysera plus loin, dans le chapitre III. Mais les changements d'identité sont rares dans les récits d'écrivains ou dans ceux recueillis en psychologie cognitive, voire dans mes propres rêves.

²³ *Ibid.*, 1 :20-4 :10. pour tous les propos du paragraphe.

²⁴ Cf. sous-chapitre IV.3.

l'étude de la temporalité et de la narration dans le rêve à partir de trois récits extraits de mes carnets.

Le rêve de « La course à pied » [Fig. VI-VIII] présente une forme temporelle assez semblable à celle du premier court-métrage de Panexlab que nous avons examiné précédemment. Pour faciliter l'analyse qui suivra, j'ai numéroté les différents épisodes isolés par des ellipses. En voici le récit simplifié afin de ne pas l'alourdir avec des descriptions trop précises, et qui sont ici inutiles à notre propos :

1. *Je suis avec ma famille à M, un village dans le Doubs. Nous allons rentrer en Alsace. Sv Prendra les enfants en voiture et moi je ferai le trajet en courant. Je me fais expliquer le chemin à prendre, notamment un passage un peu compliqué près d'une petite ville. Je pars, Mu me précède à mobylette.* 2. *Je suis sur une petite aire de jeu, sur une piste cyclable près de la voie rapide. Mu est là [Fig. VI]. J'écoute de la musique avec des écouteurs. J'ai déjà parcouru beaucoup de chemin, environ une centaine de kilomètres. Je m'étonne de ne pas m'en souvenir, je devais être perdu dans mes pensées. Mu repart à mobylette et je continue ma course.* 3. *J'arrive à la fameuse petite ville où il ne faut pas que je me trompe. Je retrouve Sv et les enfants à notre point de rendez-vous [Fig. VII, premier dessin page de gauche]. Ils reprennent la voiture pour poursuivre leur route. Je reprends ma course de mon côté.* 4. *J'arrive sur un promontoire près d'une église [Fig. VII, deuxième et troisième dessins page de gauche], je le parcours à la recherche d'une issue pour rejoindre la rue en contrebas. Je trouve un escalier [Fig. VII, premier et deuxième dessins page de droite].* 5. *J'arrive sur un terrain vague [Fig. VII, troisième dessin page de droite], je sors de la ville.* 6. *Je suis sur une colline, à proximité de la ville [Fig. VIII, premier dessin]. Je ne sais pas trop par où continuer. Je veux demander les « points cardinaux » à deux personnes qui sont dehors, près de leur maison à la lisière de la ville [Fig. VIII, deuxième dessin]. Après qu'ils m'ont indiqué le « Nord » et le « Sud », je passe par leur maison et je continue ma course [Fig. VIII, troisième dessin].*

Ce rêve est une séquence, à savoir la représentation chronologique et fragmentaire (à cause des ellipses) d'une succession d'épisodes ou d'évènements participant d'une seule action, qui subordonne les six épisodes d'une course à pied pour rentrer chez moi. Ici, il faut souligner plusieurs choses. L'économie narrative due aux ellipses peut être considérée comme non signifiante du point de vue d'une logique strictement narrative : tous les déplacements effectués ne sont pas rêvés parce qu'ils ne seraient pas intéressants à rêver. Cela est d'autant plus évident que le thème du rêve est un long déplacement. D'ailleurs, on ne rêve que très rarement qu'on s'ennuie, qu'il ne se passe rien, qu'on marche pendant des heures ou qu'on attend dans les transports en commun. Ce phénomène d'économie narrative est assez récurrent dans mes rêves, et je suppose dans les rêves en général²⁵. En ce sens, il est presque normal de constater, dans le

²⁵ Il n'existe pas, à ma connaissance, de recherche sur les ellipses dans le rêve. Ce que les psychologues appellent les « discontinuités » recouvre toutes les suppressions de liens de causalité et de consécution. Autrement dit, les

rêve, que je puisse parcourir une centaine de kilomètres sans m'en rendre compte. Lorsque j'arrive à l'aire de jeu après avoir quitté M, j'observe que

j'ai déjà fait pas mal de chemin. Je m'étonne de ne pas m'en souvenir, je devais être perdu dans mes pensées. J'écoute de la musique avec des écouteurs. [...] Il y a plus d'une centaine de km, mais je ne ressens aucune fatigue²⁶.

Normalement, il est plus courant de raisonner de façon absurde pour justifier des contenus étranges, que de s'interroger sur le temps qui passe en rêve et qui relève de sa forme. Ai-je « réellement » parcouru plus d'une centaine de kilomètres sans qu'il n'en reste de trace dans le rêve-souvenir ? Ou bien s'agit-il d'une ellipse temporelle telle qu'on en rencontre au cinéma afin de rendre le récit plus dynamique ? Dans le rêve, j'é mets l'hypothèse d'avoir été perdu dans mes pensées en courant, ce qui expliquerait que le temps soit passé aussi vite. Donc, je *sais* que j'ai déjà couru toute cette distance et je *sais* que je l'ai sans doute fait sans m'en rendre compte. Et au réveil, j'ai bien noté cette ellipse comme étant significative. Du point de vue du souvenir et du récit du rêve, l'ellipse est tout à fait pertinente. Du point de vue du rêve-vécu, elle est totalement impossible à vérifier. Il faut néanmoins considérer que cet exemple est tout à fait exceptionnel dans la mesure où l'ellipse est justifiée (« je m'étonne de ne pas me souvenir du trajet »). Car normalement, dans un rêve, les ellipses ne font l'objet d'aucune attention particulière.

Le rêve introductif de la thèse, le « rêve des cavernes » [Fig. I-II] peut être considéré comme cas assez rare d'un rêve doté d'une continuité temporelle presque parfaite. En le relisant, on constatera qu'il n'y a qu'une seule et discrète ellipse. Sinon, l'action est chronologique et les événements s'enchaînent normalement. Le résumé donne le récit suivant :

On gare la voiture sur un parking pour visiter une grotte. Devant l'entrée, je regarde des hiéroglyphes sur les parois à l'extérieur, dont certains me paraissent bizarres. À l'intérieur de la grotte, il y a des bougies, je ne suis pas très rassuré à l'idée de poursuivre la visite. Nous arrivons à un carrefour où on se sépare en deux groupes. Je visite une galerie dans le tunnel de droite, qui contient des peintures réalisées sur les murs en terre. Je veux prendre une photo. J'ai oublié mon appareil dans la voiture, j'ai peur d'y retourner seul parce que je suis loin de l'entrée. Je me contente de celui de mon téléphone portable.

Lorsqu'on arrive au carrefour, il y a bien un manque, une « ellipse » temporelle et spatiale, la seule de tout le rêve : je n'ai pas souvenir avoir vécu le trajet menant de l'entrée

ellipses dans le rêve sont considérées au même titre que les métamorphoses (Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, op. cit., p. 86) alors que seules les premières sont des discontinuités temporelles, et que les secondes se produisent dans une continuité temporelle.

²⁶ C'est la transcription littérale des pensées que j'ai eu en rêve et que j'ai notées dans mon carnet.

avec les bougies jusqu'à l'embranchement. Du point de vue des analyses précédentes, ce manque ne paraît pas anormal parce qu'il fonctionne exactement comme une ellipse dans un film, à savoir qu'il permet de sauter un moment jugé sans intérêt. Comme pour le rêve de « La course à pied », cette ellipse du trajet dans la grotte n'est pas signifiante puisqu'elle permet d'aller à l'essentiel. Mais dans la logique du rêve, elle est bel et bien signifiante, car après avoir visité la première galerie avec les peintures, je me rends compte que j'ai oublié mon appareil photo dans la voiture et j'ai peur d'y retourner seul parce que *je suis loin de l'entrée*. Certes, cela ne paraît pas cohérent puisque je n'ai pas rêvé ce trajet, mais en même temps, je *sais* qu'une grande distance me sépare de l'entrée. Pour en rester à l'analyse de la forme, nous pouvons conclure qu'à l'exception de l'ellipse du trajet, le « Rêve des cavernes » est une *scène* au sens cinématographique du terme, soit la représentation chronologique et continue (sans ellipse) d'une succession d'évènements participant d'une seule action²⁷.

Un troisième et dernier exemple, le rêve de la « Maison » [Fig. IX-XI] nous permettra de compléter l'inventaire des formes temporelles des rêves relevés dans mes carnets.

Je suis sur le toit de l'appartement rue B, où j'ai vécu étant étudiant, pour inspecter des nids de guêpes. J'en trouve un. Le problème c'est qu'il y en a un peu partout. Je veux rentrer par le vélux, mais il s'est refermé. Il va falloir que je passe par le balcon, mais c'est dangereux parce que pour l'atteindre, le toit est très en pente [Fig. IX, premier et deuxième dessins page de gauche].

Ce premier épisode peut être considéré comme une scène car il n'y a aucune discontinuité temporelle entre les différents évènements. Le rêve se poursuit, mais on change de lieu.

Je suis avec Sv dans la cave de St. Il est là avec son père. Ils nous font goûter du miel. C'est délicieux. Le père sort un nouveau pot, qui est apparemment lui aussi très bon. Je regarde l'étiquette. Il est indiqué que (80 ou 90%) du miel est constitué de « fibre de verre ». Je suis très étonné qu'on puisse faire du miel aussi bon avec autant de saleté. J'en fais la remarque à St et à son père [Fig. IX, troisième dessin page de gauche et dessins de la partie supérieure de la page de droite].

Ce deuxième épisode est à nouveau une scène, dont la caractérisation est facilitée parce que le lieu est unique et qu'il n'y a aucun déplacement. La troisième et dernière scène de ce long rêve est introduite par un nouveau changement de lieu et une sorte de retour à la case départ.

Je suis dans l'appartement rue B avec Sv, Sa et Ad. Je découvre une annexe que je n'avais jamais vue. Nous allons l'explorer. Il y a des lits superposés dans une première pièce, qui se prolonge par un couloir au-dessus duquel se trouve une mezzanine accessible par une échelle [Fig. IX, partie inférieure de la

²⁷ *Ibid.*, p. 129. L'absence d'ellipses ne signifie pas que la scène soit l'équivalent du plan continu qui caractérise le *plan séquence*. La scène est rythmée par des changements de point de vue et de cadrage.

page de droite]. *Ad monte* [Fig. X, premier dessin]. *Nous la suivons. Il y a des combles, elles sont très vastes* [Fig. X, deuxième dessin]. *Je branche une rallonge pour mettre de la lumière, ça ne marche pas. Dans la pénombre, je vois une porte à proximité* [Fig. X, troisième dessin]. *Ad veut redescendre, mais elle tombe de l'échelle. Sv et Sa descendent pour la récupérer. Je reste dans les combles pour voir ce qu'il y a de l'autre côté de la porte. Je découvre une petite pièce avec des étagères comportant des livres, des costumes et des jeux* [Fig. XI]. *Je fouille pour voir ce que je peux y trouver d'utile. Sa et Ad m'appellent, il faut que je me dépêche. Dans la précipitation, je fais tomber une boîte de jeu, toutes les pièces sont éparpillées par terre, il faudrait que je range avant de partir. Il y a un bruit très désagréable.*

Et je me réveille.

Chacun de ces trois épisodes ressemblent donc fortement à des scènes raccordées les unes aux autres de façon apparemment arbitraire, et leur succession produit une histoire assez étrange. On a donc plutôt l'impression de trois rêves distincts et isolés. En effet, il y a un changement de lieu entre le premier et le deuxième, et bien qu'on revienne dans l'appartement à la fin, celui-ci n'a plus la même configuration et de nouveaux personnages interviennent. Il y a d'ailleurs de fortes chances pour que chacun de ces trois épisodes ait été séparés par de brefs réveils dont je n'ai pas gardé de souvenir. Pourtant, la même nuit, j'ai retranscrit un autre rêve que j'ai clairement isolé comme étant distinct de celui qui nous préoccupe ici. Mais je reste incapable d'expliquer objectivement pourquoi les trois épisodes ne forment qu'un seul et même rêve. Il y a des ellipses temporelles et spatiales évidentes entre les scènes, et l'expression de « blocs d'espace-temps » – pour reprendre les termes de Séror²⁸ – est parfaitement adaptée pour le décrire. Ces blocs s'articulent uniquement par leur mise en série les uns à la suite des autres, sans que leur signification ne puisse apparaître à d'autres qu'au rêveur. En effet, Freud remarquait que les rêves d'une même nuit devaient être traités comme formant un tout du point de vue de l'interprétation²⁹. Bien entendu, l'articulation psychanalytique du rêve n'obéit pas aux mêmes lois que son articulation narrative, et dans l'exemple donné ici, cette dernière est difficilement défendable autrement que par une vague unité de lieu interrompue par l'épisode de la dégustation de miel.

Séror a raison de dire que les rêves sont construits comme des films, sur le principe d'un montage participant d'une économie narrative reposant sur le principe des ellipses. Mais ce point de vue strictement formaliste ne doit pas nous faire oublier deux choses. D'abord, ces ellipses peuvent être chargées de sens. Freud puis Lacan ont démontré que les épisodes sautés

²⁸ Oliver Séror et Marie Martin, « “Quand l'écran du cinéma s'allume, on est directement dans le rêve”... », *op. cit.*, p. 221.

²⁹ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 568.

pouvaient avoir une grande valeur dans l'analyse du rêve³⁰. Ensuite, les psychologues cognitivistes constatent que les véritables trous qui apparaissent en tant que failles dans la trame spatio-temporelle, les faux raccords qui sont les véritables producteurs d'étrangeté, sont rares, tout comme les évènements impossibles³¹.

Jusqu'à présent, nous avons fait comme si l'expression « le rêve est troué » était prise au pied de la lettre. Comme si c'était le rêve-vécu et lui seul qui était plus ou moins ponctué par des ellipses qui lui faisaient prendre une forme narrative très semblable à celles de la séquence ou d'une succession de scènes, au sens cinématographique de ces termes. Mais cette expression, si elle est mal comprise, peut faire croire que le rêve est toujours troué et donc, par nature, qu'il est illogique dans sa structure narrative même. Cette opinion me paraît participer des jugements stéréotypés que l'on porte sur le rêve lorsqu'on s'y intéresse de loin. Le souvenir d'un rêve, pour peu que le rêveur ne soit pas exercé à rapporter ses rêves ou qu'il ne l'ait pas noté suffisamment tôt, peut facilement se voir attribué du « flou » et des « trous », mais aussi des « ajouts » dus aux défaillances de la mémoire. Ici, je vais donc insister sur la possibilité de distinguer ce qui, du rêve ou de son souvenir, peut être troué.

Avec un peu d'entraînement et en les notant suffisamment tôt, je pense qu'il est possible de faire la différence entre ce qu'il manque dans la trame temporelle du rêve et ce dont on n'arrive pas à se souvenir³². Le rêve de « La course à pied » en est une illustration, certes unique, mais qui prouve que cela est sans doute possible. J'ai aussi constaté que les rêves respectent plus souvent qu'on ne le croit les trois unités de temps, de lieu et d'action. Le « rêve des

³⁰ « À la limite, le rêve le plus significatif serait le rêve complètement oublié, dont le sujet ne pourrait rien dire [...] c'est bien ce que je vous dis, du rêve il ne reste plus rien. Qu'est-ce qui, aussi bien, intéresse Freud ? Là, nous tombons sur *les pensées qui sont à la base* ». Jacques Lacan, « Le Moi et l'autre », leçon du 10 février 1954, in *Le séminaire, livre I, 1953-1954. Les écrits techniques de Freud*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1975, p. 56. L'année suivante, il ajoutera sur le même sujet : « Eh bien, la dégradation, voire l'oubli, du texte du rêve importe si peu, nous dit Freud, que n'en resterait-il qu'un seul élément, un élément sur lequel on doute, un petit bout de bout, une ombre d'ombre, nous pouvons continuer à lui accorder un sens. C'est un message. [...] Ce qui intéresse Freud [...] c'est le message en tant que tel, et on peut dire plus – c'est le message comme discours interrompu, et qui insiste ». Jacques Lacan, « La censure n'est pas la résistance », leçon du 16 février 1955, in *Le séminaire, livre II, 1954-1955. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1978, p. 153. Il consacre également une longue analyse au rêve rapportée par le patient d'une psychanalyste, Ella Sharpe, qui affirme avoir fait « le plus long rêve qu'il ait jamais eu », mais dont il ne dira finalement pas grand-chose. Le patient explique à Ella Sharpe que « cela prendrait toute une heure de le raconter ». Jacques Lacan, « L'image du gant retourné », leçon du 28 janvier 1959, *Le séminaire, livre VI, 1958-1959. Le désir et son interprétation*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, coll. « Champ freudien », 2013, p. 220. Lacan démontre que dans ce rêve d'omnipotence, ce n'est pas le sujet qui est omnipotent car c'est « une toute petite histoire [...] un récit qui n'est pas fait ». *Ibid.*, p. 222. Cf. également dans le même volume, « Le rire des dieux immortels », leçon du 11 février 1959, p. 271.

³¹ Cf. *infra*, p. 205.

³² Lorsque j'en suis conscient, je signale systématiquement les oublis ou les incertitudes dans mes carnets.

cavernes » en est l'exemple le plus manifeste, au sens où il correspond presque parfaitement à une scène, voire même à un *plan-séquence*. Je rejoins l'avis de Charles Nodier pour qui le rêve, malgré les interruptions « par des épisodes étrangers à son objet », présente « tous les développements d'une action régulière, complète et plus ou moins vraisemblable³³ ». André Breton, en était également convaincu :

Selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve³⁴.

Par comparaison, si la vie éveillée présente une temporalité continue, les souvenirs qu'on en a sont tout autant sujet aux oublis. Montangero a montré que les *souvenirs* de perceptions de la vie éveillée n'étaient pas toujours moins troués et moins falsifiés que peuvent l'être des souvenirs de rêve³⁵. On sait également que la *perception* à l'état de veille peut être trouée, comme nous le montre l'exemple courant de la « rêverie ». Dans cet état, notre attention se détache du monde environnant pour s'abîmer dans l'imagination, et la perception cesse d'être continue alors que nous sommes éveillés. Henri Michaux – pour qui la rêverie est bien supérieure au rêve – parle des interminables « absences » de la journée dans ses jeunes années, de ses « changeants rêves de jour » dans lesquels il s'y démenait en « actes imaginaires »³⁶. D'une manière plus générale, on ne voit pas très bien comment la perception pourrait être strictement continue à l'état de veille, et donc toujours susceptible de remémoration. Il en va de même pour quelques *contenus* de perception à l'état de veille, qui peuvent être tout aussi discontinus et troués qu'ils le sont en rêve. Par exemple, les discussions entre amis ou en famille « sont émaillées d'allusions au lieu de descriptions précises et de coq-à-l'âne plutôt que de continuité³⁷ ».

Ainsi, pour l'état de veille, la perception peut être trouée (rêverie) tout comme son contenu (allusions et coq-à-l'âne dans des discussions) et le souvenir qu'on en a par la suite (récit autobiographique)³⁸. Les ellipses ne seraient donc pas caractéristiques des rêves puisqu'on les trouve aussi à l'état de veille. Néanmoins, le rêve est malgré tout presque toujours

³³ Charles Nodier, « Préface de *Smarra* », in *Smarra ou Les démons de la nuit*, Paris, Ponthieu, 1821. Repris dans Charles Nodier, *La fée aux miettes. Smarra, Trilby*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, p. 338.

³⁴ André Breton, « Manifeste du surréalisme », Paris, Éditions du Sagittaire, 1924. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I, op. cit.*, p. 317.

³⁵ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves, op. cit.*, p. 63-64.

³⁶ Henri Michaux, *Façons d'endormir. Façons d'éveiller*, Paris, Gallimard, 1969, p. 56-57.

³⁷ Jacques Montangero, *op. cit.*, p. 131.

³⁸ Même remarque concernant les pensées : « Il est clair en tous cas que, pour peu que l'on compare les récits de rêve Rem non pas au cours régulier de la réalité physique mais à nos pensées vagabondes, et, plus largement, aux créations de notre imagination, les changements abrupts ne peuvent pas être considérés comme un trait distinctif de la pensée du dormeur ». Ludwig Crespin, *Redécouvrir la conscience par le rêve, op. cit.*, p. 73.

vécu comme une *expérience narrative*³⁹, au contraire de la vie quotidienne qui ne l'est que rarement⁴⁰. Les ellipses du rêve seraient donc constitutives d'une forme singulière de narration spontanée ? Nous l'avons déjà souligné plusieurs fois : les ellipses obéissent plus souvent à l'économie narrative du montage cinématographique qu'elles ne peuvent être assimilées à des faux raccords. Pour le vérifier, demandons-nous s'il suffirait de retrancher des parties d'un récit pour en faire une narration onirique⁴¹.

En 1973, Raymond Queneau publie quatorze brefs récits allant de deux à vingt lignes sous le titre « Des récits de rêves à foison ». Dans un court paragraphe rédigé en italiques tout à la fin, il conclut :

« Naturellement aucun de ces rêves n'est vrai, non plus qu'inventé. Il s'agit simplement de menus incidents de la vie éveillée. Un minime effort de rhétorique m'a semblé suffire pour leur donner un aspect onirique. C'est tout ce que je voulais dire⁴² ».

Pierre Pachet – écrivain – explique : « Ce que Queneau essaie d'y montrer, c'est que pour constituer un récit de rêve, il faut enlever certaines choses au récit d'un fait survenu dans la réalité vigile – et que cela suffit⁴³ ». Et il précise tout de suite que ces manques ne sont pas des trous dans la trame temporelle, mais des suppressions de liens normaux de consécution : « On montre des transformations à vue : celui qui était un homme au début devient une femme, il n'y a pas de continuité⁴⁴ ».

En lisant ces récits, on constate que cet effort de rhétorique ne fait jamais intervenir de rupture brutale dans la trame temporelle ou spatiale. Par exemple :

- « Bien que nous soyons dans un faubourg de la ville, nous nous trouvons devant un ruisseau où poussent des nénuphars⁴⁵ ». Les protagonistes sont en *même temps* dans un faubourg et devant un ruisseau.
- « Il fait griller des aubergines et des côtelettes qui prennent feu, puis il joue au luth⁴⁶ ». La succession des actions est absurde mais elle n'est pas impossible et la temporalité est parfaitement continue.

³⁹ J'emprunte le terme à Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiée », in *Poétique*, n° 182, Paris, Seuil, 2017, p. 173.

⁴⁰ Cf. *infra*, p. 139.

⁴¹ Selon la suggestion de Séror, qui d'ailleurs n'applique pas la méthode à la lettre.

⁴² Raymond Queneau, « Des récits de rêves à foison », *Les Cahiers du Chemin*, n° 19, Paris, Gallimard, 15 octobre 1973, p. 14.

⁴³ Pierre Pachet, « Les rêves cachent le sommeil », in Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 17. Pachet a contribué au numéro des *Cahiers du Chemin* où Queneau a publié ses faux récits de rêves.

⁴⁴ Pierre Pachet, *op. cit.*, p. 17-18.

⁴⁵ Raymond Queneau, « Des récits de rêves à foison », premier récit, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ Quatrième récit, *ibid.*

- « Un peu plus tard, je me trouve dans un hameau perdu⁴⁷ ». Un changement de lieu est accompagné par une précision : « un peu plus tard ». L'ellipse temporelle et spatiale est donc justifiée en tant qu'omission d'un moment jugé sans intérêt, et l'histoire n'est pas trouée, il ne manque rien qui ne nuise à la narration.

La condensation spatiale (faubourg + près d'un ruisseau) et la succession d'actions (barbecue puis musique) ne sont pas impossibles. Quant à l'ellipse (« je me trouve dans un hameau »), elle est conforme à l'économie narrative de la littérature ou à celle du montage cinématographique. Ces ellipses ne se présentent jamais sous la forme du faux raccord. Les autres anomalies des « récits de rêves à foison » sont moins pertinentes, ou reproduisent le modèle de celles énumérées ci-dessus. Globalement, ces récits sont plutôt sages, et ils peuvent effectivement passer pour de vrais récits de rêve justement parce qu'ils ne font pas apparaître d'évènements impossibles, aussi bien dans la forme (les faux raccords dans structure temporelle et narrative) que dans le contenu (un homme qui se transforme en femme). Contrairement à ce qu'en pense Pachet, Queneau n'a rien retranché de significatif dans ces récits, les modifications sont plus subtiles que celles qui consistent à trouser volontairement le récit pour obtenir les effets de faux raccords dont nous avons discuté plus haut.

Néanmoins, concluons dans le même sens que Pachet :

À la plupart des récits de rêves que je lis dans la littérature, mais aussi en dehors d'elle, il manque quelque chose pour être de vrais récits de rêves, pour pouvoir prétendre se référer de façon véridique à ce qui fut rêvé⁴⁸.

Mais ce qu'il manque à la plupart des récits de rêves est loin d'être évident à définir. On peut proposer qu'un récit de rêve ne doit pas être un récit *troué*, mais plutôt un récit *replié*⁴⁹. Séror est beaucoup plus juste, et beaucoup plus en accord avec ce qu'il a réalisé dans *Panexlab*, lorsqu'il utilise ce verbe plutôt que l'autre. Car le pli évoque à la fois la dissimulation, la superposition des images et des évènements, la logique narrative absurde, ainsi que la *condensation* onirique.

La condensation est la première des quatre opérations du *travail du rêve*⁵⁰. C'est la compression des pensées (associations d'idées et souvenirs de la veille) ainsi que celle des éléments du rêve (personnages, objets, mots, etc.). Le rêve est plié parce qu'il compacte et superpose des strates de significations et d'images. Dans *Discours, figure*, Jean-François

⁴⁷ Huitième récit, *ibid.*, p. 12.

⁴⁸ Pierre Pachet, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ Olivier Séror, entretien donné en avril 2011 lors de la projection de son film au Festival du cinéma de Brive, *op. cit.*, 6 :10.

⁵⁰ Avec le *déplacement*, la *prise en compte de la figurabilité* et l'*élaboration secondaire*. Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, chapitre VI.

Lyotard use de la métaphore de la feuille *froissée* pour caractériser l'opération de la condensation dont la force « comprime un texte premier, le froisse, le replie, fait se chevaucher les signes qu'il portait⁵¹ ». Le philosophe se sert de l'image d'un drapeau (l'affiche d'un film de Frédéric Rossif) dont les mots qu'il porte sont déformés de telle sorte à donner l'impression qu'il flotte au vent [Fig. 47] :

Si le vent soufflait plus fort, si le cheval du porte-drapeau courait au grand galop, et si l'on parvenait à fixer l'inscription en instantané, certaines lettres disparaîtraient complètement dans les replis, d'autres changeraient bel et bien de nature [...] Voilà pour la condensation dont on voit clairement qu'elle exige la troisième dimension, celle dans laquelle le drapeau fait ses plis⁵².



Fig. 47. « Révolution d'octobre »
Affiche du film de Frédéric Rossif, *Révolution d'octobre* (1967), détail
Source : Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, nouvelle édition : 2002, p. 247

Mais par rapport aux dessins de rêves que je produis dans mes carnets, cette troisième dimension ne doit concerner que les effets d'épaisseur du pliage, et non ceux du froissage. Ceux-ci sont trop violents, trop évidents pour pouvoir rendre compte, même métaphoriquement, de l'étrangeté propre au rêve.

En revanche, le fait de le *déplier* pour le rendre cohérent comme le suggère encore Sèror⁵³, ne permettra jamais de retrouver un récit doté d'une narration parfaitement vraisemblable. Si on veut bien filer le concept de pli ou la métaphore plastique du pliage, il faudrait ajouter que le rêve, c'est plié et *collé*. Et qu'à le déplier, on risque de le déchirer, ou au moins de ne plus pouvoir y lire grand-chose. D'autre part, si on imagine que le fait de déplier le rêve pour le rendre cohérent correspond à l'analyser et à l'interpréter, en évoquant par exemple les souvenirs de la veille ou les associations d'idées au sujet de tel élément de son contenu⁵⁴, on se rend compte qu'en fait, on ne bouche pas des trous et on ne modifie rien au récit du rêve. La forme du rêve ne change pas parce qu'on essaie de l'interpréter. Le gain se fait au niveau de la

⁵¹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, nouvelle édition : 2002, p. 244.

⁵² *Ibid.*, p. 247-248.

⁵³ Cf. *supra*, p. 109.

⁵⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 320-321.

signification, pas de la cohérence narrative et de l'élimination des étrangetés. Et si l'interprétation permet de découvrir ce qui a motivé la formation des bizarreries, ce déchiffrement n'aura de sens que pour le rêveur (et pour l'analyste), à moins d'en faire un second récit qui sera le récit de l'analyse du rêve et non plus celui du rêve. Dans l'hypothèse de l'étrangeté des œuvres oniriques que je défendrai plus loin⁵⁵, c'est parce que les bizarreries sont pliées, condensées, que la forme de l'étrangeté spécifique au rêve est susceptible d'affleurer. Autrement dit, l'étrangeté ne doit jamais être apparente, en surface, explicite, mais dissimulée, souterraine, implicite.

Nous pouvons aussi conclure avec Pachet sur la relation entre le rêve et le cinéma :

Malgré la tentation de comparer le rêve au cinéma, qui est une tentation très forte, (je pense d'ailleurs que le cinéma correspond plutôt à la caverne imaginée par Platon au livre VII de la *République*), il me semble que la différence entre le cinéma et l'expérience du rêve telle que je la conçois est que, dans l'expérience du rêve, nous ne sommes pas dans un fauteuil en train de regarder quelque chose qui nous est projeté, mais nous sommes des deux côtés de l'écran⁵⁶.

En effet, ce qu'il y a de difficile, c'est de caractériser finement ce que j'ai appelé jusqu'à présent la « perception » dans le rêve. Théoriquement, le rêve relève plus de l'imagination que de la perception, puisqu'on ne peut normalement percevoir que ce qui est à l'extérieur de nous-même, et que dans le cas du rêve c'est le dormeur qui produit le contenu de ses propres perceptions. En ce sens, Pachet rejoint Metz qui écrivait que la différence entre les images réelles du film et les images mentales du rêve « est celle qui sépare la perception de l'imagination⁵⁷ ». Mais d'un autre côté, comme le rêve est vécu telle une hallucination dont on a que très rarement conscience, il est malgré tout une forme de perception⁵⁸. Empiriquement, il est communément admis que le contenu du rêve est prioritairement de nature visuelle⁵⁹. D'ailleurs, dans la vie de tous les jours, ceux qui racontent leurs rêves au petit déjeuner le font de façon plus détaillée et descriptive que leur récit de la journée au dîner. Les souvenirs des rêves, lorsqu'ils sont remémorés, sont parfois plus nets que les souvenirs de perceptions à l'état de veille, et plus attractifs narrativement, comme s'ils obéissaient naturellement à la structure de véritables histoires.

⁵⁵ Cf. *infra*, chapitre VII.

⁵⁶ Pierre Pachet, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ Cristian Metz, *Le signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 133.

⁵⁸ « Durant le rêve, les produits de l'imagination sont pris pour des perceptions ». Jacques Montangero, *op. cit.*, p. 23. Pour une discussion théorique plus approfondie sur la perception dans le rêve du point de vue de la psychologie expérimentale, je renvoie à la thèse de Ludwig Crespín, *op. cit.*, p. 77-80 en particulier.

⁵⁹ Les autres sensations (ouïe, odorat, toucher) sont minoritaires. Cf. *infra*, p. 205.

II.3. Configuration et vraisemblance : le rêve est-il déjà une histoire avant d'être raconté ?

La comparaison entre montage cinématographique et temporalité des rêves a montré que les ellipses sont courantes dans ces derniers (certains rêves fonctionnent comme des *séquences* cinématographiques), mais qu'elles ne leur sont pas spécifiques (on peut en faire l'expérience dans les souvenirs autobiographiques et dans la rêverie). L'ellipse n'est pas une condition nécessaire et suffisante pour établir le statut narratif des rêves (certains fonctionnent comme des *scènes* cinématographiques) ou la spécificité de leur étrangeté (les faux raccords sont rares en rêve). Mais nous avons aussi souligné la résistance, malgré tout, de l'expérience narrative du rêve qui paraît lui être spécifique bien au-delà de toutes les comparaisons que l'on peut faire avec la vie éveillée.

Metz affirme que

le flux filmique ressemble davantage au flux onirique que ne lui ressemblent d'autres produits de la veille. [...] Son signifiant propre (les images sonores et en mouvement) lui confère une certaine affinité avec le rêve, car il coïncide d'emblée avec le signifiant onirique par l'un de ses traits majeurs, l'expression "imagée" [...] ⁶⁰.

Si on ajoute à cette illusion perceptive visuelle la présence d'ellipses qui confèrent au rêve la forme d'une séquence ou d'une succession de scènes, on comprend tout à fait le succès des rapprochements avec le cinéma. Mais le rêve donnant l'impression d'être une forme de narration visuelle animée, et de se dérouler en un *récit* dans la durée avant même d'être raconté, avec toutes les figures de style que cela implique, la similitude avec le cinéma est sans doute plus facile à établir que par rapport à d'autres formes d'expression artistique (bande dessinée, peinture, dessin, sculpture, installation, etc.).

De plus,

lorsqu'on envisage plus particulièrement le cinéma de fiction narrative, qui n'est qu'un cinéma parmi d'autres possibles, cette parenté du film et du rêve – parenté du signifiant – se double d'une affinité supplémentaire engageant le signifié. Car c'est le propre du rêve [...] que de consister en une histoire ⁶¹.

Metz est ici rejoint en partie par Montangero pour qui le rêve est « un cinéma intérieur » ⁶² : « Le cinéma, les fictions de la télévision et les clips vidéo ne font qu'imiter

⁶⁰ Cristian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 153.

⁶¹ *Ibid.*, p. 154.

⁶² Jacques Montangero, op. cit., p. 13.

l'aspect visuel, "économique" et varié des contenus oniriques⁶³ ». Ou encore : « La télévision et le cinéma [...] ont pris modèle – inconsciemment – sur les rêves, dont ils reproduisent les trois aspects visuels, elliptique et sans cesse changeant⁶⁴ ». La narration serait donc une caractéristique intrinsèque des rêves, avant même qu'elle ne soit prise en charge par un narrateur qui les raconterait au réveil ? Si c'est le cas, le rêve constituerait une forme d'expérience narrative encore plus spontanée que les rêveries et les fantasmes.

L'histoire du rêve est une histoire "pure", une histoire sans récit, qui émerge dans le tumulte ou dans les ténèbres, une histoire que ne vient former (déformer) aucune instance narrative, une histoire de nulle part, que personne ne raconte à personne. Et pourtant, une histoire encore : dans le rêve comme dans le film, il n'y a pas seulement des images, il y a, clairement ou confusément tissées par ces images mêmes, une succession, organisée ou chaotique, de lieux, d'actions, de moments, de personnages⁶⁵.

La terminologie employée ici est celle de Gérard Genette. L'*histoire* est le signifié, elle correspond aux événements racontés. Le *récit* est le signifiant, l'énoncé narratif. Et la *narration* est l'énonciation narrative prise en charge par le *narrateur*, celui qui raconte l'*histoire* sous la forme du *récit*⁶⁶.

Si on prend en compte la totalité du processus du récit de rêve tel qu'il se pratique lorsqu'on le raconte, l'histoire correspond logiquement au *rêve-vécu* et le récit au *rêve-récit*⁶⁷. Il n'est pas très utile de trouver une correspondance au *rêve-souvenir* puisqu'il peut être confondu avec le rêve-vécu dans la perspective qui est la mienne. D'autre part, la distinction entre ces deux premières étapes de la phénoménologie du rêve paraît difficile, voire impossible à établir. Ni les très récentes recherches sur le corrélat neural du rêve, ni le décodeur de rêves de Kyoto ne sont suffisamment précis pour pouvoir établir une séparation véritablement pertinente entre les contenus détectés pendant le sommeil et le récit fait au réveil. Dans la pratique du carnet de rêve, le but est – idéalement – de faire coïncider le rêve-vécu avec le rêve-souvenir. Et quand je suis conscient d'avoir oublié des parties du rêve, je l'indique systématiquement.

L'opération de narration correspond à l'acte de rédaction du récit manuscrit dans mes carnets, complétée par celui de l'illustration par les dessins. En somme, le souci d'authenticité

⁶³ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁴ Jacques Montangero, « Rêve et narration : un point de vue cognitif », *op. cit.*, p. 99.

⁶⁵ Cristian Metz, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁶ « Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place ». Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 72. Voir aussi Paul Ricœur, *Temps et récit*, 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 152-153.

⁶⁷ Cf. *supra*, p. 97.

dans les carnets est de faire correspondre les différents termes : rêve-vécu = rêve-souvenir = rêve-récit. Mais à vrai dire, comme le rêve-vécu semble déjà être configuré comme une histoire, une « histoire pure », avant même d'être transformée en un récit par l'opération d'un narrateur, cela favoriserait les équivalences entre les différentes étapes. À propos de narrateur, Raphaël Baroni défend récemment une « narratologie transmédiée » qui serait en mesure de transférer les concepts de la narratologie littéraire à d'autres médiums moyennant certaines précautions : « Certains concepts à l'origine fondés sur des modèles littéraires ou linguistiques devront être redéfinis, en particulier la place que tient l'acte discursif d'un narrateur, qui a longtemps été jugé incontournable pour les approches *modales*⁶⁸ ». Il développe longuement le problème que pose la définition du narrateur hors du champ littéraire et propose d'employer le terme de *source d'autorité*, « manière la plus neutre de désigner une *instance narrative* qui ne renvoie pas nécessairement à un *narrateur* au sens étroit du terme⁶⁹ ». Effectivement, lorsqu'on considère la narration dans un champ élargi, et notamment dans le rêve dans notre cas, il devient plus pertinent de se préoccuper de la forme du récit que de son origine, et d'examiner ce qui, dans sa structure temporelle et dans son contenu, en fait un récit indépendamment de la présence (facultative) d'un narrateur⁷⁰.

Dans le rêve, nous avons déjà noté que cette structure temporelle est souvent (mais pas toujours) continue malgré les absurdités des images et les éventuelles ellipses. Pour Montangero – comme pour Séror – il y a bien des discontinuités dans le rêve, et il les associe aux « bizarreries oniriques »⁷¹. Mais lorsqu'elles sont d'ordre temporel, elles représentent moins de 10% des liens entre les unités narratives : « du point de vue séquentiel, la continuité est de mise⁷² ». Cela ne doit pas non plus faire croire à la parfaite cohérence de la narration onirique. Montangero a donc proposé une distinction entre *narration* et *histoire canonique* (ou *histoire tout court*) en s'appuyant sur *La Poétique* d'Aristote :

Une narration, dans son sens large, est alors définie comme la relation d'une séquence d'événements impliquant des êtres vivants qui agissent et réagissent, et comprenant des événements imprévus qui suscitent une certaine tension [...] Par rapport à une simple narration, une histoire contient en général plus

⁶⁸ Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiée », *op. cit.*, p. 173-174. L'analyse *modale* concerne « le récit en tant que *discours* produit par une *instance narrative* (ou un *narrateur*) » et se distingue de l'analyse *thématique* « cantonnée à l'analyse de l'histoire ». *Ibid.*, p. 158.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 169. Le narrateur « au sens étroit », d'après Gérard Genette, est celui qui raconte l'*histoire* sous la forme d'un *récit*.

⁷⁰ Dans le champ des arts visuels, le problème du narrateur a été abordé (entre autres) par Jean-Marie Schaeffer, dans « Narration visuelle et interprétation », in Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), *Temps, narration et image fixe*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 2001, et par Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011, p. 85-132.

⁷¹ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, *op. cit.*, p. 86.

⁷² *Ibid.* p. 182.

d'épisodes et plus de développements ; en outre, elle obéit à une planification et se présente comme une totalité : toutes les parties sont connectées, la tension augmente progressivement ou subit une succession de pics et de relâchements, la fin met un terme aux évènements⁷³.

Il ajoute également que la fin d'un rêve ne vient qu'exceptionnellement résoudre la tension du récit, puisque cette fin n'est pas définie par une planification narrative mais par l'interruption due au réveil⁷⁴. Cependant, il ne fait pas de commentaire particulier sur le début d'un rêve, si ce n'est en rappelant qu'une histoire canonique débute avec la description du cadre, des personnages et de la situation initiale⁷⁵. Montangero conclut qu'à de très rares exceptions près, tous les récits de rêves récoltés en laboratoire sont des « narrations » puisqu'il leur manque une fin qui viendrait conclure ou résoudre les complications d'une histoire « canonique », et parce que les enchaînements entre les évènements ne sont pas toujours logiques malgré la continuité temporelle⁷⁶. Il donne deux exemples.

Le premier, le « rêve de la projection interrompue », provient du récit d'un homme qui a fréquenté un temps le milieu du cinéma :

1. C'est l'avant-première projection du film d'un jeune réalisateur que je connais. Cela se passe dans un musée et beaucoup d'invités affluent. 2. Pendant ce temps, une scène du film est déjà projetée. On y voit une estrade en plein air. Un personnage y apparaît et 3. il est abattu par une sorte d'agent secret qui se trouve parmi les spectateurs. 4. L'agent est alors encerclé par des acolytes de l'homme abattu. Il ne va pas pouvoir s'échapper. 5. Soudain un gros hélicoptère noir arrive, auquel pend une corde. 6. L'agent secret s'en saisit et disparaît. 7. À ce moment, le projecteur tombe en panne. 8. Un invité fait un commentaire peu élogieux à propos de l'extrait de film et 9. je prends mollement la défense du réalisateur : « Ça vaut à peu près un film de James Bond. » 10. Puis, comme je vois la foule d'invités qui continue d'arriver, je pense qu'il faut les avertir que la projection ne pourra pas avoir lieu, à cause de la panne. 11. Je cherche le producteur pour lui proposer de faire cette annonce. 12. Après un moment, je le trouve dans une petite pièce. Il est en train de mettre des vêtements dans un lave-linge⁷⁷.

Le second, le « rêve du mari importun », provient du récit d'une femme qui travaille avec des enfants et qui est séparée de son mari depuis quelques temps :

1. Je transporte des élèves de l'école dans un bus. Il faut monter un chemin enneigé, glissant et trop étroit. 2. Mon mari apparaît et dit : « il ne faut pas faire ci, pas faire ça. » 3. Je ne l'écoute pas et je cherche une solution. 4. Je trouve un autre chemin, moins raide, mais compliqué : sinueux et étroit. C'est un détour pour arriver au but. 5. J'arrive au but. 6. Dans un autre lieu, un quartier de la ville, je gare ma voiture pour

⁷³ *Ibid.*, p. 106. Montangero synthétise ici les résultats d'une étude publiée antérieurement : Jacques Montangero, « Dreams are narrative simulations of autobiographical episodes, not stories or scripts : a review », in *Dreaming*, vol. 22, n° 3, 2012. « Narrative » est traduit par « narration » et « story » par « histoire ».

⁷⁴ Jacques Montangero, « Dreams are narrative simulations... », *op. cit.*, p. 170.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 170, et Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁷ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, *op. cit.*, p. 102.

aller danser en boîte. 7. Je retombe sur mon mari. Il me dit qu'on devrait se remettre ensemble. 8. Je dis non et tiens bon, quoiqu'il insiste beaucoup. 9. Changement complet de décor : je suis face à la mer, en vacances, dans une grande chambre d'hôtel blanc et bleu, pleine de clarté. Je me sens flotter, comme au paradis. Je suis libre⁷⁸.

Montangero observe que ces deux rêves comprennent des ruptures plus ou moins marquées entre les différents événements numérotés, mais que ces événements successifs restent cependant solidaires et ne s'enchaînent pas au hasard. Autrement dit, malgré quelques incohérences – absurdité des situations et ellipses spatio-temporelles, qui seraient dues à l'absence de planification de l'histoire dans le rêve – il y a bien une unité sémantique, qui donne le titre des deux récits. Ensuite, suivant les critères narratifs indiqués plus haut, Montangero note que le « rêve de la projection interrompue » n'a pas de fin, car le dernier épisode n'a aucun rapport avec les événements qui précèdent et ne vient rien résoudre. Par contre, le dernier épisode du « rêve du mari importun » forme bien une fin car il résout la tension lorsque la rêveuse réussit enfin à se débarrasser du « mari importun ». Mais il se peut aussi que si la dormeuse avait continué à dormir et à rêver, il y aurait sans doute eu une suite⁷⁹.

Dans *La Poétique*⁸⁰, Aristote évoque en effet la nécessité pour une histoire de se soumettre à un certain nombre de contraintes, dans son déroulement comme dans la nécessité d'une fin. Celles-ci vont nous permettre d'examiner précisément les caractéristiques narratives du rêve pour évaluer ensuite comment les étrangetés participent au récit onirique. Ces caractéristiques ont l'avantage d'être à la fois précises en termes de structure, et suffisamment ouvertes pour se prêter à une réflexion en direction d'un champ narratif plus élargi que le genre auquel elles sont censées s'appliquer, la tragédie.

L'histoire, selon Aristote, doit former un tout autonome avec un début, un milieu et une fin :

Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées. (50 b 26-33)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁰ Sauf mention contraire, je me référerai à la traduction du texte grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot : Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, nouvelle édition : 2011. C'est celle qu'adopte souvent Paul Ricœur dans ses analyses : Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le temps historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 69 note 1.

Il peut paraître étonnant de travailler sur la narration onirique à partir d'une opposition avec l'*histoire* au sens aristotélicien. Cette opposition paraît tellement évidente qu'elle semble n'avoir aucune pertinence, d'autant plus qu'Aristote développe cette théorie pour un genre précis, la tragédie. De plus, ce que Montangero nomme « histoire canonique » ne recouvre pas exactement les contraintes narratives de cette forme particulière d'*histoire*⁸¹.

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur pose la question de savoir « si le paradigme d'ordre, caractéristique de la tragédie, est susceptible d'extension et de transformation, au point de pouvoir s'appliquer à l'ensemble du champ narratif⁸² ». Le philosophe s'emploie « à extraire de la *Poétique* d'Aristote le modèle de mise en intrigue que nous nous proposons d'étendre à toute composition que nous appelons narrative⁸³ » à savoir, le récit historique et le récit de fiction. Je retiendrai de la *mise en intrigue* – dont l'« intrigue » est l'équivalent de l'« histoire »⁸⁴ – deux opérations essentielles et généralisables bien au-delà de la seule tragédie : la *configuration* et la *synthèse de l'hétérogène*. La configuration « transforme les événements en histoire », car le rôle de l'intrigue est d'extraire « une configuration d'une succession⁸⁵ ». Autrement dit, ce qui fait histoire, c'est quand la succession des événements est articulée : « Un simple récit fait déjà plus que rapporter des événements dans leur ordre d'apparition. Une liste de faits sans liens entre eux n'est pas un récit⁸⁶ ». Ricœur note que ce qui compte chez Aristote, ce sont plus les liens logiques que les liens chronologiques⁸⁷, en particulier les liens de causalité⁸⁸ qui déterminent la véritable articulation narrative du récit. Les traducteurs de la *Poétique* y insiste également : « Ce qu'Aristote une fois encore souligne avec force c'est l'exigence d'un enchaînement nécessaire ou vraisemblable des faits, ce lien de causalité logique n'ayant rien à voir avec une simple successivité chronologique⁸⁹ ». La cellule narrative

⁸¹ Bien que Montangero mentionne Aristote, il indique se référer aussi à *La poétique de la prose* de Tzvetan Todorov (Paris, Seuil, 1971).

⁸² Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, *op. cit.*, p. 79. Pour plus de détails, cf. *ibid.*, p. 73-79 et Paul Ricœur, *Temps et récit*, 2, *op. cit.* p. 13 et p. 287-294.

⁸³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, 1, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁴ « J'adopte la traduction Dupont-Roc et Lallot que je corrige sur un seul point, en traduisant *muthos* par *intrigue*, sur le modèle du terme anglais *plot*. La traduction par *histoire* se justifie ; je ne l'ai néanmoins pas retenue en raison de l'importance de l'*histoire*, au sens d'historiographie, dans mon ouvrage. Le mot français *histoire* ne permet pas en effet de distinguer comme l'anglais entre *story* et *history*. En revanche, le mot *intrigue* oriente aussitôt vers son équivalent : l'agencement des faits [...] ». *Ibid.*, p. 69 note 1.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 88. Aristote le mentionne explicitement : « Tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'*histoire*, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire “ceci se produit à cause de cela” et “ceci se produit après cela” ». (52 a 18-22).

⁸⁹ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Notes », in Aristote, *op. cit.*, p. 230.

minimale implique donc nécessairement deux événements dont l'un vise l'autre pour le décrire ou l'expliquer⁹⁰.

La synthèse de l'hétérogène consiste à composer « *ensemble des facteurs aussi hétérogènes* que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus, etc.⁹¹ ». Cette synthèse constitue le fil conducteur du récit et participe à la création de ce qu'on pourrait appeler un « univers diégétique⁹² ». Elle concerne donc le contenu du récit, alors que la configuration concerne plutôt sa forme.

La configuration et la synthèse de l'hétérogène ne doivent pas faire oublier que la logique causale de la narration n'est pas nécessairement « logique ». La mise en intrigue propose une configuration singulière d'événements *contingents*. Le lecteur, l'auditeur ou le spectateur d'une histoire ne se dit-il jamais que les choses auraient pu se passer autrement ? Pourquoi tel personnage a-t-il pris telle décision plutôt qu'une autre ? Pourquoi ne s'enfuit-il pas face au danger ? Etc. On peut aussi le dire autrement, lorsque Baroni se sert de l'exemple d'une casserole d'eau qui va bouillir parce qu'elle est sur le feu. Cette séquence ne représente qu'une succession d'états prévisibles et banals (eau froide, eau chaude, eau bouillante)⁹³, et ne suffit pas à caractériser la mise en intrigue de l'histoire. Pour cela, il faut que les événements s'enchaînent sans être mécaniquement prévisibles :

La séquence devient intrigue lorsque la représentation se noue, c'est-à-dire entretient un mystère par sa réticence, suscite de la curiosité ou un sentiment de suspense, lorsque que des surprises surviennent sur la ligne du temps et soulignent que nous nous sommes éloignés du cours habituel des événements⁹⁴.

Comme l'écrit Ricœur : « Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*⁹⁵ ». Le fait qu'une histoire ne doive « ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard » ne veut pas dire que l'enchaînement des événements doive conduire logiquement et nécessairement à une conclusion que l'on peut anticiper :

Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un "point final", lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont

⁹⁰ Je simplifie le propos de Ricœur au sujet de la « phrase narrative » chez Arthur Danto. Une théorie de la narration, au moins en littérature, implique nécessairement un narrateur. Paul Ricœur, *Temps et récit, 1, op. cit.*, p. 259-260, et *Temps et récit, 2, op. cit.*, p. 85.

⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit, 1, op. cit.*, p. 127. Voir aussi p. 254, 339 et 402.

⁹² « On peut appeler *diégétique* l'univers dans lequel l'histoire advient ». Paul Ricœur, *Temps et récit, 2, op. cit.*, p. 152. Le terme est emprunté à Gérard Genette.

⁹³ Raphaël Baroni, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », in *Image & narrative*, vol. 12, n° 1, 2011, p. 276.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁹⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit, 1, op. cit.*, p. 130.

conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés⁹⁶.

Aristote disait déjà que la conclusion n'est pas fatalement la conséquence *nécessaire* des événements qui ont précédé, elle peut aussi en être la conséquence *probable* (50 b 30). Soulignons également que le commencement d'une histoire ne doit pas obligatoirement être soumis à la création d'un univers diégétique à partir de rien. C'est-à-dire qu'elle peut très bien démarrer au beau milieu d'une action, sans forcément prendre le temps de décrire un cadre, des personnages et une situation initiale⁹⁷.

Avant de mettre ces notions en perspective, il en reste une dernière à mentionner qui semble *a priori* caractériser assez justement la narration du rêve telle que la propose Montangero. Il s'agit de l'*histoire à épisodes*, qui est pour Aristote la « pire » parmi les « histoires et les actions simples » : « J'appelle intrigue à épisodes celle où les épisodes se suivent (*met' allèla*) {et non s'enchaînent} sans vraisemblance ni nécessité⁹⁸ ». (51 b 33). Ricœur insiste une fois de plus sur les caractéristiques de la mise en intrigue, au sens où celle-ci configure la succession des contingences en une histoire : « Aristote ne dit rien contre les épisodes. Ce qu'il proscriit, ce sont, non les épisodes, mais la texture épisodique, l'intrigue où les épisodes se suivent au hasard⁹⁹ ». Autrement dit, le caractère épisodique s'oppose au caractère configurant¹⁰⁰ de l'histoire considérée comme une totalité close d'événements articulés les uns avec les autres.

Les rêves sont-ils configurés comme des histoires ou sont-ils semblables à des successions d'épisodes ? Si l'on reprend les deux récits de rêves communiqués par Montangero, il semblerait finalement que les deux histoires répondent également aux exigences de la configuration et de la synthèse de l'hétérogène. Le « rêve de la projection interrompue », en particulier, est remarquable pour plusieurs raisons. L'articulation des événements est cohérente et continue, avec un début, un milieu et une fin, et il n'y a aucune discontinuité temporelle ou narrative qui ressemblerait à un faux raccord. Il y a des rebondissements et du suspense (un

⁹⁶ *Ibid.* Ricœur revient à d'autres reprises sur ce sujet passionnant lorsqu'il aborde la philosophie de l'historiographie : « L'historien n'attend pas de ses lois] l'élimination des contingences, mais une meilleure compréhension de leur contribution à la marche de l'histoire ». *Ibid.*, p. 274. « La *phénoménologie appliquée à la capacité pour une histoire d'être suivie est indiscutable* aussi longtemps que nous avons affaire à des histoires dont *l'issue est inconnue* de l'auditeur ou du lecteur, comme c'est le cas quand nous suivons une partie d'un jeu. [...] L'histoire survient quand *la partie est terminée* ». *Ibid.*, p. 279. « Comme dans le drame, la péripétie est porteuse de contingence, c'est-à-dire d'événements qui auraient pu tourner autrement [...] ». *Ibid.*, p. 380.

⁹⁷ « Ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, mais l'absence de nécessité dans la succession ». *Ibid.*, p. 80-81.

⁹⁸ Pour ce passage, je suis la traduction de Paul Ricœur (*ibid.*, p. 85) qui s'éloigne de celle de Dupont-Roc et Lallot (qui ont traduit « les épisodes s'enchaînent ») à qui le philosophe adresse sans doute la remarque entre accolades.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 255.

meurtre et une fuite dans le film ; puis une panne), la structure du rêve est complexe (un récit est emboîté dans un autre), et même si la chute avec le lave-linge ne peut pas être considérée comme la résolution finale d'une véritable *histoire canonique*, elle y met un terme et participe d'une totalité parfaitement construite. L'absurdité de cette fin ne l'empêche pas d'être tout à fait acceptable en regard des événements qui ont précédés. La piètre qualité du film et de la projection peut très bien être les conséquences d'un manque d'intérêt du producteur qui préfère s'occuper de sa lessive que de cinéma.

Les deux récits de rêves de Montangero sont également des séquences dont les ellipses participent tout à fait de l'économie narrative telle que nous l'avons analysée dans ses rapports avec le montage cinématographique. D'autre part, l'absurdité de la situation finale du « rêve de la projection interrompue » ne discrédite pas l'impeccable cohérence du récit, et il ne se produit rien d'impossible. Sans doute n'est-ce pas là un bon exemple, car trop parfait. Le rêveur lui-même, certainement habitué à l'analyse du montage cinématographique et du scénario, est un cobaye idéal pour une recherche sur la narration dans les rêves. Ces remarques s'appliquent aussi en grande partie au « rêve du mari importun », qui est parfaitement cohérent. Même l'ellipse finale s'insère dans la continuité narrative du récit, en répondant immédiatement au désir de la femme de se débarrasser de son ex-conjoint. Il ne me semble donc pas nécessaire de confronter le modèle très restrictif de l'histoire canonique telle qu'elle est définie par Montangero au rêve pour en étudier la structure narrative. La mise en intrigue, à la fois plus ouverte et plus riche de possibilités, est plus adaptée pour caractériser les rêves comme des *histoires*.

Dans une étude plus récente sur un corpus de quatorze rêves, Montangero n'a pu en trouver aucun qui satisfasse les trois aspects caractéristiques des histoires canoniques : l'unité sémantique, la régulation de la tension et la présence d'une fin. Il abandonne donc ces trois critères pour ne retenir que le « score de continuité » – c'est-à-dire l'absence de discontinuités : transformations inexplicables et ruptures narratives (par exemple un changement de but) – et celui de « complication » – présence d'un élément imprévu qui change le cours des choses. Avec ces critères, très proches de ceux de la mise en intrigue, il conclut que la cohérence est la règle entre les événements, et qu'ils s'articulent entre eux surtout grâce à la « causalité psychologique » (soit des réactions adaptées aux événements qui précèdent, du type : question/réponse, danger/fuite) et à des « connexions plausibles » (des surprises : prendre un chat et le poser sur un piédestal, mais le chat se sauve)¹⁰¹. Les rêves contiennent aussi des

¹⁰¹ Jacques Montangero, « Rêve et narration : un point de vue cognitif », *op. cit.*, p. 104-108. L'étude en question est de 2015 : Jacques Montangero et Corrado Cavallero, « What renders dreams more or less narrative ? A microstructural study of morning REM and Stage 2 dreams », in *International Journal of Dream Research*, vol. 8, n° 2, 2015.

« complications » qui jouent un rôle important dans leur caractérisation narrative¹⁰². Finalement, on retrouve à peu de chose près les caractéristiques spécifiques d'une histoire ou d'une intrigue selon Ricœur. Les deux facteurs qui articulent les événements du rêve (« causalité psychologique », « connexions plausibles ») peuvent être rapportés aux liens de causalité propre à la configuration. Quant aux « complications », ce sont les contingences dont l'enchaînement est caractéristique de la mise en intrigue.

Jusqu'ici, nous avons surtout porté notre attention sur les caractéristiques spécifiques de la structure d'une histoire. Lorsque Aristote en examine les différentes parties, il se réfère plus à la forme qu'au contenu¹⁰³. Cette structure se résume donc à une totalité cohérente, avec un début, un milieu et une fin, dont les événements s'enchaînent par des liens de causalité. La seule véritable exigence, ce sont les liens de causalité – qui participent de la configuration selon Ricœur –, soit l'obligation pour les événements racontés d'être enchaînés les uns aux autres. Et encore, dans la mesure où cet enchaînement peut être défini en « vertu soit de la nécessité soit de la probabilité » (50 b 30) ou « selon le vraisemblable ou le nécessaire » (51 a 12), et qu'en plus l'in vraisemblable participe aussi des événements contingents « car il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent aussi contre le vraisemblable » (56 a 24)¹⁰⁴, ce n'est qu'une fois la conclusion atteinte que l'on comprendra rétrospectivement les enjeux de l'histoire, et que l'on disposera « d'un point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout¹⁰⁵ ». Ricœur résume : « Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante [*sic*] avec les épisodes rassemblés¹⁰⁶ ». Il n'y a donc pas de véritable objection à faire du rêve-vécu une histoire qui satisfasse aux exigences de la mise en intrigue. Si cela se vérifie aisément avec des rêves bien construits comme ceux rapportés par Montangero, qu'en est-il des plus absurdes, des plus discontinus ?

Voici un extrait d'un de mes rêves, le « rêve de la façade », comportant un certain nombre de discontinuités [Fig. XII-XIII] :

¹⁰² Jacques Montangero et Corrado Cavallero, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰³ « En l'absence de toute allusion à la nature ou au contenu des parties en question, on est conduit à considérer les exigences formulées comme de pures règles structurales organisant un système [...] ». Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁴ Cette phrase vient conclure un passage sur l'effet de surprise : « Avec les coups de théâtre et les actions simples, les auteurs cherchent à atteindre leur but par l'effet de surprise, car c'est cela qui est tragique et qui éveille le sens de l'humain. Cela se produit lorsqu'un héros, habile mais méchant, comme Sisyphé, est trompé, ou lorsqu'un héros, courageux mais injuste, est vaincu ». (56 a 19-23).

¹⁰⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit, 1, op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁶ *Ibid.*

1. *Je marche dans une rue de Strasbourg où j'ai vécu quelques années lorsque j'étais étudiant. Arrivé au niveau de mon ancien immeuble, je constate que toute la façade est plane et recouverte de terre [Fig. XII, visible en raccourci à gauche]. Je suis très surpris par ce changement.* 2. *Je fixe cette façade depuis une certaine hauteur (environ le deuxième étage). En fait, ce que je croyais être de la terre n'est finalement que de la végétation qui pend entre les balcons (une sorte de lierre) [Fig. XIII, vue de face].*

Les incohérences, ou discontinuités, de ce rêve sont les suivantes : d'abord, il manque une transition entre (1) le moment où je marche dans la rue près de l'immeuble et (2) celui où je le regarde de face à une certaine hauteur et à une certaine distance. Le souvenir du rêve était net et il a été noté peu de temps après le réveil. Il y aurait donc bel et bien un trou, une véritable ellipse, à la fois spatiale (changement de point de vue) et temporelle (la métamorphose du bâtiment). La façade parfaitement plane et couverte de terre devient une façade comportant des balcons qui en sortent nettement, et qui sont reliés par du lierre qui pend d'un étage à l'autre [Fig. XIII]. Cette transformation n'est pas montrée, elle participe de l'ellipse précédente. Et enfin, mes pensées sont illogiques. Alors que je m'étonne du premier état de la façade plane et couverte de terre, je ne suis absolument pas surpris par la rectification du décor qui redevient à peu près conforme à ce qu'il est dans la réalité, ni par l'explication totalement absurde que je donne pour expliquer ce phénomène (la confusion entre de la terre et du lierre). L'ellipse de ce rêve est donc un faux raccord.

Pourtant, bien que cet extrait ne rende pas compte du rêve complet, il satisfait à la plupart des exigences narratives que nous avons passées en revue jusqu'à présent : il y a un début (je marche dans la rue), un milieu avec un renversement (je découvre la façade transformée), une fin (la situation se rétablit : tout est bien qui finit bien). Et les contingences s'articulent logiquement entre elles en raison d'une forme de causalité psychologique qui donne l'impression d'être parfaitement planifiée (la conclusion de l'épisode explique rétrospectivement la transformation du décor). Ainsi, on peut considérer que la structure narrative du rêve est bien conforme aux caractéristiques de la mise en intrigue quel que soit son contenu. Il faudrait sans doute vérifier cette hypothèse de façon plus rigoureuse sur un corpus plus étendu avec des rêves plus longs, mais ce seul exemple démontre que même un rêve qui présentent l'aspect d'une histoire à épisodes peut s'avérer être en fait une intrigue au sens de Ricœur. Il y aurait donc bien une narration dans le rêve avant même que celui-ci ne soit pris en charge par la personne qui le raconterait au réveil.

Si on considère, à titre d'hypothèse, que le rêve-souvenir est équivalent au rêve-vécu dans des conditions optimales de restitution (remémoration et notation immédiate) alors oui, il y a bien des effets de narration qui ne sont pas dû à la mise en récit sous quelque forme que ce soit,

et qui sont inhérents à tout type de rêves. Cette narration associe de façon très étroite des images avec des pensées qui donnent du sens aux discontinuités.

Le rêve est vécu comme une expérience narrative, car il est structuré comme une histoire. Les effets de faux raccords n'y sont pas la norme, et les ellipses participent plus souvent d'une forme d'économie narrative. Ces hypothèses ont été défendues grâce à l'expérimentation personnelle (mes carnets de rêves) et scientifique (les recherches de Montangero en psychologie cognitive), à la théorie de l'intrigue (Paul Ricœur), mais aussi grâce à l'intuition : le rêve est une histoire « pure », une « histoire sans récit » (Christian Metz) à la différence des contingences de la vie de tous les jours qui ne prennent que rarement la forme du renversement (au sens aristotélicien)¹⁰⁷. En effet, quand on raconte un rêve, on n'a pas l'impression de faire de tri dans les événements comme on peut le faire, plus ou moins consciemment, en racontant sa journée. Tout ce qui s'y produit donne l'impression d'être chargé de sens et de participer d'une véritable mise en intrigue¹⁰⁸. C'est la raison pour laquelle le rêve est une source d'inspiration pour ce nombreux artistes et cinéastes, mais aussi pour de nombreux auteurs de bandes dessinées.

¹⁰⁷ Sauf dans les cas, par exemple, d'une rencontre inattendue ou d'un accident de voiture qui peuvent générer un enchaînement d'événements qui vérifiera les lois de la causalité narrative, et proposera ainsi une intrigue.

¹⁰⁸ Jean-Daniel Gollut se demande : « Les récits de rêves sont-ils des récits bien formés ? ». (*Conter les rêves, op. cit.*, p. 403). Tout en admettant la dimension très large des notions d'« intrigue » et d'« histoire » chez Ricœur, il refuse au récit de rêve le statut d'« histoire » car les éléments qui la composent ne laissent pas « appréhender un enjeu » : « Autrement dit, l'«histoire», pour mériter son nom, ne peut pas plus reposer sur une série d'événements indifférents, que rester à jamais *en suspens*. La séquentialité imparfaite du récit de rêve, en bloquant ou du moins en gênant la saisie configurante, fait donc inévitablement surgir le *problème du sens* ». *Ibid.*, p. 420. Henri Michaux était à peu près du même avis. Il réduit le caractère narratif du rêve à une « suite » d'images qui « paraissent former une histoire », à « une rédaction dont on est dupe ». Henri Michaux, *Façons d'endormi. Façons d'éveillé, op. cit.*, p. 85. Il ajoute : le rêve est « radoteur », il est « pareil à l'imbécile » qui forme des analogies plates et sottes à partir de « vieilleries » dont la mémoire est encombrée. *Ibid.*, p. 53.

III. L'ÉTRANGETÉ DES RÉCITS DE RÊVES DANS LA BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE

Dans l'histoire de la bande dessinée, la publication de récits de rêves autobiographiques – distincts des récits de rêves de fiction¹ –, était extrêmement rare avant les années 1990. Thierry Groensteen, spécialiste de ce moyen d'expression, n'a retrouvé que deux exemples d'Art Spiegelman datés de 1975 et titrés « *Real Dreams* », repris dans l'album *Breakdowns* en 1977² qui contient en réalité trois récits en une planche chacun. Au regard des exemples examinés précédemment qui sont relativement sobres, les planches des « vrais rêves » sont explicitement absurdes ou impossibles : rêve érotique dans « un magasin de chaussures homosexuel » où le vendeur porte une bottine en guise de chapeau³, personnages aux bouts des doigts de l'auteur, dont celui disposé sur le majeur traite un personnage noir de « Juif ! » dans la rue⁴, ou femme qui se donne en spectacle dans une « party » en secouant une grosse saucisse et en vomissant toutes les cinq minutes [Fig. 48]⁵. Ce dernier récit est d'ailleurs accompagné par une « Interprétation du rêve par le docteur Spiegelman », parodique, détournant le contenu sexuel explicite par des significations relatives à la deuxième guerre mondiale.

Le caractère extravagant, voire exagéré, de ces planches répond peut-être à la tendance des revues underground auxquelles Spiegelman contribuait, en proposant des récits psychédélics et humoristiques dérivés de ses véritables rêves. Il explique d'ailleurs avoir réalisé ces planches d'après ses propres rêves, mais en les adaptant de telle sorte qu'ils tiennent en une page et soient moins discontinus⁶. Autrement dit, ce ne sont pas de « vrais rêves » que

¹ Comme *Little Nemo* par exemple. Cf. *infra*, p. 349.

² Thierry Groensteen, « Rêves de papier », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée, op. cit.*, p. 147. *Breakdowns* reprend diverses bandes dessinées courtes publiées par Spiegelman dans des revues. L'album a été réédité chez Pantheon books en 2008 et traduit chez Casterman la même année.

³ « Real dream », 1974. Je n'ai pas retrouvé le support de publication original de cette planche.

⁴ « Real dream : A hand job », publié dans *Arcade* n° 1, 1975.

⁵ « Real dream », publié dans *Arcade* n° 2, 1975.

⁶ « *For a while I was actually doing work very specifically based on my dreams. I had three or four comic strips that were called "Real Dreams" and I was trying to make these rational narrative comic strips out of my irrational subconscious. I pretended the dreams were totally narrative. Sometimes I had to add a few words to get them to be less disjointed, trying to turn them into one-page strips* ». Art Spiegelman cité par Naomi Epel, *Writers dreaming*, New York, Carol Southern Books, 1993. Repris dans Joseph Witek (dir.), *Art Spiegelman : conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, p. 148.



Fig. 48. Art Spiegelman

« Real dream »

Arcade n° 2, 1975, réédité dans *Breakdowns*, Paris, Bruxelles, Casterman, 2008

l'on peut considérer selon un caractère documentaire, transcrits dans des dessins où l'auteur souhaite restituer fidèlement le contenu et la trame narrative de ses expériences oniriques.

À la suite de la dernière planche des *Real Dreams* – celui avec la femme à la saucisse –, une proposition est soumise au lecteur : « Envoyez vos rêves à la rédaction. Les rêves choisis pour être illustrés seront récompensés par un abonnement⁷ ». Mais cette invitation à l'initiative de Spiegelman est restée sans suite car il a réalisé qu'il serait incapable d'illustrer et d'adapter en bande dessinée d'autres rêves que les siens⁸.

Ainsi, « les premiers auteurs connus pour avoir fait de cet exercice une de leurs spécialités, à la fin de années 1980 et au tout début des années 1990, s'avançaient en explorateurs à l'intérieur d'un continent encore inexploré⁹ ». Cette exploration suit la naissance du genre de l'autobiographie en bande dessinée aux Etats-Unis à partir des années 1970, avec non seulement Spiegelman mais aussi Robert Crumb, Harvey Pekar, etc¹⁰. Jean-Christophe Menu, auteur, illustrateur et éditeur qui a joué un rôle considérable dans la popularisation du genre autobiographique en bande dessinée en France avec L'Association, écrit dans sa thèse :

Les récits de rêve se suffisant à eux-mêmes, et livrés sans aucun prétexte, ne se développent vraiment qu'en même temps que l'Autobiographie, à partir de la fin des années 80. Parmi les précurseurs qui ont particulièrement creusé cette voie, on doit citer Julie Doucet, qui, dès 1988, a mis en Bande Dessinée un nombre considérable de rêves, en même temps qu'elle développait son axe autobiographique et son axe autofictionnel [Menu précise en note de bas de page : « La plupart de ces récits de rêves se trouvent dans le recueil *Ciboire de Criss !*, L'Association, 1996 »] ; et David B., dont la parution du *Cheval Blême* en 1992 [nouvelle précision en note de bas de page : « David B., *Le Cheval Blême*, L'Association, janvier 1992, troisième livre de *L'Association* et premier de la collection Ciboulette »] représente à ma connaissance le premier livre publié entièrement composé de rêves, ou plus exactement de cauchemars, en Bande Dessinée¹¹.

Au sujet de David B., Jacques Samson – spécialiste de la bande dessinée – note que le rêve est « un des plus puissants embrayeurs imaginaires qui soit », un « véritable humus de

⁷ Cité par Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 149.

⁸ « *I did about three or four "Real Dreams" and then I invited people to send me their dreams. As they came in I realized I was much more interested in my own dreams than I was in other people's. I know exactly how to dream up the imagery that will make my short hairs stand up and get the various parts of me to light up and jangle. It's not easy with other people's imagery* ». Art Spiegelman cité par Naomi Epel, *op. cit.*, p. 150.

⁹ Thierry Groensteen, *op. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹¹ Jean-Christophe Menu, *La Bande Dessinée et son double, langage et marges de la Bande Dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*, thèse en Arts et sciences de l'art, sld. Pierre Fresnault-Deruelle, Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris, L'Association, 2011, p. 88.

l'imagination¹² ». David B. est célèbre pour une œuvre autobiographique intitulée *L'ascension du Haut-Mal*, publiée en six tomes entre 1996 et 2003 à L'Association. En marge de la trame principale de l'histoire, traitant de la place occupée dans sa vie par son frère épileptique, il y raconte sa pratique du dessin dans l'enfance puis ses débuts dans la bande dessinée, notamment avec la publication d'un album de récits de rêves. Dans le tome 6, il présente ses carnets de rêves à son éditeur, Jean-Christophe Menu, qui – à la grande surprise du jeune auteur – lui propose de les publier. Ils seront adaptés pour *Le cheval blême*, cité par Menu dans sa thèse comme étant « le premier livre publié entièrement composé de rêves ».

Le choix des quatre auteurs qui seront étudiés dans ce chapitre – Julie Doucet, David B., Nicolas Mahler et Rachel Deville – est plus ou moins partial. Il est totalement légitime de commencer par Julie Doucet et David B. qui sont des précurseurs, et qui ont fait du récit de rêve une pratique narrative complexe.

Rachel Deville a publié trois albums de bande dessinée dont les deux derniers sont exclusivement composés de récits de rêves. Ses partis pris plastiques et narratifs sont d'une précision assez étonnante, et donnent l'impression de réaliser une sorte de performance dans la transcription de ses rêves.

Nicolas Mahler n'a pas consacré d'album à des récits de rêves et, à ma connaissance, seuls ceux qui seront analysés ici sont présentés comme autobiographiques. Cet auteur tranche radicalement avec Doucet, David B. et Deville pour d'autres raisons. D'abord du point de vue des qualités plastiques de ses dessins qui, comparés à ceux de ses collègues, peuvent être considérés comme « pauvres ». Ensuite, du point de vue des rêves, les siens présentent des situations drôles et réalistes quand ceux de Doucet, David B. ou Deville sont souvent des cauchemars, ou mettent en scène des éléments très bizarres. Néanmoins, son approche nous permettra de mettre en valeur plus nettement qu'auparavant la notion de *récit onirique*.

En liminaire, précisons au lecteur, avant de débiter nos études de cas, qu'il pourra se référer à un petit lexique à la fin de ce chapitre III¹³, concernant quelques termes du vocabulaire technique spécifique à la bande dessinée, marqués dans les pages suivantes à leur première occurrence par une astérisque *. Soulignons que la narration sera comprise dans ces pages en

¹² Jacques Samson, « Le rêve : un embrayeur pictural », in *Neuvième art*, n° 11, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, octobre 2004. Article en ligne sur le site internet *neuviemeart* : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article228>, consulté pendant l'été 2016.

¹³ Cf. *infra*, p.200.

partie au sens de Genette¹⁴, à savoir comme l'acte producteur du récit, et sera analysée grâce aux outils de l'analyse plastique (composition, champ et hors champ, espace représenté, couleur, lumière, écritures graphiques, degré de figuration, etc.) et cinématographique (échelle des plans et montage essentiellement). Le rôle de l'ellipse sera encore déterminant dans les analyses qui vont suivre.

III.1. Julie Doucet : les procédés de signalement du rêve

Fidèles aux récits de rêves en littérature, les précurseurs Julie Doucet et David B. utilisent la traditionnelle mention « rêve du... » ou une de ses nombreuses variantes (« rêve de... », « un rêve que j'ai fait... », etc.) pour le titre de leurs planches. Ces marques qui signalent l'authenticité du rêve sont pour l'instant strictement périphériques par rapport aux dessins et au récit, mais elles n'en conditionnent pas moins la réception. Par exemple, la première vignette de « Pauvre de moi ! » de Julie Doucet, publié dans *Ciboire de Criss !* (Paris, L'Association, 1996, non paginé), est surmontée par un récitatif* contenant le titre et l'indication « Un rêve que j'ai fait en mars 1989. By : Julie Doucet, 1993 » [Fig. 49]. On y voit l'auteure à la caisse de ce qu'on imagine être un supermarché. Conformément au procédé couramment utilisé dans la bande dessinée autobiographique, l'auteure se représente dans toutes ses histoires sous une apparence que l'on imagine à peu près conforme à celle qu'elle a dans la réalité, exception faite des procédés de stylisation graphique : tête trop grosse par rapport au corps, exagération des expressions du visage, dessin au trait, modelé en hachures. À quoi il faut ajouter une forte densité graphique (textures), et un décor très présent car surchargé de détails (briques des murs, affiches, panneaux, numéros, sol systématiquement couvert de déchets et d'objets en tout genre).

Les six cases* de la première planche se présentent sous la forme d'un gaufrier* organisé en trois strips* de deux cases, qui structurent également les autres planches du récit¹⁵. Julie affronte des clients récalcitrants, puis quitte son travail et marche dans la rue. Elle exprime son mécontentement dans différentes bulles* de dialogues (« Les clients ces emmerdeurs... »). Pour l'instant, il s'agit d'une banale scène de la vie quotidienne de l'auteure, il ne s'y passe rien de particulièrement onirique, au sens où ce terme désignerait les absurdités que le sens commun

¹⁴ En partie seulement, puisque dans la narratologie littéraire la fonction du *narrateur* est absolument déterminante, mais elle est compliquée, voire impossible à situer dans une bande dessinée. Cf. Jean-Marie Schaeffer, « Narration visuelle et interprétation », in Mireille Ribière et Jan Baetens (dir.), *Temps, narration et image fixe, op. cit.*, Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999, p. 11-12, Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration, op. cit.*, (tout le chapitre 5), et Raphaël Baroni, « Pour une narratologie transmédiatique », *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁵ À peu de chose près, mais les débordements des cases hors de la grille du gaufrier sont négligeables.

attribue aux rêves. La deuxième planche [Fig. 50] donne l'explication : le rêve n'avait pas encore commencé. Dans la deuxième case, Julie est dans son lit, les yeux fermés, mais elle rumine toujours sa journée (« Je les tuerai tous ! »). Un récitatif précise : « Cette nuit-là, je fais ce rêve ». Les quatre cases suivantes la représentent à nouveau dans la rue, avec les mêmes habits et la même apparence, comme si elle revivait en rêve la sortie du travail, et elle tient à peu près les mêmes propos que dans la planche précédente. À la différence que les détails qui recouvraient le trottoir (papier, enveloppe, boîte de conserve, flaque d'urine...) ont maintenant une toute autre allure : mille pattes, œuf qui marche, petit cyclope, chien qui fume, dont on pourrait dire qu'ils correspondent à des stéréotypes de l'absurdité ou du merveilleux. La disparition du cadre des vignettes*, qui n'est plus dessiné¹⁶, vient renforcer ces indices signalant explicitement l'entrée dans le rêve. On peut légitimement douter que l'auteure ait réellement vu ces détails incongrus, qui sont d'autant moins subtils que la suite va prendre une allure moins anecdotique et plus convaincante. Dans la troisième planche [Fig. 51], après s'être dit qu'elle aimerait bien être dans son lit, elle remarque que la rue est encombrée par des cartons et autres déchets : « Qu'est-ce que c'est que toutes ces cochonneries dans la rue ? ». Cela est d'autant plus étonnant que depuis le début du récit elle n'a jamais prêté attention aux ordures sur le trottoir, et encore moins à l'œuf qui marchait ou au chien qui fumait. Elle donne un coup de pied dans un des cartons qui vole et découvre une tête, comme si le reste du corps était pris dans le macadam. Stupéfaite, elle soulève les autres et met à jour autant de têtes qu'il y a de cartons. Prise d'un mouvement de panique (planche 4, [Fig. 52]), elle se met à les écraser avec ses pieds puis avec une planche cloutée. La dernière case la montre réveillée dans son lit.

Deux points sont à souligner. D'abord, la première planche est comprise comme étant un rêve à cause du récitatif, alors qu'il ne commence qu'à la deuxième planche. Ensuite, la première anomalie la plus flagrante (les bestioles fantastiques sur le trottoir) n'étonne pas Julie, alors qu'elle s'offusque de la présence des déchets qui encombrent la rue, et qui ne se distinguent pas véritablement des détails qui surchargent toutes les vignettes de la bande dessinée. Retenons donc pour la suite deux hypothèses essentielles.

1. Un rêve pourrait être parfaitement banal et dépourvu d'absurdité. Cette hypothèse est suggérée par la première planche de « Pauvre de moi ! » qui est lue comme si elle était déjà le récit du rêve alors que ce n'est pas le cas. Cependant, la représentation de rêves dépourvus de bizarreries explicites n'est pas courante. Les auteurs étudiés dans ce chapitre semblent privilégier ceux qui présentent des aspects extraordinaires et explicitement bizarres. Comme pour le *Rêve de déluge* de Dürer, la sensibilité de la

¹⁶ La saturation graphique des dessins est telle que cette disparition peut passer inaperçue.



Fig. 49. Julie Doucet
« Pauvre de moi ! », pl. 1
Ciboire de Criss!, Paris, L'Association, 1996



Fig. 50. Julie Doucet
« Pauvre de moi ! », pl. 2



Fig. 51. Julie Doucet
« Pauvre de moi ! », pl. 3



Fig. 52. Julie Doucet
« Pauvre de moi ! », pl. 4

plupart des artistes qui travaillent sur leurs rêves les portent à représenter et à raconter des événements qui ont un intérêt visuel et narratif.

2. L'étonnement du rêveur en rêve peut survenir là où on ne l'attend pas. Cette deuxième hypothèse est suggérée par la comparaison entre les bestioles fantastiques sur le trottoir de la deuxième planche et les déchets dans la rue de la troisième. Julie n'est pas surprise par les absurdités explicites, mais par une situation relativement réaliste. Bien sûr, l'œuf qui marche ou le chien qui fume ont davantage un rôle narratif – introduire explicitement le monde du rêve grâce à des bizarreries flagrantes – que documentaire. Doucet n'a sans doute pas vu ces créatures dans son rêve. Les comportements du rêveur par rapport à l'étrangeté de ses rêves paraissent caractéristiques quand ils sont en décalage. Autrement dit, on pourrait considérer que lorsque le rêveur ne réagit pas comme on l'attendrait dans une situation particulière, on aurait affaire à une marque d'étrangeté propre au récit de rêve.

Mais le signalement des absurdités n'est pas obligatoirement de l'ordre des signes linguistiques (expression de la surprise par la parole) ou iconiques (expression de la surprise par une posture corporelle ou une mimique : mains au visage, yeux écarquillés, etc.), il peut également être de l'ordre des signes plastiques. Ce qui revient à se demander comment la composition, le point de vue, le cadrage, le traitement graphique, etc. peuvent indiquer une anomalie dans le récit. Pour différencier le récit de rêve à l'intérieur du récit intitulé « Pauvre de moi ! », nous avons vu que l'auteure supprimait le dessin du cadre des vignettes, qui ne réapparaît que dans la dernière case de la dernière planche, lors du réveil de son personnage. Plastiquement, les éléments qui viennent amplifier la présence insolite des déchets dans la rue sont nombreux mais très discrets : la case où Julie verbalise son mécontentement est à peine plus large que les autres et vient donc légèrement perturber la neutralité du gaufrier. Le point de vue est en plongée pour dérouler la rue dans toute la hauteur du dessin. C'est aussi la seule case où Julie est vue de dos et cadrée au niveau des fesses alors que dans presque toutes les autres cases (sauf celles où elle est dans son lieu de travail et dans son lit) elle est représentée en pied et de face ou de profil. De plus, des cartons apparaissent dans les deux cases précédentes et préparent ainsi la surprise : un premier dans la case six de la planche deux et trois dans la case une de la planche trois. Mais à vrai dire, tout cela passe inaperçu si on ne s'y attarde pas, car les planches sont très homogènes graphiquement en raison de la multitude de détails qui fragmentent les contrastes noir et blanc et provoquent un effet de saturation et d'étouffement, rendant la lecture parfois laborieuse. À l'inverse, on aurait très bien pu imaginer une case beaucoup plus grande, sur toute la largeur de la page, ou une case verticale sur deux



Fig. 53. Julie Doucet
« La seringue », pl. 1
Ciboire de Criss!

strips de haut, afin de bien insister sur le caractère incroyable de ces cartons. Le fait de neutraliser cet évènement dans le gaufrier a pour conséquence de renforcer son étrangeté.

Une des hypothèses générales de cette thèse repose sur le fait que le maximum d'étrangeté onirique est justement atteint dans une image quand le rêve n'est pas signalé.

Un deuxième récit de Julie Doucet permettra de renforcer cette hypothèse. « La seringue » débute par une case surmontée d'un récitatif contenant le titre et suivi immédiatement par « by Julie Doucet '90 » sans aucune indication supplémentaire. Julie sort de son appartement pour aller travailler au centre de photocopie [Fig. 53]. Dans la rue (troisième case), elle s'exclame : « Hé ! Mais... Je porte une jupe, moi !!? Voyons, je porte jamais de jupe !! ». Son attitude présente tous les signes de la fatigue – dos vouté, cheveux dans le visage, cernes sous les yeux –, et elle se plaint : « GRMBL, faut que j'aille travailler... ». Est-ce que cela pourrait expliquer cette étourderie ? S'agit-il d'un lendemain difficile après une nuit agitée ? Ensuite, elle rencontre un homme avec des lunettes noires. Ils se connaissent. L'air gêné, il lui explique qu'il a « un problème de dope » (planche 2). Au fur et à mesure de la discussion, il la prend sous le bras et Julie est de moins en moins rassurée. Soudain, et sans aucune raison, il lui plante une seringue dans l'œil. Elle se débat et s'enfuit en courant (planche 3) pour aller se réfugier au centre de photocopies. Dans la dernière case (planche 4), elle s'effondre dans les toilettes : « C'est un cauchemar ! ...oui, c'est ça, je suis en train de rêver !... ». Et le lecteur apprend dans un dernier récitatif sous la vignette « Oui ce n'était qu'un rêve. Rêvé le 26 mai 1989 FIN Dessiné sept. 1990 » [Fig. 54].



Fig. 54. Julie Doucet
« La seringue », pl. 4, détail

On peut légitimement douter de l'authenticité autobiographique d'un évènement aussi dramatique avant de comprendre qu'il s'agit d'un rêve. D'autant plus que les autres récits de

Ciboire de Criss comportent une grande majorité d'évènements imaginaires. Pourtant, tout est raconté ici sans emphase, sans dramatisation, sans humour, sans adresse au lecteur et sans explication. Cette forme d'objectivité rend l'agression d'autant plus surprenante et effroyable. À tel point qu'on en oublie presque la réaction de Julie par rapport à sa jupe. Si ce dernier évènement est tout à fait minime et peut-être explicable par une étourderie, il n'en reste pas moins à la fois drôle et troublant car il n'y a aucun signalement du rêve dans le titre qui viendrait l'expliquer lors de la première lecture. De plus, ce n'est pas du tout le sujet du récit comme on pourrait s'y attendre, alors qu'en général les histoires courtes qui composent l'album s'articulent autour d'un seul évènement ou d'une seule thématique. On a l'impression de lire une version inversée de la première planche de « Pauvre de moi » : là où le récit d'une banale sortie de travail pouvait être lu comme le récit d'un rêve (car bien que le rêve soit signalé dans le titre, ce n'est pas encore le rêve), la bizarrerie de la jupe est lue comme un accident de la vie quotidienne (car bien qu'il s'agisse d'un rêve, cela n'est pas encore signalé). C'est donc la combinaison entre une absence de signalement du rêve (non indiqué dans le titre), un évènement crédible (Julie aurait mis une jupe sans faire attention, évènement sur lequel l'auteure n'insiste pas plastiquement¹⁷) et une réaction d'étonnement (la surprise), qui provoque le sentiment d'étrangeté particulièrement efficace dans « La seringue ».

Il y a aussi le cas, plus rare, où le rêve est toujours indiqué dans le titre mais où le personnage ne réagit pas face aux absurdités qui paraissent pourtant évidentes au lecteur. J'ai déjà donné un exemple d'un de mes rêves qui présentait ce cas de figure¹⁸, et on en trouvera un chez Julie Doucet dans le récit intitulé « Rêve illustré. L'offrande », où une connaissance de Julie se coupe le pénis et lui offre tout naturellement, en pleine rue [Fig. 55]. Julie le remercie simplement en souriant : « Waaah merci !! », puis croque dedans : « Mm, ça a un goût de saucisse ! ». Les personnages continuent leur promenade en souriant, comme si rien de particulier ne venait de se produire¹⁹. Dans cet exemple, aucun effet particulier ne vient appuyer la situation²⁰, et l'absence de réaction que l'on supposerait appropriée à l'état de veille banalise son caractère aberrant, amplifie l'effet d'étrangeté.

¹⁷ La case et son contenu sont traités de la même manière que toutes les autres de la planche.

¹⁸ « Le rêve de la façade », cf. *supra*, p. 138.

¹⁹ À la fin du rêve, Julie est quand même embêtée quand elle comprend que le pénis de son compagnon ne repoussera pas.

²⁰ Seul une petite case incrustée dans une autre explique par un gros plan que le compagnon de Julie sort un couteau de sa poche pour se trancher le pénis. Mais cet effet n'a pas pour fonction de renforcer l'aspect incroyable de la situation, il sert simplement à décomposer l'action pour mieux la décrire.



Fig. 55. Julie Doucet
« L'offrande », pl. 1
Ciboire de Criss!

Ces trois exemples de récits de rêves de Julie Doucet nous ont permis de mettre en évidence des effets de bizarreries variés, grâce à leur mise en forme et aux partis pris plastiques et narratifs. Les analyses ont pris en compte le rapport entre le titre, les événements, les réactions du personnage et les effets plastiques. Ce rapport s'exprime de différentes manières afin de produire quatre degrés d'étrangeté.

Dans le premier, le rêve est indiqué dans le titre et les réactions du personnage sont adaptées aux événements impossibles, comme lorsque Julie découvre, effrayée, des têtes sous des cartons ou lorsqu'elle se fait planter une seringue dans l'œil. Ces événements pouvant être renforcés par des effets plastiques (par exemple, un gros plan sur la tête de Julie qui se fait crever un œil). Mais l'évidence et l'insistance avec lesquelles sont communiquées l'absurdité et l'horreur de ces situations ne produisent pas l'effet d'étrangeté que je recherche dans les retranscriptions de rêves.

Ensuite, l'évènement qui se produit peut être tout aussi impossible, et entrer en contradiction avec l'absence de réaction appropriée des personnages. L'amputation du pénis de l'ami de Julie est sans doute très surprenante, mais la désinvolture de son geste, l'absence de surprise ou de dégoût, et la régularité du traitement plastique rendent la situation plus étrange.

Un troisième degré se présente lorsque le rêve est toujours indiqué dans le titre, mais où tout au contraire du premier cas, le personnage exprime de la surprise face à ce qui pourrait autrement passer inaperçu pour le lecteur. Par exemple lorsque Julie s'étonne de voir des déchets dans la rue. Le rapport entre les événements et les réactions du personnage paraît tout aussi inattendu pour le lecteur qu'il l'a été pour le second degré de bizarrerie. Pour renforcer le décalage, ces absurdités du rêve qui paraissent évidentes au personnage mais pas au lecteur ne sont pas, ou presque pas, signalées plastiquement.

Pour finir, le rêve n'est plus indiqué dans le titre, il ne se produit rien d'impossible malgré les réactions du personnage, et il n'y a aucun signalement plastique venant attirer l'attention du lecteur sur un phénomène particulier. C'est le cas par exemple de la première planche de « La seringue », dans laquelle Julie s'étonne d'avoir mis une jupe. Pour le lecteur, il n'y a pas de quoi s'étonner, soit parce qu'il est normal qu'une fille porte une jupe, soit parce qu'on se dit qu'il s'agit d'une étourderie. C'est lorsqu'aucune absurdité n'est trop explicite, ou lorsqu'elles ne sont pas justifiées par le titre (« Rêve du... »), que le sentiment d'étrangeté onirique se fait le plus fort. Les moyens d'expression plastiques et narratifs, judicieusement adaptés au début de « La seringue », renforcent ce sentiment lorsqu'ils sont mis au service d'une certaine neutralité vis-à-vis des événements.

III.2. David B. : étrangeté et sobriété

L'absence de signalement et d'absurdité explicite dans le rêve est relativement manifeste dès le premier récit du *Cheval blême* de David B., « Le cirque » [Fig. 56], daté du début de l'année 1980. Le titre est suivi par la mention « Rêve du [...] » que David B. utilise systématiquement dans ses deux recueils de rêves, *Le cheval blême* et *Les complots nocturnes* (Paris, Futuropolis, 2005)²¹. L'auteur explique dans le récitatif surplombant la première vignette : « Je suis un enfant dans un village ». Il s'y représente comme tel sans pour autant y insister. En 1980, il a pourtant 21 ans. Cette anomalie (rêver d'un autre « soi ») est susceptible de passer totalement inaperçue puisque l'auteur ne fait que le constater sans indiquer l'âge qu'il avait à la date du rêve. Il aurait très bien pu s'agir d'un rêve d'enfance.

Même dans les récits de rêves totalement absurdes, David B. respecte une forme de sobriété. Parmi les plus bizarres, on trouve « Les têtes » dans *Les complots nocturnes* (Paris, Futuropolis, 2005). L'auteur est dans un taxi plein d'animaux (planche 1 [Fig. 57]). Lorsqu'il en sort, il est « une grande ombre », qui, pour entrer dans un immeuble, doit prendre celle du bâtiment (planche 2, [Fig. 58]). Autrement dit, le personnage-ombre doit se calquer sur l'ombre propre du bâtiment afin de pouvoir y pénétrer. Ce qu'il fera, sans aucune transition, pour se retrouver à une réunion de charcutiers (planche 3 [Fig. 59]). Tout ceci est décrit par les dessins et les récitatifs. Ensuite, un nouveau personnage arrive (planche 4 [Fig. 60]), dont le haut de la tête est prolongé par un cou et une tête de girafe. Sa venue semble perturber les charcutiers. Mais cette-fois ci, les récitatifs ne font pas mention de cette bizarrerie, comme si le dessin du drôle de personnage à tête de girafe se suffisait à lui-même sans qu'il n'ait besoin d'une description écrite. Dans la case qui le présente (première case de la planche 4) le récitatif se contente d'une indication sommaire : « Entre un nouveau venu ». Puis dans la case suivante : « À sa vue les conversations s'arrêtent ». Ainsi, texte et dessin se complètent tout en évitant les effets de répétition. On aurait très bien pu imaginer que le récitatif de la première case de la planche 4 indique : « Entre un nouveau venu avec une tête de girafe sur le crâne », puis : « La surprise est telle que les conversations s'arrêtent ». Au lieu de quoi le texte normalise la situation, le narrateur se contentant d'occuper la place d'un simple observateur qui ne fait que traduire le

²¹ Il le fait également pour ses récits de rêves dans les tomes 4 et 6 de *L'ascension du Haut-Mal* (Paris, L'Association, coll. « Éperluette », respectivement 1999 et 2003). Par contre, dans *Journal d'Italie, tome 1* (Paris, Delcourt, coll. « Shampoing », 2010) qui est une bande dessinée autobiographique présentée sous la forme d'un journal de voyage (les différents récits sont datés et localisés), la frontière entre fiction et réalité est volontairement poreuse, ce qui rend difficile l'identification de certains passages relevant du merveilleux (par exemple, le 8 janvier 2005, la descente dans la « maison des chats » s'apparente à un récit洛夫craftien), même si certains récits sont toujours indiqués comme étant explicitement des récits de rêves.



Fig. 56. David B.
« Le cirque », planche 1
Le cheval blême, Paris, L'Association, 1992

plus objectivement possible une situation qui s'avère être explicitement bizarre. Sur la cinquième planche, on retrouve le personnage, sans tête de girafe. Dans la première des deux cases, il marche dans la rue. Le récitatif décrit simplement la scène, mais omet de mentionner que son écharpe est tendue vers le bas et qu'elle a la forme de petits chevaux qui trottent au sol. Dans la deuxième case, ils accélèrent et le personnage est penché en avant vers le bas, sous l'effet de la traction de son écharpe. Dans les trois cases de la sixième planche, les chevaux accélèrent, jusqu'à ce que la pression exercée par l'écharpe sur la nuque du personnage soit telle qu'il est décapité. Sa tête s'envole, et on la retrouve dans la première case de la dernière planche, terrorisée, au-dessus des toits de la ville. Dans la deuxième et dernière vignette, la tête, les yeux clos et les dents serrées, est disposée sur un étal de charcuterie « 1^{er} choix », parmi d'innombrables têtes d'animaux. Une cliente la désigne au charcutier. Sur les vitrines, au-dessus des étals, il est indiqué « Fromages de tête ».

Le récit se décompose en trois séquences. La première concerne David B. qui sort du taxi et pénètre dans l'immeuble. La seconde porte sur la réunion des charcutiers et l'arrivée de l'homme à la tête de girafe. Et la troisième sur ce même personnage dans la rue, dont la tête se détache, s'envole et finit dans l'étal d'une charcuterie. Chaque séquence est caractérisée par une unité de lieu, de temps et d'action. Pour entrer dans l'analyse, reprenons plus en détail les trois premières planches, afin de bien mettre en évidence la manière avec laquelle l'auteur neutralise les bizarreries de son rêve.

La première planche ne contient qu'une grande case qui montre un personnage dont le haut de la tête est coupé par le bord supérieur, entouré par un tigre, un ours et d'autres animaux exotiques. Ils sont tous dans ce qu'on comprend être l'habitacle d'un taxi grâce au récitatif : « Je suis dans un taxi plein d'animaux ». La planche 2 ne contient que deux cases. Dans la première, le personnage sort du taxi, et sa taille est beaucoup trop grande pour le véhicule, à tel point que sa tête est à nouveau coupée par le bord supérieur de la case. Sa silhouette est géométrique, ses membres sont allongés et son corps – exceptées ses mains et sa tête – sont constitués d'un aplat noir. Il ne peut s'agir que de l'auteur, même si on ne distingue pas encore son visage et s'il ne s'est encore jamais représenté de cette manière dans l'album. Le récitatif explique : « Je sors du taxi, je suis une grande ombre ». L'information complète l'image, elle n'est pas redondante car nous y apprenons la nouvelle nature de David B. Le dessin seul ne suffirait pas pour comprendre qu'il est devenu une ombre. La deuxième case, qui occupe les deux-tiers inférieurs de la hauteur de la planche, montre David B. sous la forme d'une grille géante surmontée de sa tête (maintenant identifiable grâce à sa coiffure et ses lunettes), dont l'ombre portée se prolonge sur la façade d'un immeuble. La grille est l'exacte reproduction de la façade. À nouveau, le récitatif apporte un complément d'information nécessaire à la bonne



Fig. 57. David B.
« Les têtes », pl. 1
Les complots nocturnes, Paris, Futuropolis, 2005



Fig. 58. David B.
« Les têtes », pl. 2



Fig. 59. David B.
« Les têtes », pl. 3



Fig. 60. David B.
« Les têtes », pl. 4

compréhension du dessin : « Pour rentrer dans cet immeuble je prends la forme exacte de son ombre ». La planche 3 est encore composée de seulement deux vignettes. Elles sont verticales et divisent la page en deux bandes de largeur presque égale. La première montre l'auteur-ombre se rapprochant de la façade pour s'y calquer : « Je lui corresponds parfaitement fenêtre par fenêtre et je me colle à lui ». La seconde présente une douzaine de gros personnages en tablier, dont certains tiennent des verres et d'autres se serrent la main : « Je suis entré. Dans une pièce des charcutiers se présentent les uns aux autres ». Les présentations se font dans des bulles de dialogues (« Mouchaboeuf », « Nezdeboeuf », etc.), qui sont rares dans l'album, contribuant encore à accentuer une forme de sobriété, ou tout au moins à renforcer l'autonomie plastique de chaque case²².

Le reste de l'histoire fonctionne sur le même principe d'une succession d'évènements impossibles qui sont présentés par un dernier récit au début de la planche 5 : « L'homme marche dans la rue mais il n'a plus sa tête de girafe ». Il revient donc au lecteur de suivre la fin du récit à l'aide de l'unique succession des vignettes, sans aucune explication, ni description.

Un indice permet néanmoins de comprendre la répartition du rêve en trois séquences. Sous le titre du récit, la date du rêve est suivie par une indication précieuse : « Rêve du 26 février 1993 et tentative de rêver d'une suite les nuits suivantes ». Ce qui justifierait, en quelque sorte, les ellipses et la disparition de David B. dès qu'il entre dans l'immeuble. Notons également que du point de vue de l'étrangeté de ce rêve, un phénomène tel que le rêveur devenant une ombre de la forme d'un immeuble, aussi explicitement absurde et indescriptible *a priori* – car finalement l'auteur en fait une image strictement littérale –, est plutôt rare. Tout comme le personnage surmonté par une tête de girafe et les chevaux-écharpes. Dans d'autres corpus ou dans mes propres rêves, ces phénomènes sont peu courants²³. Chez David B., ce genre de métamorphose se retrouve à quelques reprises dans *Le cheval blême*. Dans « L'éléphant », un éléphant se transforme en buffet, puis David B. devient l'éléphant, et ensuite un « éléphant-obscérité ». Dans « Le requin marteau », la tête de l'auteur se dévide sur un treuil et laisse place à une tête-bobine, pour finir par se transformer complètement en requin marteau. Ajoutons à cela un rêve court et étonnant en deux planches, où la présence de l'auteur n'est pas mentionnée, ni dans les dessins, ni dans les récitatifs (« Le rat économe » dans le même album) sans que ne soit fournie aucune explication. Un rat se rend à la banque pour déposer dans son coffre des petits fagots de personnages miniatures (qui ressemblent à des bottes d'asperges). Il

²² Dans le sens où les cases fonctionnent plus comme des vignettes-tableaux autonomes, que comme des moments d'une histoire articulés les uns aux autres. David B. est très attentif à la composition graphique de ses vignettes (et de tous ses dessins en général).

²³ Dans le chapitre IV nous reviendrons sur le classement et la fréquence des bizarreries du rêve.

explique au gardien qu'il a récupéré tout ça après la guerre, et qu'il fait des provisions au cas où la prochaine tarderait à venir.

On retrouve aussi chez David B. le cas du récit de rêve mettant en scène un rêveur qui n'est pas surpris par des absurdités qui sont pourtant évidentes pour le lecteur. Dans « L'œil » (*Les complots nocturnes*) l'auteur est en Asie. Il fuit sur une route dans un pays en guerre. À la deuxième planche, il rencontre un reporter [Fig. 61]. La première case montre un personnage de profil tenant un appareil photo. Son visage est dans l'ombre, on n'en voit que la silhouette. Le récitatif précise : « Un Européen se cache dans les hautes herbes qui bordent la rive ». La deuxième case montre le reporter de face, cadré au niveau de la taille, le reste du corps étant dissimulé par la végétation. Son visage ne comporte qu'un œil, il regarde en direction du lecteur qui occupe très certainement la place du rêveur. Il n'y a pas de texte : ni récitatif, ni bulle. Dans la troisième case, on voit le visage du reporter-cyclope en gros plan, il sourit. Un récitatif résume le dialogue qu'il a pu avoir avec David B. dans son rêve : « Il est reporter, il enquête sur la guerre, je me dis que nous pourrions fuir ensemble ». La quatrième et dernière case de la planche présente un plan rapproché sur le reporter qui éclaire son appareil photo avec une lampe de poche. Un récitatif complète à nouveau le récit : « Au lieu de bouger, il allume une lampe pour vérifier ses appareils ».

Le narrateur ne manifeste aucun étonnement lorsqu'il rencontre le reporter-cyclope. Nous avons déjà rencontré ce décalage entre un événement impossible et une absence de réaction de la part du rêveur dans « L'offrande » de Julie Doucet. En ce sens, la narration suggère une prise en charge depuis le rêve uniquement, sans intégrer de remarques *a posteriori*, au réveil, lorsque les anomalies sont enfin perçues comme telles. Cependant, si le rêveur ne manifeste aucune surprise, David B. ménage discrètement cet effet pour le lecteur. Le reporter, qui était dans l'obscurité, à moitié dissimulé par les herbes et l'ombre sur son visage dans la première case, se révèle face au lecteur, cadré en plan rapproché et centré dans la deuxième case. Celle-ci est également la seule de la planche – et des huit planches du récit à l'exception de la dernière case – à ne pas comporter de texte. Néanmoins, toutes les cases de la planche font les mêmes dimensions, et le gros plan sur le visage est réservé à la troisième vignette, afin de ne pas insister tout de suite sur cette bizarrerie du rêve.

Chez David B., les dessins et les récitatifs sont sobres et minimaux : les images comme les textes sont simples et descriptifs – les images ne montrent que l'essentiel, les textes sont souvent construits de façon basique (sujet-verbe-complément) sans adjectifs superflus – et la succession des cases comporte d'importantes ellipses narratives, qui laissent en suspens un



Fig. 61. David B.
« L'œil », pl. 2
Les complots nocturnes

certain nombre de questions : comment David B. se transforme-t-il en ombre de façade d'immeuble ? Comment fait-il pour entrer dans le bâtiment ? Etc.

Les récits de rêves de David B. se présentent comme des constats, auxquels l'auteur n'ajoute pas de commentaires extérieurs à ceux qu'il a eu pendant le rêve. En supprimant les récitatifs qui décriraient ce que le dessin montre déjà, il évite les redondances et crée un effet de surprise ou de trouble. D'autre part, le faible nombre de vignettes par planche ne permet pas une narration fluide, au contraire de Julie Doucet qui décompose les événements sur une quantité de cases plus importante avec de courtes ellipses entre chacune d'entre elles. Chez Doucet, les planches comportent souvent six cases, parfois plus, rarement moins. Chez David B. il n'y a jamais plus de quatre cases par planche pour un format d'album quasiment identique à celui de Doucet (24,5 x 16 cm pour *Le cheval blême* et *Ciboire de Criss !*, 23,7 x 16,8 cm pour *Les complots nocturnes*). Ses récits de rêves sont également moins bavards que ceux de Doucet, il n'y a quasiment pas de dialogue. Cependant, les récitatifs sont plus nombreux et prennent en charge un complément de narration. En effet, sans cela, la séquence des images serait parfois incompréhensible car les ellipses qui les séparent sont importantes.

Nous sommes donc souvent plus proches de l'illustration – au sens d'un récit illustré par des images-clés – que d'une bande dessinée – au sens où la narration passerait pour l'essentiel dans la succession des images. Dans ses deux albums de rêves, David B. emploie surtout une narration elliptique et économe où une image vaut pour un instant décisif, et rarement une narration plus continue où une action serait décomposée en plusieurs images. Le style graphique de l'auteur est également très différent de celui de Doucet. Il mêle des aplats noirs (dans *Le cheval blême*) et de couleurs froides (dans *Les complots nocturnes*) avec un dessin au trait. Ces plages colorées contrastent avec des zones de réserve, et font preuve d'un souci de composition de chaque case prise individuellement. En ce sens, la fonction narrative des dessins (former une séquence d'images pouvant être lues comme un récit) est moins importante que leur fonction esthétique (former une suite d'images pouvant être perçues de façon autonome, comme des tableaux).

III.3. Nicolas Mahler : trois récits de rêves et un rêve non signalé ? Une introduction au récit onirique

Julie Doucet et David B. (surtout dans *Le cheval blême*, moins dans *Les complots nocturnes*) partagent le parti pris pour une mise en page* régulière et discrète qui provoque une forme de normalisation du récit, contrairement aux bandes dessinées mettant en scène des rêves

inventés qui sont l’occasion d’expérimenter des solutions formelles originales pour le format et l’organisation des cases²⁴. Julie Doucet utilise fréquemment une grille de trois strips de deux cases – qui peuvent légèrement varier en largeur – dans *Ciboire de criss !*, et David B. utilise une grille de deux strips de deux cases – qui peuvent varier et être redécoupées selon des diviseurs ou des multiples de la grille de quatre cases – dans *Le cheval blême*²⁵. C’est également le protocole retenu par Nicolas Mahler pour les trois rêves qu’il relate dans *Pornographie et suicide* (Paris, L’Association, coll. « Éprouvette », 2013). Les planches de cet ouvrage rapportant des anecdotes autobiographiques sont toutes construites sur le modèle d’un gaufrier de quatre cases rectangulaires. La place accordée à l’image dépend de la taille des récitatifs qui prennent en charge le récit, les bulles n’intervenant que ponctuellement pour renforcer l’effet comique des histoires qui sont souvent absurdes. Les dessins sont très minimalistes et ils ne communiquent aucune expressivité, au sens où ils devraient être mis au service de la dramatisation du récit. Les personnages sont réduits à des formes très simples dont tous les détails ont été éliminés, et où aucune expression n’est lisible sur des visages résumés à un appendice nasal et parfois deux cercles pour les yeux, des cheveux ou une barbe. Les décors sont tout aussi synthétiques, permettant simplement au lecteur de comprendre la localisation du récit dans des lieux génériques. Plastiquement, le contraste est radical par rapport aux dessins de Julie Doucet et de David B. qui sont d’emblée plus riches ou plus séduisants visuellement. Mais cette austérité graphique est en complet décalage avec ce qui est raconté. Il faut donc prendre le temps de lire pour se rendre compte de la force d’immersion que proposent ces récits pleins d’humour.

Les trois rêves de Mahler sont groupés dans le chapitre quatre intitulé « Trois rêves ». Chacun d’entre eux ne fait que deux planches, donc huit cases en tout. Le premier, « Credibility for the devil », raconte comment l’auteur réalise la pochette du nouvel album des Rolling Stones [Fig. 62 et Fig. 63]. Il décide de changer le célèbre logo (la bouche qui tire la langue) et propose « une image totalement nouvelle » : une fleur. Par sécurité, il fait un deuxième dessin. Il s’agit exactement du même que le premier, à la seule différence que les reflets sur les pétales et le pistil sont positionnés autrement. Finalement, ses propositions sont rejetées « à son grand étonnement » car « le graphiste a soudain décidé de concevoir une couverture purement typographique ». Comme il s’agit d’un album instrumental, seul le nom du groupe apparaîtra, ce qui correspondra « davantage au CD ». En conclusion : « Universal Music tient cependant à préciser que cette décision n’a rien à voir avec la qualité de mon travail ». Dans ce récit de rêve,

²⁴ Par exemple : *Little Nemo*, cf. *infra*, p. 349.

²⁵ *Les complots nocturnes* ne respectent pas cette contrainte de la grille, la mise en page est beaucoup plus libre.



Fig. 62. Nicolas Mahler
« Credibility for the devil », pl. 1
Pornographie et suicide, Paris, L'Association, 2013



Fig. 63. Nicolas Mahler
« Credibility for the devil », pl. 2

il ne se produit rien d'impossible. Aucun phénomène n'entre en contradiction flagrante avec les lois de la réalité telle que nous les connaissons, et malgré le caractère incroyable de cette opportunité, cette histoire reste vraisemblable.

Les deux autres récits relatent des choses du même ordre, absurdes sans être impossibles. Dans « Le sandwich au saucisson », Mahler se produit dans un spectacle comique. Son partenaire s'éclipse pour se faire un « sandwich au saucisson », mais il ne revient pas. Il ne se passe strictement rien, puisque Mahler n'a pas préparé son texte. Sur les huit cases, cinq présentent presque la même image, l'auteur dans un fauteuil sur scène, et une sixième adopte le même point de vue mais avec les rideaux de scène fermés. Dans « Espoir des femmes », Mahler opère une transaction bancaire pour un collègue dessinateur, qui s'avère complexe en raison d'un mot de passe (« espoir des femmes ») dont l'auteur n'arrive pas à se souvenir. On est donc très loin des cauchemars spectaculaires de Julie Doucet ou des métamorphoses et autres événements impossibles dans les rêves de David B.

Un autre récit en deux planches et huit cases, toujours dans *Pornographie et suicide*, présente un caractère particulièrement intéressant : « Le jour où j'ai gagné le prix Nobel de littérature » (chapitre quatorze) [Fig. 64 et Fig. 65]. Mahler apprend par téléphone qu'il a remporté le prix Nobel de littérature. Lors de la remise du prix, il découvre que la traditionnelle « médaille d'une agréable sobriété » a été remplacée par une grosse « sculpture informe ». Les lauréats, très âgés, quittent le buffet en laissant sur place les prix, énormes et très encombrants. Tout en étant aussi absurde que les « Trois rêves » sans être totalement impossible, il n'y a ici aucune mention de la nature onirique de ce récit, ni en introduction (dans le titre), ni en conclusion (« ceci n'était qu'un rêve »). Si nous acceptons d'exclure cette histoire de prix Nobel des épisodes autobiographiques de la vie éveillée de Mahler, car aucun autre récit de l'album n'est aussi incroyable sans préciser qu'il ne s'agisse d'un rêve, nous avons ici le cas de ce que nous pouvons appeler un *récit onirique*. C'est-à-dire un récit qui raconte ce qui semble être un rêve mais qui n'est pas désigné en tant que tel. L'étrangeté de ce récit aurait été perçue différemment si une source onirique avait été indiquée. La présence du mot « Rêve » dans un titre normalise les absurdités, elle les excuse parce qu'après tout, ce n'est qu'un rêve. Cela est d'autant plus valable dans cet album de Mahler, car les récits autobiographiques qu'il contient sont crédibles, contrairement à ceux de Julie Doucet qui mêlent une très grande partie de fantasmes et d'épisodes imaginaires explicitement impossibles.

Il n'est pas question ici, contrairement à Doucet ou David B., de donner l'impression de relater de manière fidèle le récit du rêve. Mahler cherche plutôt à le synthétiser en éliminant les enchaînements narratifs entre les images. Le texte des récitatifs prend en charge le récit, et les



Fig. 64. Nicolas Mahler
« Le jour où j'ai gagné le prix Nobel de littérature », pl. 1
Pornographie et suicide



Fig. 65. Nicolas Mahler
« Le jour où j'ai gagné le prix Nobel de littérature », pl. 2

dessins illustrent les moments forts. Peut-être s'agit-il d'un parti pris : réduire un rêve à sa plus simple expression, avec humour et sans emphase.

En revanche, la qualité de la narration et la longueur de certains rêves autobiographiques en bande dessinée donnent parfois l'impression d'une véritable performance. « Maladie » de Julie Doucet est dense narrativement et très détaillé (dix planches), et Rachel Deville a dessiné quarante planches pour raconter son rêve le plus long, comme nous allons le voir maintenant.

III.4. Rachel Deville : parcours, objets et position du narrateur

Rachel Deville est auteure et illustratrice. Ses deux dernières bandes dessinées retiendront notre attention ici : *L'heure du loup*, publiée aux éditions L'Apocalypse en 2013 et *La maison circulaire* chez Actes Sud BD en 2015. La première se présente sous une forme assez minimale. Il n'y a aucune indication péritextuelle précisant le contenu : pas de sous-titre, de résumé de quatrième de couverture, de préface, de dédicace, de sommaire, et l'ouvrage n'est pas paginé. Le dessin de première de couverture représente un corps vêtu d'une robe, vu en contre plongée comme s'il flottait dans les nuages ou dans de l'eau. Le point de vue étant situé sous la couche nuageuse, ou sous l'eau, on ne distingue pas la tête. Aucune indication ne nous précise qu'il s'agit d'un recueil de récits de rêves et à aucun moment on ne trouve la fameuse mention « Rêve du... ». Nous allons donc analyser l'ouvrage en simulant d'abord l'ignorance sur la véritable nature de ces récits.

Les dessins sont réalisés essentiellement au crayon de papier et l'ensemble est réaliste et descriptif : respect des proportions pour les personnages, les objets et le décor ; rendu du modelé par des contrastes obtenus grâce aux variations de pression exercée sur le crayon, rehaussés par des hachures au feutre fin ; et usage de la perspective pour les décors, qui sont très présents dans les images et importants pour les histoires. L'ouvrage de 244 pages contient vingt et un chapitres dont la longueur varie entre quatre et dix-neuf planches. Chacun d'entre eux est annoncé par un titre : « Le maître du jeu », « Le mariage », « Suicide family », « L'escalier », « La Vierge à l'enfant », « La main coupée », etc. Ils ne sont pas numérotés.

On comprend rapidement que le personnage principal, que l'on suit tout au long du livre, est une femme aux cheveux longs et noirs, pieds nus et en robe blanche. C'est à travers son unique point de vue que la narration est prise en charge, et c'est cette femme qui s'exprime dans les récitatifs et fait ainsi office de narratrice. Il n'y a donc que son environnement immédiat qui est représenté, et les récitatifs – qui ne sont pas encadrés – contiennent exclusivement ses propres commentaires sur les situations qui sont décrites, et ses propres pensées dans le présent

des récits. Les dialogues sont classiquement intégrés dans des bulles, mais les dessins ne sont pas délimités par des cases. Les contours irréguliers de chacun d'entre eux sont déterminés par leur contenu, et les interruptions des aplats de crayon ou des lignes de contours du décor et des personnages suffisent à distinguer les images les unes des autres. La femme en robe blanche est présente dans la quasi-totalité des dessins et les seuls qui ne le représentent pas sont des points de vue subjectifs, comme si le lecteur voyait à travers ses yeux. À de rares exceptions près, le début de chaque récit est présenté par un récitatif qui plonge directement le lecteur dans une situation inédite et parfois déroutante, comme si le personnage apparaissait subitement dans le décor : « Je suis dans la grande ville. Il y a des plongeoirs sur les trottoirs », « La tour est vieille et poussiéreuse, je dois emménager au dernier étage », « Je suis dans un immense atelier ressemblant fort aux locaux dans lesquels je travaillais, lorsque j'étais étudiante en arts plastiques ». Cette situation initiale peut même échapper au personnage : « Tous ces gens... de quoi s'agit-il ? D'une fête ? Une sorte de rave-party ? ». Souvent, elle s'interroge sur l'univers bizarre qu'elle semble à chaque fois découvrir, ou sur le sens de certaines de ses actions : « Et que fait-on ici ? On trie des pièces de monnaie ! Mon dieu quel travail absurde ! », « Mon père et ma mère sont là... assis l'un à côté de l'autre... ça ne peut pas être vrai ! », « Ils n'ont qu'un escalier sans fin à m'offrir en guise de chambre... Qu'est-ce que cela signifie ? », « Mais qu'est-ce que je fais donc à peindre cette écharpe en laine ? ». Etc.

Le premier chapitre, intitulé « Le maître du jeu », commence par deux planches, sans texte, montrant la femme en robe blanche errant dans des couloirs vides aux murs nus (planches 1 [Fig. 66] et 2 [Fig. 67]). Il s'agit peut-être d'un souterrain. Cette impression est d'autant plus forte qu'il n'y a aucune fenêtre et qu'il faudra attendre la planche 10 pour avoir quelques vues suggérant un espace extérieur. La femme débouche dans une grande salle pleine de gens qui patientent ou discutent. Elle se demande ce qu'ils font tous là (planches 3). La foule s'organise en files d'attente, menant à une sorte d'interrogatoire (planche 4). Elle prend place dans la file, est interrogée, puis dirigée ailleurs (planche 5). Elle arrive dans une autre grande salle où des personnes manipulent de petits objets sur des tables (planche 6). Elle comprend qu'ils trient des pièces de monnaie, trouve cela absurde, et s'installe à son tour à une table pour commencer à travailler (planche 7). Une jeune femme est prise à partie par les surveillantes, elle demande à voir sa sœur. Ce nouveau personnage est identique au personnage principal, à l'exception de la couleur de la robe (noire) et de la position de la raie dans ses cheveux (planche 8). La femme en robe blanche la reconnaît effectivement et intervient pour la défendre. La nouvelle venue est entraînée de force dans les couloirs et l'interpelle : « Rachel ! » (planche 9). Une poursuite s'engage, mais très rapidement Rachel – qui est maintenant identifiée comme étant la femme



Fig. 66. Rachel Deville
« Le maître du jeu », pl. 1
L'heure du loup, Paris, L'Apocalypse, 2013



Fig. 67. Rachel Deville
« Le maître du jeu », pl. 2

en robe blanche – s'égare littéralement et métaphoriquement. Elle se perd et sort dans une « sorte d'arrière-cour sordide », et elle ne sait plus si elle est à la recherche de sa sœur ou de « José-Luis ». Dans la première vignette de la planche 10, le récitatif est accompagné par un astérisque qui nous explique que José-Luis est une personne avec qui l'auteure a eu « une relation tortueuse au moment du rêve » (planche 10). Cette précision intervient à un moment crucial.

Jusqu'à présent, la narration était cohérente malgré l'étrangeté de la situation, très proche de celle des romans de Franz Kafka. Mais aucune ellipse n'est venue rompre la continuité du récit et aucun événement véritablement impossible ne s'est produit. En revanche, quand Rachel indique, dans la première vignette de la planche 10, qu'elle ne sait plus qui elle est en train de chercher, une sorte de brèche s'ouvre dans le fil du récit. L'atmosphère étrange dans laquelle on était baigné depuis quelques pages est ponctuée par un instant absurde, mais pas impossible. Et c'est précisément à ce moment que l'auteure indique, par l'évocation d'un petit ami, qu'il s'agit d'un rêve. Cependant, bien que cette précision soit capitale, puisque nous savons désormais par la « voix » de l'auteure que nous lisons le récit d'un de ses rêves, Deville²⁶ n'y insiste pas, ni dans la suite du premier récit, ni dans le reste de l'album. Cette absence de revendication omniprésente, qui pourrait se manifester par les fameuses mentions « Rêve du... » que l'on a rencontrées chez Doucet ou David B., ne signifie pourtant pas que l'auteure cherche à dissimuler qu'il s'agisse de ses propres rêves. Son personnage est interpellé par son nom en tant qu'auteure, « Rachel » ou « Deville » ; sur son blog, les reproductions de ses planches sont rangées sous la catégorie « Rêves » et commentées en tant que tels²⁷ ; et sur le site de son éditeur, l'ouvrage est présenté comme un « imposant recueil de rêves²⁸ ». Elle le mentionne également dans les différents entretiens qu'elle a pu donner²⁹. Elle ne fait donc pas mystère du caractère autobiographique des rêves qu'elle rapporte, même si elle ne le signale pas à chaque page. L'autobiographie se vérifie également de façon implicite parce que des aspects des récits proviennent effectivement de sa vie personnelle, et aussi parce que son éditeur est un grand défenseur de la bande dessinée autobiographique³⁰.

²⁶ J'emploie le prénom de l'auteure (Rachel) lorsque je mentionne le personnage dans les histoires, et son nom (Deville) lorsque je fais référence à l'auteure de la bande dessinée.

²⁷ Par exemple : « Voici un autre extrait de mon projet actuel qui contient actuellement 80 pages. Il regroupe sous forme de recueil une vingtaine d'histoires rêvées entre 1996 et nos jours ». Repéré à : <https://racheldeville.wordpress.com/category/b-d/reves-b-d/>, consulté le 25 juin 2018.

²⁸ Site des éditions l'Apocalypse : <http://www.lapo.fr/livres/lheure-du-loup>, consulté le 25 juin 2018.

²⁹ Bridges, Marie Girard et Pierre Boisson, *La Renaissance et le rêve, Musée du Luxembourg : Rachel Deville, la rêveuse éveillée*, 2013 :

https://www.youtube.com/watch?list=UUyAiVPzrW_o5PuNi6UH3JNg&v=a3UgfNHPNku, consulté le 14 avril 2018. Journée d'étude : *Visions de rêve, visions du rêve, op. cit.* Aude Lavigne, *Les carnets de la création, op. cit.*

³⁰ Jean-Christophe Menu fonde l'Apocalypse après avoir quitté l'Association, et a édité les grands noms de la bande dessinée autobiographique : David B. et Marjane Satrapi entre autres. À titre de rappel (cf. *supra*, p. 144), c'est Menu qui avait convaincu David B. de publier ses premiers récits de rêves en bande dessinée.

Reprenons la suite du premier récit. Dans la deuxième vignette de la planche 10, Rachel part donc à la recherche de José-Luis sans remettre en question la substitution des personnages dans son esprit – le récitatif indique simplement « c'est vrai ça, où est-il encore passé ? » –, et arrive dans un vestiaire où de jeunes gens sont en tenue de sport (planche 11). Elle finit par le trouver, dans une grande salle, en train de jouer au foot tellement rapidement qu'il « semble s'effacer sous l'effet d'une telle vélocité comme s'il était insaisissable : il est de toute évidence le maître du jeu ! » (planche 12). Au moment où elle s'approche, elle « manque d'être violemment percutée par d'euphoriques trapézistes surgis de nulle part » (planche 13). La dernière planche ne contient qu'un seul et unique dessin montrant Rachel effarée, derrière le barrage des trapézistes qui l'empêchent de passer, constatant que José-Luis disparaît (planche 14).

Le changement d'objet dans la quête de Rachel (sa sœur puis José-Luis) n'implique pas véritablement de rupture narrative. Rachel continue à chercher quelqu'un dans un environnement visuel qui reste homogène. Il n'y a pas de discontinuité spatiale ou temporelle, ni de discontinuité plastique dans le traitement de l'espace, des décors ou des personnages. Le récit est parfaitement régulier du point de vue de la succession des images, et présente une parfaite unité de lieu, de temps et d'action. Ce qui est le cas d'une grande partie de ses récits de rêves qui peuvent contenir des éléments plus ou moins absurdes, mais qui restent majoritairement cohérents du point de vue des critères narratifs examinés dans le chapitre précédent.

Globalement, les différents récits de *L'heure du loup* sont présentés comme relatant des événements d'origine autobiographique qui font intervenir la famille de l'auteure (sa mère et sa sœur jumelle), ses études en arts plastiques ou sa vie amoureuse. Ces éléments sont sujets à caution, car Rachel n'est pas toujours en phase avec le monde qui l'entoure, et ne dispose que partiellement de son libre arbitre. D'autre part, des événements sont présentés comme s'il s'agissait de souvenirs reconfigurés – « Je suis de nouveau à la fac d'arts plastiques » – ou de situations actuelles mais non crédibles – « Me voici avec ma mère, mon frère et mes deux sœurs en pleine réunion, notre père est absent. L'heure est grave car nous avons pris la terrible décision de mettre fin à nos vies ». Une première situation prétendument autobiographique peut être immédiatement suivie par une deuxième qui est perçue comme étant explicitement fictionnelle, « Xavier fut mon compagnon il y a plus de dix ans... Nous sommes à nouveau ensemble et devons nous marier », puis « Xavier n'est plus Xavier, mais mon frère Yves. Nous devons toujours nous marier ». À l'exception de l'astérisque du premier chapitre mentionnant qu'il s'agit de récits de rêves, le texte des récitatifs est toujours pris en charge par Rachel – le

personnage de la bande dessinée et non pas l'auteur – qui fait office de narratrice, et est rédigé au présent de l'indicatif.

Visuellement, le contenu des dessins contribue à installer une atmosphère onirique : couloirs labyrinthiques, incongruités en tous genres (plongeoirs sur les trottoirs, passerelles entre des immeubles, lit au sommet d'un échafaudage, personnages flous parce qu'ils se dissolvent dans l'espace « à la manière de certains portraits de Francis Bacon », etc.) et scènes cauchemardesques (amputation d'une main, flot de sang jaillissant de l'extraction d'une balle dans le front, pénétration du vagin par un couteau). Les récits présentent un degré de bizarrerie qui varie d'une étrangeté diffuse et omniprésente, à des événements totalement impossibles. Par exemple, Rachel vole, puis rencontre des femmes gigantesques [Fig. 68]. D'une manière générale, si on feuillète rapidement l'album sans le lire, on comprend assez vite que quelque chose n'est pas cohérent dans la vraisemblance des récits. Les décors et les situations sont parfois étonnants : un sac de couchage se trouve dans un immense escalier, ou les clients d'un bar sont installés sur les rails du métro. L'alternance est constante entre la description du quotidien le plus banal (le personnage dans son atelier, avec son petit ami au bar, en famille à la maison) et les absurdités plus ou moins frappantes (un supermarché dans une église, des escaliers vertigineux, les sourires inquiétants de ses beaux-parents). Cette atmosphère étrange est d'autant plus forte que l'aspect descriptif des dessins participe d'un style réaliste et documentaire qui n'exhibe pas en priorité les images des moments les plus marquants visuellement. On a l'impression d'un souci d'authenticité, renforcé par des récitatifs souvent redondants par rapport aux dessins : « J'arrive dans une petite salle » avec le dessin de la petite salle, « Un homme s'est arrêté devant la porte... » avec l'homme devant la porte, « L'intérieur ressemble plus à un supermarché qu'à un lieu de culte » avec des étagères dans une église, etc. Comme si l'auteure voulait retenir à tout prix l'attention du lecteur et dire « regardez, ça a eu lieu ».

La maison circulaire a été éditée deux ans après *L'heure du loup*. Il s'agit d'un volume à peu près semblable dans la forme³¹, et on y retrouve Rachel, toujours pieds nus et en robe blanche. Dans la préface du psychanalyste Hervé Castanet, la chose est maintenant clairement dite : la *Maison circulaire* est le recueil de récits de rêves d'une auteure qui « pousse sa recherche un cran de plus, puis un autre encore, de rêve en rêve³² ». Le 24 avril 2013, juste après la sortie de son premier recueil de récits de rêves, Rachel Deville publie sur son blog

³¹ Le format, la couverture cartonnée et l'épaisseur du livre sont similaires. Bien que l'éditeur soit différent, c'est à nouveau Jean-Christophe Menu qui est à l'origine de la conception du livre.

³² Hervé Castanet, « Préface », in Rachel Deville, *La maison circulaire*, Paris, Actes Sud BD, 2015, non paginé.



Fig. 68. Rachel Deville
« La lectrice », pl. 5
L'heure du loup



Fig. 69. Rachel Deville
« IV. Andreas », pl. 6
La maison circulaire, Paris, Actes Sud BD, 2015

l'annonce suivante : « Après avoir terminé “L’Heure du loup” (éd. L’Apocalypse) je me suis à nouveau penchée sur les nombreux carnets posés à mon chevet, noircis de récits de rêves, 66 récits en tout, de quoi travailler des années³³ ! ». La structure du livre non paginé et décomposé en chapitres (qui sont cette fois numérotés), la récurrence du même personnage principal, les récitatifs et les situations oniriques nous sont familiers depuis *L’heure du loup*.

L’auteure ne se contente pas de donner une simple suite à son premier album de récits de rêves. Elle change d’abord d’outil. Au crayon et aux dégradés de gris, elle substitue le feutre fin et le dessin au trait. Le modelé étant rendu cette fois-ci uniquement par des hachures plus ou moins denses. Le dessin devient plus sobre, sans doute moins réaliste car les variations de valeurs de gris sont remplacées par le procédé des trames, plus artificielles. Mais globalement, le degré de figuration reste le même, toujours aussi descriptif. L’autre changement depuis *L’heure du loup* réside dans un souci d’authenticité encore plus présent. Les vues d’espaces prennent plus de place sur les pages, voire les doubles-pages (« II. L’atelier », « III. Les chemins d’eau ») et sont perçues comme de véritables inventaires des lieux. Représentés par exemple avec un point de vue totalement plongeant [Fig. 69], ou comme s’il s’agissait d’une maison de poupées [Fig. 70], ils invitent le lecteur à se projeter et à suivre Rachel dans ses parcours et ses errances qui constituent le noyau de ses rêves³⁴. On trouve également la description de nombreux objets : un bocal contenant une eau « répugnante » [Fig. 71], des boîtes transparentes contenant des trombones [Fig. 72], un bébé minuscule en plastique qu’elle range dans son portefeuille [Fig. 73], etc³⁵. Ces descriptions sont plus nombreuses et plus poussées que dans *L’heure du loup* : les objets sont représentés en gros plan, en grand (le dessin du bocal occupe une page) et souvent en vue subjective. Lorsqu’elles sont dessinées, les mains de Rachel tenant ou manipulant les objets sont représentées sortant du bas de l’image, simulant un point de vue subjectif.

La dernière particularité de *La Maison circulaire* que je signalerai ici concerne la longueur des chapitres. Pour un nombre de pages à peu près équivalent – 244 pages pour *L’heure du loup* et 216 pour *La maison circulaire* –, le premier album contient 20 récits alors que le second en contient 14, qui sont donc plus longs, voire beaucoup plus long. Le dernier d’entre eux, « Psychodream », constitue une forme d’apothéose avec 40 planches dont un peu moins de la moitié relatent exclusivement des dialogues.

³³ Rachel Deville : <https://racheldeville.wordpress.com/category/b-d/reves-b-d/>, consulté le 25 juin 2018.

³⁴ Dans *La maison circulaire*, six récits sur les quatorze ont pour sujet principal un ou plusieurs lieux.

³⁵ Pour compléter cet inventaire d’objets du rêve vus en gros plans, et qui auront leur importance pour la suite de la thèse (cf. *infra*, p. 364) : un journal intime dont des détails (des rébus) sont dessinés en pleine page, un « moulage » de la bouche de Rachel qu’elle expulse au risque de s’étouffer, une main qui apparaît indiquant le ciel, et un chat-serpent enroulé autour de la tuyauterie des toilettes.



Fig. 70. Rachel Deville
« VII. La maison circulaire », pl. 3-4
La maison circulaire



Fig. 71. Rachel Deville
« IX. Les latrines souterraines », pl. 4, détail
La maison circulaire



Fig. 72. Rachel Deville
« IX. Les latrines souterraines », pl. 9, détail



Fig. 73. Rachel Deville
« XII. Maternité », pl. 2, détail
La maison circulaire



Fig. 74. Rachel Deville
« XIV. Psychodream », pl. 2
La maison circulaire

Les quatre premières planches montrent Rachel errant dans des couloirs labyrinthiques [Fig. 74], selon le même dispositif employé pour les premières planches du « Maître du jeu » de l'album précédent. Il ne s'y passe à peu près rien. Rachel marche, se gratte la tête, regarde, hésite au détour d'un embranchement. Les vignettes varient les points de vue et les cadrages. À la différence du « Maître du jeu », les lieux sont meublés. Ils évoquent plus un espace domestique ou les couloirs d'un immeuble – avec des portes, un plancher en zig-zag, des tableaux accrochés aux murs, une console, un chandelier – qu'un souterrain. Rachel finit par trouver ce qu'elle semblait chercher, car on la voit écarquiller les yeux. Elle se rend devant une porte où il est inscrit « M^{ME} DURAND PSYCHANALYSTE », et frappe. À partir de là va s'engager une très longue discussion (21 planches) avec une femme portant des lunettes et assise dans un grand lit. Rachel s'assied sur une chaise et commence à lui parler de ses angoisses. Puis, un troisième personnage surgit et interrompt la séance (planche 7). Il s'agit d'une femme avec une petite tête bizarre en forme de poire, chauve, faite d'une matière dont les reflets font penser à du verre. Elle rejoint la femme dans le lit, discutent et se caressent le visage comme si elles étaient dans la plus stricte intimité (planche 7-8). Rachel proteste longuement (planches 9-10). La femme aux lunettes lui demande alors d'« approfondir », soutenue par son étrange compagne. Rachel observe la femme à la petite tête et pense : « Vraiment... quel étrange visage. Il brille comme s'il était en porcelaine... » (planche 11 [Fig. 75]). D'autres bulles de pensée et un court récitatif assurent la même fonction dans cette planche : ils permettent au lecteur de suivre le questionnement de Rachel au sujet du couple insolite. C'est à ce moment que l'on remarque qu'il s'agit de la première occurrence de la voix du personnage, en tant qu'il commente les événements auxquels il est confronté. À l'exception de cette planche, il n'y a aucun récitatif dans « Psychodream » qui viendrait nous faire part de ses réflexions durant son rêve. Cette absence mérite qu'on s'y attarde.

Comme il s'agit du seul rêve de l'album à ne contenir qu'un seul récitatif et quelques bulles de pensées, tous regroupés sur la même planche, on constate tout de suite, en tant que lecteur, que nous sommes livrés à nous-mêmes face aux étrangetés de ce récit en particulier. En effet, dans les autres, les récitatifs permettaient de filtrer la perception que l'on pouvait avoir des dessins, et la lecture que l'on pouvait faire des histoires. Leur redondance par rapport au contenu (dessins et dialogues) provoquait une mise à distance, en nous faisant vivre les événements de la rêveuse par procuration. Autrement dit, l'histoire était presque racontée deux fois : une première par les dessins et les dialogues, et une seconde par la *voice-over*³⁶ de Rachel

³⁶ J'emprunte le terme à Groensteen, qui le préfère à celui de « voix off » puisque celle-ci peut aussi concerner un personnage s'exprimant hors champ. Il précise : « Le lieu d'expression privilégié de cette voix est ce qu'il est convenu d'appeler le *récitatif* ». Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 95-96.

commentant ses faits et gestes ou ce qui l'entourait. Sans cela, le lecteur est dérangé, il est mis dans une situation inconfortable car la narratrice ne lui offre plus le luxe, certes relatif, de sa propre perception à laquelle il s'était habitué depuis presque deux cents pages, sans compter celles de l'album précédent. Néanmoins, l'auteure continue à accompagner le lecteur par une voie détournée. Par exemple, lorsque la séance reprend (planche 13), le couple sur le lit est maintenu hors champ et on ne voit que Rachel s'adressant à eux. Puis, elle tourne la tête et poursuit son récit d'analysante en direction d'un grand soupirail dans le mur de la chambre. Une voie en sort : « Intéressant... poursuivez » (planche 13 [Fig. 76]). C'est alors que Rachel demande « Mais... que faites-vous dans la cave ? ». La femme à la tête de porcelaine est en effet assise dans la cave et communique maintenant avec Rachel par l'intermédiaire du soupirail : « Je dois vous parler d'ici... Pour comprendre, il me faut passer par cette bouche d'aération... » (planche 14). Ainsi, malgré l'absence de récitatif ou de bulles de pensée, le lecteur continue à être informé des bizarreries de cette séance de thérapie. D'autres événements insolites ne seront pas commentés par les récitatifs, les bulles de pensée ou les dialogues, et ils n'en seront que plus forts en termes d'étrangeté. Cependant, ils restent très rares, et le seul qui me paraît convaincant est le moment où un groupe d'enfant « apparaît » dans la chambre et chahutent, puis où une vieille dame arrive et se met à les gronder (planches 20 [Fig. 77] et 21). Bien que Rachel les regarde à une seule reprise, tout continue à se passer comme si cela était parfaitement normal, et ni l'analyste, ni sa compagne n'y prêtent attention.

Il est étonnant de constater que les moments étranges dans le rêve soient signalés en tant que tels, c'est-à-dire en tant que moments étranges, alors que le lecteur peut s'en rendre compte tout seul. Comme chez Julie Doucet, et à l'inverse de David B. qui n'exprime pas spécialement de surprise face aux choses les plus aberrantes qui se produisent dans ses récits de rêves, Deville raconte ses rêves et son étonnement à l'intérieur du rêve. S'agit-il de la transcription d'un réel étonnement en rêve, ou d'un artifice narratif visant à indiquer au lecteur que tout ceci n'est pas normal ? Nous y reviendrons dans le chapitre suivant, mais je ne peux m'empêcher de faire une comparaison entre le signalement des rêves dans la bande dessinée autobiographique par rapport à un exemple de récit de rêve de fiction littéraire bien connu.



Fig. 75. Rachel Deville
« XIV. Psychodream », pl. 11
La maison circulaire



Fig. 76. Rachel Deville
« XIV. Psychodream », pl. 13



Fig. 77. Rachel Deville
« XIV. Psychodream », pl. 20

Lors de ses aventures, Alice se demande constamment pourquoi les choses ne sont pas normales. Un arbre avec une porte : « Voilà qui est fort curieux ! Pensa-t-elle³⁷ » ; une poésie récitée dont les vers « prenaient un tour vraiment bizarre³⁸ » ; la ressemblance qu'établit la Reine Rouge entre une colline et une vallée est « une parfaite ineptie³⁹ ». Alice ne comprend pas ce qui se passe, elle est déconcertée, elle va de « surprise en surprise⁴⁰ », jusqu'à se demander « si jamais plus rien de normal ne se produirait désormais dans son existence⁴¹ ». Ce procédé est d'autant plus envahissant que lorsqu'il n'est pas employé par Lewis Carroll, on est cependant happé par une sensation étrange beaucoup plus naturelle, sans commentaire sur la manière dont il conviendrait de percevoir toutes les absurdités de son univers onirique. Après sa première rencontre et sa promenade dans la campagne avec la Reine Rouge, dans *De l'autre côté du miroir*, Alice franchit le premier ruisseau qui doit la conduire vers la fin de l'« échiquier », où elle deviendra reine à son tour⁴². Au moment précis où elle fait le bond, un point marque la fin du paragraphe, séparé du prochain par une ligne pointillée sans que l'on ne change pour autant de chapitre, ce qui est inhabituel dans ce roman. Le nouveau paragraphe commence ainsi :

« Billets, s'il vous plaît ! » dit le Contrôleur en passant la tête par la portière. Chacun tout aussitôt produisit son billet : un billet à peu près aussi grand que celui qui le présentait, et qui semblait remplir vraiment tout le wagon.

[...]

« J'ai grand-peur de n'en pas avoir, de billet », dit Alice d'un ton de voix craintif ; « à l'arrêt d'où je viens il n'y avait pas de guichet de distribution »⁴³.

La discussion se poursuit au milieu d'évènements tous plus absurdes les uns que les autres : le Contrôleur observe Alice avec un télescope, un microscope puis une lorgnette de théâtre ; elle est assise en compagnie d'un Bouc et d'un Scarabée (« c'était un bien étrange

³⁷ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* (*Alice's adventures in wonderland*, Londres, Macmillan & Co., 1865). Repris dans Lewis Carroll, *Œuvres*, édition de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 148. Dans ce roman, si l'entrée dans le terrier marque la frontière entre la réalité et le monde onirique, il n'y a pas de transition entre le moment où elle s'ennuie en compagnie de sa sœur et celui où elle découvre le Lapin Blanc. Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'elle se réveille, que l'on comprend qu'elle s'était endormie dès le tout début de l'histoire.

³⁸ *Ibid.*, p. 171.

³⁹ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva* (*Through the looking glass, and what Alice found there*, Londres, Macmillan & Co., 1872). Repris dans Lewis Carroll, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 274. Comme pour le terrier de la précédente aventure d'Alice, la frontière avec le monde onirique est marquée par la traversée du miroir. Le moment de l'endormissement n'est de nouveau pas signalé, mais cette fois, le réveil final n'est que suggéré : dans le dernier chapitre, Alice est déjà réveillée et elle se demande qui a bien pu rêver tout cela.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁴¹ Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, *op. cit.*, p. 171.

⁴² Le paysage de l'autre côté du miroir est un vaste échiquier dont les cases sont séparées par des ruisseaux.

⁴³ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, *op. cit.*, p. 280.

assortiment de voyageurs, en vérité⁴⁴ ») ; une voix sortie de nulle part lui propose de faire des jeux de mots, etc. Bien qu'elle remarque la nature inhabituelle de ses compagnons de voyage, elle ne fait que très tardivement un commentaire sur le faux raccord avec sa situation précédente : « J'étais dans la forêt il n'y a qu'un instant, et je voudrais bien pouvoir y retourner. Je n'ai que faire de ce voyage en chemin de fer⁴⁵ ! ». À vrai dire, c'est toujours quand le rêve n'est pas signalé et que le narrateur n'insiste pas sur le caractère bizarre des événements ou de l'environnement, que l'étrangeté se manifeste le plus. Les protestations d'Alice ajoutent une note d'humour, mais elles désamorcent aussi la sensation que l'on éprouve généralement en rêve, à savoir que les bizarreries ne sont que rarement ressenties en tant que tel.

Chez les auteurs analysés dans ce chapitre, on trouve un effet relativement similaire à cette absence de signalement des anomalies dans « Le rideau de fer » [Fig. 78 et Fig. 79] de David B. et chez Rachel Deville avec « Le couteau » [Fig. 80 et Fig. 81]. L'étrangeté de ces deux récits repose sur la monstruosité des situations décrites, sur leur concision – une double page chacun relatant un unique événement –, sur un découpage très lent (il y a peu d'ellipse, voire aucune), et, pour David B., sur le choix d'un point de vue subjectif, très rare dans les récits de rêves en bande dessinée. Mais aussi sur l'absence de texte. La suppression de la voix du narrateur libère le lecteur, qui n'est plus guidé face à ce qu'il perçoit. Lorsqu'ils sont présents, les commentaires de Rachel en voice-over fonctionnent comme ceux d'Alice. En rappelant au lecteur que même dans ses rêves, elle n'est pas dupe, elle désamorce les effets des bizarreries dans le récit. Sans intervention d'un narrateur extra-diégétique omniscient, le récit gagnerait en étrangeté :

Si le narrateur potentiellement omniscient se voit déchargé de l'évocation du rêve, c'est peut-être précisément en raison des avantages liés à sa position et pour bien marquer le fait que l'expérience onirique reste fondamentalement l'objet d'une appréhension spéciale, qu'elle suppose un mode d'accès incompatible avec le savoir immédiat et sans limite dont peut toujours se réclamer une narration de type auctoriale : le récit de rêve, en somme, ne saurait être tout à fait lui-même [...] Ainsi se marque le partage entre le savoir d'un narrateur possiblement omniscient et la connaissance incomplète qui revient au personnage (fût-ce à son propre sujet), celle-ci reflétant au plus juste l'opacité caractéristique de l'expérience onirique et la difficulté de comprendre tous ses aspects⁴⁶.

Néanmoins, malgré l'atténuation des bizarreries pour le lecteur, les commentaires expriment aussi la forte angoisse du personnage. La prise de conscience des absurdités ne fait qu'augmenter son désarroi, puisqu'il se rend compte qu'il n'a aucun contrôle sur les

⁴⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 282. La voix désincarnée propose alors à Alice, dépitée, de faire un jeu de mot sur « chemin à faire » et « chemin de fer ».

⁴⁶ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves, op. cit.*, p. 153.



Fig. 78. David B.
« Le rideau de fer », pl. 1
Le cheval blême



Fig. 79. David B.
« Le rideau de fer », pl. 2



Fig. 80. Rachel Deville
« Le couteau », pl. 1
L'heure du loup



Fig. 81. Rachel Deville
« Le couteau », pl. 2

événements et l'environnement. Les récits de Deville sont très souvent des cauchemars dont elle ne se réveille pas. Dans sa préface, Castanet insiste très justement sur ce phénomène : « Pourquoi les rêves de Deville, qui ne sont jamais de jolies histoires, lisses et tranquilles, ne s'interrompent-ils pas ?⁴⁷ ». Rares sont les horreurs, semble-t-il, à parvenir à provoquer son réveil. Comme s'il s'agissait d'aller y voir toujours un peu plus, et d'être aussi fidèle que possible au contenu des rêves, avec toutes les pensées et les émotions qui leurs sont associées. Sa démarche est quasiment scientifique, car on a l'impression qu'il ne manque rien. Certes, l'omniprésence de la voix de la narratrice atténue l'effet d'étrangeté, mais l'auteure s'est résignée :

Quand j'avais commencé à travailler à partir de mes rêves, sur la fin des années quatre-vingt-dix, en bande dessinée, où j'ai repris les textes que j'avais écrits, j'avais vraiment le désir de retranscrire cette ambiance, cet espace du rêve. Et en fait, c'est tout à fait impossible⁴⁸.

Elle poursuit en expliquant s'être surtout intéressée aux espaces et à la manière de s'y déplacer, aux lieux et aux structures, ainsi qu'aux événements qui s'y produisent, la forme séquentielle de la bande dessinée étant particulièrement propice à la représentation d'une déambulation⁴⁹.

Sans doute y a-t-il une part de reconstructions, d'ajouts et d'arrangements narratifs et graphiques à partir de la matière brute des rêves qu'elle retranscrit⁵⁰. Les dessins des espaces sont relativement conventionnels en termes d'étrangeté : couloirs sombres, dédales, échafaudages ; lieux à l'aspect inhabituel : piscine en forme de chemin, appartement immense, supermarché dans une église. En revanche, les descriptions d'objets bizarres en gros plan, tenus par les mains de Rachel comme si nous voyons à travers ses yeux, m'apparaissent à la fois comme des descriptions authentiques de ces objets vus en rêve et comme porteurs d'une étrangeté plus latente et moins explicite que les représentations d'espaces. Je suis également attentif aux objets ou à certains détails de mes rêves que je tente de reproduire aussi fidèlement que possible, à la différence par exemple de la vue d'un paysage, d'une rue ou d'un espace intérieur pour lesquelles je me permets une certaine liberté dans la reconstitution des détails. Assez naturellement, et avant d'avoir lu les bandes dessinées de Rachel Deville, j'ai usé du même artifice, à savoir le gros plan ou les mains qui tiennent l'objet pour insister sur des choses qui ont retenu mon attention en rêve [Fig. XIV-XV].

⁴⁷ Hervé Castanet, « Préface », in Rachel Deville, *La maison circulaire*, *op. cit.*

⁴⁸ Journée d'étude : *Visions de rêve, visions du rêve*, *op. cit.*, 15 :54.

⁴⁹ *Ibid.*, 26 :00. Nous reviendrons sur ces propos dans la conclusion.

⁵⁰ « Je les découpe, je les dessine, je les réutilise. En fait, c'est comme si c'était un matériau qui me permettait de continuer à travailler ». Rachel Deville, in Aude Lavigne, *op. cit.*

Pour conclure ce chapitre, retenons d'abord que l'étrangeté du récit de rêve en bande dessinée est d'autant plus manifeste que le lecteur ne se doute pas qu'il s'agit d'un récit de rêve, et que le récit ne fait rien intervenir de véritablement impossible. Elle l'est également lorsque le narrateur s'efface devant la séquence des dessins : soit parce qu'il ne fait que constater les événements et l'environnement, soit parce qu'il est totalement absent, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de récitatif. Pour finir, à partir des dernières remarques sur les dessins de Deville, j'ajouterai ici que les descriptions d'objets en gros plan sont également porteuses d'étrangeté. Car, outre le fait que les objets puissent être étranges en eux-mêmes, les effets plastiques jouent un rôle déterminant. Le gros plan place le spectateur dans une relation de proximité inhabituelle ; il isole l'objet de tout contexte pour en faire une pièce de « collection »⁵¹, et le point de vue subjectif – dont l'efficacité peut être renforcée par la présence des mains de la rêveuse ou du rêveur – prend le spectateur à témoin, comme pour affirmer que « ça a été ».

Avant d'approfondir l'analyse représentationnelle de ces objets, examinons encore à quoi ressemblent les rêves à une échelle plus vaste. Nous allons donc poursuivre notre exploration de l'étrangeté des rêves en tentant d'établir un inventaire pour catégoriser leur contenu. Il n'est en effet pas certain que nos quelques études de cas soient suffisamment représentatives pour donner une valeur générale à nos hypothèses. Est-ce qu'il y aurait des histoires, des éléments, des phénomènes récurrents dans les rêves ? Peut-être que Deville se souvient bien des espaces qu'elle a vu en rêve parce qu'elle leur porte beaucoup d'attention quand elle les dessine, et que par conséquent elle en rêve plus. Autrement dit, le contenu des rêves pourrait être directement influencé par l'attention qu'on leur porte dans la vie éveillée. Dans ses carnets, elle accompagne la rédaction manuscrite de petits croquis [Fig. 7], ce qui influencerait sa manière de rêver⁵². Mais à l'inverse, David B. travaille à partir de récits de rêves rédigés, sans dessins dans un premier temps⁵³, et il dit ne pas se souvenir des décors, à tel point qu'il doit les réinventer⁵⁴. Ou alors, il contourne la difficulté en représentant certains décors parce qu'il les a identifiés par rapport à la vie éveillée : « Si je rêve que je suis dans la rue d'Orléans où habitent mes parents, elle ne m'apparaît pas précisément mais je sais que c'est celle-là⁵⁵ ». Les statistiques des récits de rêves devraient nous permettre d'en identifier les contenus, ainsi que la façon dont ils sont perçus.

⁵¹ Cf. *infra*, sous-chapitre VII.1.

⁵² Selon ses propres termes. Cf. Bridges, Marie Girard et Pierre Boisson, *op. cit.*

⁵³ Thierry Groensteen, « Entretien avec David B. », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée, op. cit.*, p. 174.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁵ *Ibid.*

Lexique

- *Bulle* (dite aussi *ballon* ou *phylactère*) : elle « désigne l'espace, généralement cerné d'un trait, qui entoure le texte exprimé ou pensé par les personnages de bande dessinée⁵⁶ ».

- *Récitatif* : « Espace encadré accueillant un commentaire sur l'action ou une intervention du narrateur ». Ce terme peut aussi désigner le texte lui-même, notamment lorsque le cadre du récitatif n'est pas dessiné.

- *Case* (ou *vignette*) : caractère de l'« image généralement cernée par un trait et faisant partie d'une planche de bande dessinée ». Il s'agit de « l'unité de base dans la séquence narrative qu'est la page ».

- *Mise en page* : « Organisation des cases dans la planche. [Elle] définit la forme, la superficie et l'emplacement de chacun des cadres ».

- Une bande de cases est appelée un *strip* en référence aux *comic strips* américains qui sont des « bandes dessinées paraissant dans la presse quotidienne. En semaine, elles se composent d'une seule bande, en noir et blanc (*daily strip*) tandis qu'elles bénéficient le dimanche d'un espace plus important, en couleurs (*sunday page*). Le *gaufrier* présente une mise en page régulière qui a la forme d'une grille parfaite : toutes les cases sont identiques les unes avec les autres⁵⁷. Il est en général employé pour neutraliser l'excédent d'expressivité que la forme et la taille des vignettes peuvent ajouter à leur contenu. L'auteur donne ainsi l'illusion d'un récit plus neutre et plus objectif.

⁵⁶ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira-Flammarion, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009, p. 411. Sauf mention contraire, toutes les définitions entre guillemets qui suivent proviennent du glossaire des termes techniques de l'ouvrage, p. 411.

⁵⁷ Le terme n'apparaît pas dans le glossaire de *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres* de Groensteen. J'emprunte la définition à un autre de ses ouvrages : Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 43.

IV. LES BIZARRERIES DES RÊVES : TYPOLOGIE ET MISE EN ÉVIDENCE DE L'ÉTRANGETÉ

Dans le domaine des sciences expérimentales, ce sont essentiellement les psychologues qui s'intéressent aux récits de rêves. Les comptes rendus collectés en psychologie cognitive présentent une forme relativement prédéterminée par les protocoles expérimentaux. Le but est de produire des récits à vocation documentaire témoignant le plus objectivement possible de l'expérience du rêve, qui puissent être exploitables statistiquement pour vérifier les hypothèses de recherches sur le fonctionnement du cerveau en sommeil. Les psychologues travaillent exclusivement avec des comptes rendus écrits ou oraux, et considèrent le langage comme un moyen de communication, et non pas comme un moyen d'expression. Nous avons vu plus haut quelques aspects de cette méthodologie de collecte, et pourquoi le récit d'un rêve pouvait être qualifié de document et considéré ainsi comme distinct d'une fiction que l'on fabulerait à partir de souvenirs imprécis et lacunaires¹. Bien que je n'aie aucun protocole rigoureux dans ma démarche de retranscription des rêves, et que je ne poursuive pas les mêmes objectifs que la recherche en neuroscience et en psychologie expérimentale, je revendique le même statut documentaire pour mes récits et mes dessins dans les carnets. La recherche en psychologie cognitive est également tolérante vis-à-vis des carnets de rêves personnels, rédigés hors de toute méthodologie scientifique.

IV.1. L'analyse quantitative : l'approche de la psychologie cognitive

Le rêve est un phénomène qui relève de l'expérience vécue dont le récit n'est pas imaginé au réveil², et les résultats de la recherche en psychologie cognitive prouvent aujourd'hui que ce récit est fiable : « De même que je peux donner à travers la parole une bonne idée d'une scène

¹ Cf. *supra*, chapitre I.

² Cf. *supra*, p. 95 et suivantes.

autobiographique récente, je peux restituer verbalement l'essentiel d'un rêve³ ». Montangero indique deux opérations nécessaires pour une restitution optimale. La première, déjà signalée plus haut⁴, est une remémoration immédiate du rêve au réveil. La deuxième est un compte rendu oral ou écrit fait peu après. Ces opérations ne diffèrent en rien de celles que conseillent les écrivains ou que l'on déduit à la lecture des récits d'André Breton⁵. Pour prouver l'équivalence du statut scientifique des souvenirs des rêves avec celui de souvenirs autobiographiques récents, Montangero relate des expériences qu'il a conduites au Laboratoire d'étude du rêve de l'Université de Genève. L'une d'entre elle fait appel à la méthode de la « double interrogation ». Un réveil en cours de la nuit permet d'obtenir un récit juste à la sortie du rêve, « au moment où le souvenir du rêve est le plus frais et donne lieu à l'enregistrement et à la description⁶ ». Puis, le lendemain matin, lorsque le cobaye est mieux disposé à raconter son rêve, les expérimentateurs lui font relire et commenter le récit de la nuit, ce qui permet d'obtenir des précisions et de corriger les descriptions du premier récit. Pierre Willequet – psychologue et psychanalyste (jungien) qui a participé à cette expérience – a employé la même méthode de la double interrogation dans le cadre expérimental de sa thèse intitulée *La bizarrerie du rêve et ses représentations*, menée sous la direction de Montangero :

[...] la trace ménisque à court terme est supposée ne durer que quelques secondes et nécessite une reformulation – pensée ou dite – afin qu'elle puisse s'inscrire et, ultérieurement, être récupérée en mémoire à long terme. [...] Bien que le récit nocturne constitue une base de données indispensables, il ne communique pas de manière la plus efficace le contenu de l'expérience onirique. [...] En sollicitant de telles narrations, on exige des sujets une performance cognitive de haut niveau : pour décrire leurs perceptions oniriques, ils doivent en effet se situer dans un univers totalement égocentré, immédiat et absorbant, dont ils doivent en même temps communiquer le contenu. On leur demande donc paradoxalement d'être aussi proche que possible de leur univers intérieur tout en étant capable de s'en décentrer en cours de narration, c'est-à-dire d'être conscient de la différence entre le point de vue de l'expérimentateur et leur point de vue propre puisque leur récit doit être compréhensible par autrui. Une manière de traiter ce genre de difficulté est de questionner le rêveur à propos de son expérience mentale dès le lendemain matin⁷.

³ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, op. cit., p. 62. Ces propos datent de 2013 mais l'auteur maintient toujours sa position en 2017 : Jacques Montangero, « Rêve et narration : un point de vue cognitif », op. cit., p. 98.

⁴ Cf. *supra*, p. 40.

⁵ Qui précisait la date et l'heure de la prise de note. Cf. *supra*, p. 41.

⁶ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, op. cit.

⁷ Pierre Willequet, *La bizarrerie du rêve et ses représentations : une revue critique et une étude empirique*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt / M., New York, Wien, Peter Lang, 1999, p. 364-365. À ma connaissance, ni la publication de la thèse ni sa version allégée (*Le rêve, sa créativité, ses bizarreries*, Genève, Georg, 2000) n'ont connu de postérité. En dehors de son directeur de thèse, je n'ai trouvé aucun autre chercheur qui cite ses travaux.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, « dans le récit complété du lendemain, l'expérience onirique n'apparaît pas plus cohérente – au contraire, des originalités ou étrangetés peuvent alors apparaître –, mais elle se révèle plus complètement⁸ ». Cette remarque est importante puisque s'il s'avère que les étrangetés du rêve sont objectivables – dans le sens où il est possible de discriminer les ellipses et autres bizarreries réellement présentes dans le rêve-vécu de celles dues à des oublis ou des incertitudes lors de la narration du rêve-récit –, il est alors possible d'identifier, parmi les différents contenus du rêve, les formes d'étrangetés spécifiquement oniriques.

L'approche expérimentale la plus répandue en psychologie cognitive pour l'examen du contenu des rêves est l'analyse quantitative. Elle consiste à collecter des corpus plus ou moins importants de récits selon des protocoles qui peuvent être variés. Le contenu est découpé en unités sémantiques et indexé dans des « banques de rêves »⁹ ou hiérarchisé dans des grilles. Celle de Calvin Springer Hall et Robert L. Van de Castle¹⁰ est la plus célèbre et la plus utilisée pour le codage des contenus des récits de rêve. Elle permet de catégoriser les personnages, les interactions sociales, les activités (impliquant les déplacements ou les différents sens), le cadre (intérieur/extérieur, familier/inconnu, ambigu, déformé, etc.), les succès ou les échecs dans les activités réalisées, les aspects positifs ou négatifs, les émotions, les objets et les diverses qualités descriptives du rêve. Une fois le codage effectué, les chercheurs peuvent établir des statistiques afin de repérer des récurrences.

Dans un chapitre de synthèse rédigé pour la dernière édition de *Principles and practice of sleep medicine*, Antonio Zadra – professeur au département de psychologie de l'Université de Montréal – et G. William Domhoff – professeur émérite dans le département de psychologie de l'Université de Californie (Santa Cruz) – résument les paramètres de recueil des récits de rêves : contexte (à la maison, en laboratoire, en salle de classe, en psychothérapie), méthode de réveil (spontanée, induite), stade du sommeil lors duquel a lieu le réveil (sommeil REM ou NREM), méthodologie de collecte (questionnaire, journal de rêve ; récit écrit par le rêveur ou par un chercheur, enregistrement audio ; instructions fournies aux rêveur pour la prise de note), durée

⁸ Jacques Montangero, *op. cit.*, p. 63.

⁹ Par exemple « dreambank » (<http://www.dreambank.net/>) annonce recenser 20000 récits de rêves. Le site est animé par Adam Schneider et G. William Domhoff.

¹⁰ Calvin Springer Hall et Robert L. Van de Castle, *The content analysis of dreams*, New York, Appleton Century Crofts, 1966. Le système de codage décrit dans le livre a été mis en ligne avec des données plus récentes par Schneider et Domhoff : <http://www2.ucsc.edu/dreams/Coding/>, consulté durant l'automne 2017.

entre l'éveil et la notation, et durée de l'étude et des caractéristiques des sujets de l'expérience (homme/femme, âge, degré d'habitude de la prise de note des rêves)¹¹.

Dans leur synthèse, Zadra et Domhoff fournissent des statistiques qui proviennent d'une enquête – à laquelle a participé Domhoff – effectuée hors laboratoire et portant sur des rapports de rêves rédigés pendant deux semaines par 106 étudiantes et 39 étudiants allemands âgés de 24 ans¹². Les catégories sont classées de la manière suivante [Fig. 82]¹³ : d'abord les personnages familiers (parents, frères et sœurs, époux/épouse, petit(e) ami(e), autres membres de la famille, amis), puis les activités de loisirs ordinaires (voyages, vacances, assister à une activité sportive ou pratiquer un sport, assister à des divertissements ou des spectacles, se rendre dans des cafés, bars, ou fêtes), et enfin tout ce qui touche à l'école, au travail et à la politique.

Category	Women's reports (n=246)	Men's reports (n=95)
Parents/Siblings	26.8	14.7
Spouses/Partners	19.9	13.7
Other Family	10.2	4.2
Friends	46.7	44.2
Any Familiar Character	75.2	62.1
Travel/Vacation	16.3	6.3
Sports	7.3	9.5
Entertainment/Shows	7.7	9.5
Parties/Cafes/Bars	11.4	6.3
Shopping	9.8	2.1
Any Leisure Activity	42.3	27.4
School/Work/Politics	20.3	29.5
Dreams with none of the above	12.6	20

Fig. 82. Pourcentage des rapports de rêves d'Allemandes et d'Allemands comportant au moins une occurrence parmi les catégories ad hoc.

Source : G. William Domhoff, Katrin Meyer-Gomes, et Michael Schredl, « Dreams as the expression of conceptions and concerns : A comparison of German and American college students », in *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 25, n° 3, 2006

Les psychologues cognitivistes travaillent essentiellement à partir de l'hypothèse de la *continuité*, qui postule (entre autres) que la plupart des contenus des rêves sont continus avec les préoccupations et les intérêts de la vie éveillée. Autrement dit, quelqu'un qui a des

¹¹ Antonio Zadra et G. William Domhoff, « Chapter 49 : Dream content : quantitative findings », in Meir H. Kryger, Thomas Roth et William C. Dement (dir.), *Principles and practice of sleep medicine*, 6^e édition, Philadelphia, Elsevier, 2017, p. 516.

¹² G. William Domhoff, Katrin Meyer-Gomes, et Michael Schredl, « Dreams as the expression of conceptions and concerns : a comparison of German and American college students », in *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 25, n° 3, 2006.

¹³ « Table 3. The Percentage of German Women and Men's Dream Reports with at Least One Instance of Several Ad Hoc Categories », *ibid.* Zadra et Domhoff ne mentionnent pas ces résultats en détail. Antonio Zadra et G. William Domhoff, *op. cit.*, p. 520. On retrouve également ces résultats sous la forme d'un tableau simplifié dans un article de Maryse Siksou, « Contenu des rêves : approche expérimentale et expérience subjective », in *Le journal des psychologues*, n° 325, dossier « Que nous disent nos rêves ? Entre neuroscience et psychanalyse », mars 2015, p. 27.

problèmes au travail va rêver de problèmes, et un dessinateur va rêver de dessin¹⁴. C'est ce qui expliquerait la rareté des bizarreries les plus explicites, puisque qu'elles ne se produisent pas dans la réalité. Sans entrer dans les détails, signalons que d'après Zadra et Domhoff, plusieurs études montrent que moins de 10% des rêves comportent des événements impossibles (rêves de vol ou de personnes décédées par exemple), et de 30 à 60% de petites distorsions (discontinuités narratives, déformations mineures, lieux ou personnages décontextualisés¹⁵). Globalement, 75% des rêves contiennent au moins un aspect relativement bizarre, mais le pourcentage chute brutalement entre 7 et 8% pour trois aspects ou plus¹⁶. Pour les sens, c'est la vue qui est majoritairement sollicitée. Puis vient l'ouïe avec 50% d'expériences auditives. Quant aux autres sens (odorat, gout, douleur), ils représentent seulement 1% des expériences sensorielles mobilisées en rêve¹⁷.

Les expériences menées en laboratoire permettent de recueillir beaucoup de récits dans des conditions contrôlées, rendant ainsi les données plus faciles à exploiter par rapport à des journaux personnels réalisés sans protocole. Cependant, Zadra et Domhoff notent également qu'il est très difficile de recueillir des cauchemars et des rêves érotiques, et que 20% des rêves en sommeil REM incluent le nouvel environnement des dormeurs (le laboratoire du sommeil)¹⁸. Certains chercheurs affectionnent donc particulièrement les journaux personnels (*home journals*), qui sont considérés comme la référence absolue (*gold standard*) par ceux d'entre eux qui travaillent sur les cauchemars et dont Zadra fait partie. D'ailleurs, Zadra et Domhoff affirment qu'il n'y a pas beaucoup de différences entre les récits de rêves enregistrés directement à l'oral en laboratoire et ceux rédigés chez soi¹⁹.

En somme, la recherche expérimentale tend à démontrer que les récits de rêves, s'ils ont été remémorés pendant la nuit et notés le lendemain matin, peuvent être considérés comme des documents valables pour la recherche quelle que soit la méthode de recueil (à l'oral en laboratoire ou à domicile sous la forme d'un journal personnel). John Allan Hobson abondait déjà en ce sens il y a trente ans :

En utilisant un journal, nous prenons aussi le risque de nous fier à un sujet inconnu sur lequel nous n'avons aucun contrôle expérimental. Mais nous sommes convaincus que cette méthode de naturaliste nous donne accès à une large expérience onirique, avec une richesse dans l'expression qui fait plus que

¹⁴ Pour une revue critique de l'hypothèse de la continuité, voir Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2018, p. 74-89.

¹⁵ Ces précisions n'apparaissent pas dans le chapitre de Zadra et Domhoff, je les reprends d'une de leurs sources : Antti Revonsuo et Christina Salmivalli, « A content analysis of bizarre elements in dreams », in *Dreaming*, vol. 5, n° 3, 1995, p. 174.

¹⁶ Antonio Zadra et G. William Domhoff, *op. cit.*, p. 518.

¹⁷ *Ibid.*, p. 521.

¹⁸ *Ibid.*, p. 516.

¹⁹ *Ibid.*, p. 519.

compenser la perte d'objectivité et de contrôle qu'apportent, dans un laboratoire du sommeil, les interventions d'un observateur compétent convenablement outillé ; cela d'autant plus que les souvenirs de réveil en laboratoire sont en général faibles²⁰.

Aussi étonnant que cela paraisse, les scientifiques estiment donc que même des récits de rêves produits en dehors des conditions expérimentales et des protocoles de laboratoire peuvent avoir une valeur documentaire. Il reste donc à examiner plus en détail ce que cette recherche a produit du point de vue de l'étude des étrangetés du rêve.

IV.2. Les bizarreries des rêves et leurs classifications

En psychologie expérimentale, les chercheurs n'utilisent pas le terme d'« étrangeté » pour caractériser les phénomènes absurdes ou impossibles qui se produisent en rêve, mais celui de « bizarrerie » (*bizarreness*). Les bizarreries du rêve constituent un champ de recherche spécifique et ont fait l'objet de nombreuses études en sciences cognitives et en psychiatrie. Leur catégorisation générale recoupe en partie celle que nous avons donnée en introduction, et concerne tous les contenus irréalistes, les problèmes de concordance entre les personnages, leurs activités et les lieux, ainsi que les discontinuités temporelles, spatiales, aspectuelles et cognitives²¹.

Les scientifiques proposent des explications variées pour justifier l'existence des bizarreries, mais elles aboutissent à peu près aux mêmes conclusions. Hobson, bien qu'il ait lui-même tenu un carnet de rêves, les qualifie de « poubelle cognitive »²² dans le sens où ces anomalies seraient dues à un fonctionnement du cerveau altéré par rapport à la veille. C'est en raison même de ce fonctionnement que les rêves seraient fondamentalement bizarres :

Si l'on en vient à admettre que les rêves sont étranges – ou, comme on dit souvent, « bizarres » – par construction, du fait de la forme typique d'activité du cerveau, alors on ne doit plus conclure, *a priori*, que les éléments bizarres du rêve ont un sens caché²³.

C'est parce que le cerveau serait incapable d'inhiber les débordements des souvenirs et des émotions, que le moindre élément du rêve pourrait en évoquer un autre et générer ainsi une

²⁰ John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*, *op. cit.*, p. 328.

²¹ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, *op. cit.*, p. 85-86.

²² « *Cognitive trash* ». Hobson cité par G. William Domhoff, « Realistic simulation and bizarreness in dream content : past findings and suggestions for future research », in Deirdre Barrett et Patrick McNamara (dir.), *The new science of dreaming : content, recall, and personality characteristics*, vol. 2, Westport, Praeger Press, 2007. Article en ligne sur le site de Domhoff, non paginé : https://www2.ucsc.edu/dreams/Library/domhoff_2007b.html, consulté le 13 février 2018.

²³ John Allan Hobson, *op. cit.*, p. 283.

chaîne d'associations qui paraîtraient plus ou moins arbitraires²⁴. À quelques exceptions près, les neuroscientifiques et les psychologues cognitivistes pensent que le rêve n'a pas de signification autre que celle donnée d'emblée par le contenu manifeste²⁵ et qu'il est beaucoup plus transparent que ne le suggèrent les théories psychanalytiques²⁶.

Depuis les premières études portant sur le sujet dans les années 1970, et bien qu'ils s'accordent globalement pour dire que les bizarreries les plus explicites sont assez rares, les scientifiques ont proposé des interprétations et des résultats très divers. La nature et le taux des bizarreries varient en fonction du stade du sommeil, de la longueur du récit, des protocoles de recherche en laboratoire et de leur influence sur les dormeurs, qui font par exemple des rêves plus bizarres si on leur demande d'être attentifs à cela ou s'ils savent que l'expérience porte sur ce sujet. Les définitions, les catégories et les échelles de mesure utilisées peuvent également produire des résultats très variés, surtout si ce n'est pas un scientifique mais le rêveur lui-même qui cote les bizarreries de ses rêves²⁷. Ces études offrent une variété d'approches et de problématiques des bizarreries très stimulantes pour la recherche, même en arts plastiques. Grâce à ces lectures et aux échelles de cotation mises en place pour évaluer ces phénomènes, j'ai pu affiner mes propres critères d'évaluation et mes hypothèses. Cela me permettra également de proposer une définition personnelle de l'étrangeté des rêves selon une approche esthétique et non plus neurocognitive.

Les scientifiques qui travaillent sur ce sujet ont proposé différentes classifications des bizarreries des rêves, des « échelles de bizarrerie » (*bizarreness scales*). Pour présenter ces catégories, et préparer le terrain à l'analyse de mon propre corpus, je m'appuierai sur deux échelles des bizarreries du rêve – parmi les plus fréquemment citées : celles des équipes d'Hobson et d'Antti Revonsuo –, et sur la thèse de Sophie Schwartz qui avait travaillé à partir de ses propres dessins de rêves²⁸.

La première échelle, régulièrement utilisée par les chercheurs, est celle développée par Hobson et ses collègues. Elle a été élaborée à partir de l'étude du journal de rêves de l'« Homme

²⁴ Jacques Montangero, *op. cit.*, p. 91-92.

²⁵ On pourrait dire que les scientifiques prennent le contenu du rêve au pied de la lettre. Mais ce n'est pas entièrement vrai. Domhoff rapporte des études admettant l'existence des rébus et d'autres jeux de signifiants dans le rêve, mais il ne leur accorde pas la même importance théorique que la psychanalyse. G. William Domhoff, *op. cit.*

²⁶ Antonio Zadra et G. William Domhoff, « Chapter 49 : Dream content : quantitative findings », *op. cit.*, p. 522. Le rejet de l'approche freudienne du rêve est quasiment unanime en psychologie cognitive.

²⁷ Pour une revue assez complète de ces questions, voir G. William Domhoff, *op. cit.*, et Melanie G. Rosen, « How bizarre ? A pluralist approach to dream content », in *Consciousness and cognition*, n° 62, juillet 2018.

²⁸ Sophie Schwartz, *Matière à rêver*, *op. cit.*

à la loco »²⁹, qui contenait de nombreux récits accompagnés par cent-dix croquis, plans et schémas [Fig. 83], selon un dispositif qui correspond à celui du carnet de croquis ou de voyage développé au début de la thèse³⁰ :

60 de ces dessins sont qualifiés de banals parce qu'ils représentent des sujets réalistes (on utilise comme critère de réalité ceux de l'état vigile) ; 30 sont qualifiés de bizarres, parce qu'ils représentent des événements ou des sujets non réalistes. La bizarrerie dans les dessins se rapporte aux actions et/ou aux objets oniriques, et non aux personnages, contrairement à ce qui se passe dans les récits³¹.

Dans son livre, *Le Cerveau rêvant*, Hobson catégorise simplement en « banals » ou « bizarres » 33 dessins de véhicules dans un tableau³². Parmi eux, seulement sept sont qualifiés de bizarres. Et parmi les dessins reproduits et commentés, on trouve un tapis-volant « entièrement imaginaire » [Fig. 84] et une « bicyclette-double » bizarre parce que sa structure est « improbable » [Fig. 85]. D'autres objets sont banals : un camion [Fig. 84] et un ascenseur décoré [Fig. 85]. Cependant, le camion « placé au milieu d'un jardin de fleur » est considéré comme un exemple d'« absurdité de l'objet », et une maison « physiquement impossible » comme un exemple de « discontinuité de l'objet » [Fig. 86]. Ainsi, les éléments bizarres du rêve peuvent être catégorisés de manière plus fine (discontinu ou absurde), selon un classement qui porte non pas sur les signifiants plastiques, mais sur les signifiés des images et des récits.

Chez Hobson, cette catégorisation s'appuie sur trois genres de contenus et trois degrés de bizarreries. Le premier (A) genre de contenu concerne l'intrigue. Il regroupe tous les ingrédients du récit traditionnel : personnages, actions, objets et temporalité. Le deuxième (B) concerne les pensées du rêveur ou des personnages du rêve. Et le troisième (C) leurs émotions. Le degré de bizarrerie de chacune de ces catégories est évalué en fonction : (1) des *discontinuités* (changements d'identité, de temps, de lieu, ou de toute autre qualité), (2) des *absurdités* (propriétés incompatibles), et (3) des *incertitudes* (explicitement vagues). Chaque élément de l'analyse du contenu présentant un caractère bizarre est donc codé par deux indices. Hobson donne les exemples suivants, tirés de l'analyse d'un rêve³³ :

- « bâtiments dont aucun ne semblait grand » : absurdité (2) de l'intrigue (A), codée A2,
- « semblait grand » : incertitude (3) cognitive (B), codée B3,

²⁹ Hobson a découvert ce journal manuscrit dans les petites annonces d'un catalogue de livres de médecine. John Allan Hobson, *op. cit.*, p. 290-291.

³⁰ Cf. *supra*, sous-chapitre I.2.

³¹ *Ibid.*, p. 297.

³² *Ibid.* p. 311. Il se peut que l'analyse détaillée des bizarreries des dessins figure dans un article antérieur à la publication du livre. Il s'agit certainement de John Allan Hobson et Steven A. Hoffman, « Picturing some features of the drawing in a dream journal », in Marino Bosinelli, Piercarla Cicogna (dir.), *Psychology of dreaming*, Bologne, CLUEB, 1984. Malgré mes recherches, je n'ai pas pu retrouver en trouver un exemplaire.

³³ Les exemples sont empruntés à John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*, *op. cit.*, p. 324.



Fig. 83. Page du journal des rêves de l'Homme à la loco
Source : John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*, Paris, Gallimard, 1992, p. 296



Fig. 84. Dessins extraits du journal des rêves de l'Homme à la loco
Source : *ibid*, p. 298



Fig. 85. Dessins extraits du journal des rêves de l'Homme à la loco
Source : *ibid*, p. 310



Fig. 86. Dessins extraits du journal des rêves de l'Homme à la loco
Source : *ibid*, p. 298

- « un enfant [...] qui plus tard devient Jason » : discontinuité (1) dans l'intrigue (A), codée A1.

Hobson remarque que les bizarreries sont quasiment omniprésentes : « La bizarrerie est une caractéristique constante du processus onirique, et non un aspect qui change d'une nuit à l'autre ou d'un rêve à l'autre³⁴ ». Sans donner le pourcentage d'éléments du rêve bizarre par rapport aux éléments « normaux », Hobson et ses collègues ont « identifié et caractérisé 65 éléments de bizarrerie » pour le « rêve du bâtiment des douanes » d'une longueur de 77 lignes³⁵. Elles se répartissent de la façon suivante : viennent en premier les absurdités de l'intrigue (A2 = 44,5%), ensuite les incertitudes des connaissances (B3 = 29,3%), puis les absurdités cognitives (B2 = 16%) et enfin les variations brusques de l'intrigue (A1 = 8,70%). Les autres résultats sont négligeables (C2 = 1,45% et B1 = 0,24%), quant aux incertitudes de l'intrigue (A3), aux discontinuités et aux incertitudes des pensées (C1 et C3), elles ne sont pas caractérisées et n'apparaissent pas dans les résultats. Hobson souligne l'importance des bizarreries appartenant au domaine (très vaste) de ce qu'il nomme l'« intrigue » (*plot*) – qui mériterait d'être divisée en ses différents constituants pris séparément (lieux, personnages, objets, etc.) – par rapport au caractère secondaire des anomalies cognitives (B3) qui s'avèrent souvent (mais pas toujours) suivre une logique *ad hoc*, rationnelle dans le rêve, mais irrationnelle quand on y repense éveillé³⁶. Ce point est extrêmement important.

Dans les rêves, il est fréquent d'avoir affaire à des phénomènes qui paraissent aller de soi, et qui sont ne perçus comme bizarres seulement au réveil. Autrement dit, la réflexion critique au sujet des contenus de perception est défaillante dans le rêve. Dans mon propre corpus, je n'ai quasiment jamais relevé d'étonnement face à des situations anormales. Pour ne donner qu'un seul exemple parmi une multitude d'autres :

Ma voiture est cassée, elle a été compressée en un cube que je transporte dans mes bras. Ce n'est pas très grave³⁷.

Mais ces phénomènes bizarres qui n'étonnent pas le rêveur peuvent parfois se voir proposer, *en plus*, une explication « logique » dans le rêve. C'est ce type de raisonnement qu'Hobson nomme *ad hoc*. Par exemple, je rêve d'E, une femme que je connais dans la réalité. Dans le rêve, je remarque qu'elle a changé d'apparence parce qu'elle s'est maquillée³⁸. Mais au réveil, je me rends compte que ce n'était absolument plus la même personne car son corps

³⁴ *Ibid.*, p. 327.

³⁵ *Ibid.*, p. 325.

³⁶ *Ibid.*, p. 316 et p. 329.

³⁷ Rêve du 25 novembre 2017, Carnet n° 14.

³⁸ Rêve du 30 janvier 2019, Carnet n° 18.

et son visage n'avaient rien à voir avec elle³⁹. L'explication du rêve (« elle s'est maquillée ») est tout aussi absurde que le fait que je reconnaisse une personne qui ne ressemble pas du tout à son modèle dans la réalité.

Ces cas où un raisonnement est explicitement illogique pour justifier quelque chose d'absurde sont plutôt assez rares. En règle générale, c'est l'absence de raisonnement qui est le phénomène le plus courant face aux bizarreries dans le rêve, comme si elles allaient de soi sans qu'elles ne méritent une quelconque attention. Il est aussi possible que le rêveur se rende compte que son rêve est absurde ou impossible pendant qu'il rêve, mais c'est tout à fait exceptionnel et plus rare encore que les raisonnements *ad hoc*.

Mais Hobson ne fait pas la distinction entre ces trois états cognitifs dans le rêve – les anomalies sont expliquées de façon absurde (*ad hoc*) ; il n'y a pas d'explication et tout paraît normal ; ou la prise de conscience des anomalies –, sans doute parce que les hypothèses de la recherche en psychologie expérimentale les rendent caduques⁴⁰.

Retenons de cette échelle d'Hobson que les différentes catégories de bizarreries sont pour l'instant trop générales pour une étude de l'esthétique de l'étrangeté des représentations du rêve, car elle ne différencie pas les éléments que je qualifierai, pour ma part, de simplement *absurdes* (« un écureuil vole une saucisse »⁴¹) des éléments *impossibles*⁴² (« je rentre chez moi en volant »⁴³). J'ajouterai également la catégorie *étrange*, avec laquelle je travaille dans les dessins que je reproduis d'après mes carnets. Rappelons que celle-ci concerne toutes les représentations de choses normales du point du rêveur pendant son rêve, et qui restent normales lorsqu'elles sont représentées pour un spectateur quelconque dans la réalité vigile, mais qui n'existent pas. De ce point de vue, le dessin de mon rêve d'E est étrange, car il ne représente rien d'explicitement anormal.

Antti Revonsuo et Christina Salmivalli, chercheurs en neurosciences et en psychologie cognitive, proposent une autre échelle de bizarrerie des rêves dans une étude qui porte sur un corpus de 217 rêves notés par 32 étudiantes pendant 4 semaines à la maison dans des carnets⁴⁴. Comme cela se pratique d'habitude dans ce genre de recherches, les carnets ont été remis à

³⁹ C'est exactement le même principe que dans le rêve du 10 octobre 2018 (cf. *supra*, p. 138) : le lierre entre les balcons « explique » pourquoi j'avais cru voir de la terre sur la façade.

⁴⁰ Apparemment, la désactivation du cortex préfrontal dorsolatéral (DLPFC) pendant les rêves en sommeil REM expliquerait simultanément la plupart des bizarreries et des problèmes de raisonnement. John Allan Hobson, Suchada Sangsangan, Henry Arantes, et David Kahn, « Dream logic – The inferential reasoning paradigm », in *Dreaming*, vol. 21, n° 1, 2011, p. 13. Voir aussi Ludwig Crespín, *Redécouvrir la conscience par le rêve...*, *op. cit.*, qui en discute tout au long de sa thèse.

⁴¹ Rêve du 14 novembre 2017, Carnet n° 14.

⁴² Ce reproche lui est fait par Melanie G. Rosen, *op. cit.*, p. 154.

⁴³ Rêve du 2 décembre 2017, Carnet n° 14.

⁴⁴ Antti Revonsuo et Christina Salmivalli, « A content analysis of bizarre elements in dreams », *op. cit.*, p. 170.

deux « juges »⁴⁵ qui cotaient les éléments des rêves en fonction des catégories de contenus et des degrés de bizarrerie.

Dans l'introduction à cette étude, les chercheurs reprochent à Hobson et ses collègues l'usage d'une seule catégorie pour regrouper tout ce qui relève de l'« intrigue », en expliquant que du point de vue neuropsychologique, les informations relatives au langage, à la reconnaissance des visages ou à la vision des couleurs sont traitées par des mécanismes cérébraux séparés⁴⁶. Ils ont donc retenu quatorze catégories de contenu : le « soi » tel qu'il est présent dans le rêve, les lieux, la temporalité, les personnages, la faune, les parties du corps (humain ou animal) perçues, la flore, les objets, les événements (qui ne dépendent pas des intentions des personnages), les actions (qui dépendent des intentions des personnages), les éléments de langage (oral ou écrit), la cognition (les opérations mentales et intellectuelles du « soi » dans le rêve), les émotions, et les expériences sensorielles (stimuli corporels). Et quatre catégories pour l'analyse des bizarreries de ces contenus⁴⁷ :

1. Non-bizarre : élément ordinaire et non contradictoire avec la réalité.
2. Incongru : concerne (a) les éléments déformés (par exemple : « ma chambre est plus grande que dans la réalité ») ou contextuellement incongrus (« il y a un cygne dans mon jardin »), (b) les éléments exotiques (par exemple : « je suis dans la jungle », « je rencontre le Secrétaire Général des Nations Unies »), et (c) les éléments impossibles (par exemple : « je vole », « je suis sur une planète extra-terrestre »).
3. Vague : caractéristique ou élément indéterminé ou inconnu. Par exemple : « je suis dans un endroit qui ressemble à ma chambre mais qui est aussi comme un sous-marin », « je suis dans une ville que je ne connais pas ou dont je ne me souviens pas ».
4. Discontinu : implique la temporalité et concerne toutes les apparitions, disparitions et transformations : « je vois un cheval qui se dresse sur deux pattes et devient partiellement un être humain », « je regarde une carte et soudain, je suis sur l'une des îles ».

Bien que les éléments incongrus aient été cotés en fonction de leurs sous-catégories (2a : « Déformé », 2b : « Exotique », 2c : « Impossible ») le détail n'apparaît pas dans les statistiques, et elles sont toutes regroupées sous le même label (« éléments incongrus »). En d'autres termes, les éléments absurdes mais pas impossibles (2a, 2b) sont évalués au même titre que les éléments impossibles (2c).

⁴⁵ Qui peuvent être les auteurs de l'article ou des collègues de laboratoire (et qui ne sont pas toujours nommés) auxquels on donne les instructions pour réaliser l'évaluation des bizarreries.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 170-171.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 173-175. Les exemples proviennent de l'article.

Les trois premières catégories sont mutuellement exclusives. Aucun élément ne peut donc être à la fois incongru et vague. Une fois encore les auteurs critiquent Hobson dont les statistiques seraient exagérées par la possibilité pour un même élément de figurer dans plusieurs catégories de bizarreries⁴⁸. En revanche, la quatrième catégorie n'est pas exclusive par rapport aux autres. Un élément discontinu est automatiquement coté comme incongru ou vague. Revonsuo et Salmivalli signalent que le pourcentage total d'éléments bizarres est d'environ 20%, le reste étant non-bizarre⁴⁹.

La question principale de l'étude portant sur la fréquence des bizarreries des éléments du contenu, les résultats sont répartis dans trois tableaux correspondant à chaque catégorie de bizarrerie (incongrus, vagues ou discontinus, voir tableaux ci-dessous) dans lesquels étaient classés les éléments bizarres. Par exemple, la cognition est le premier élément à être victime des incongruités (34,7%), puis le langage (31%), les événements (23,2%), les objets (16,1%), les personnes (15,2%), etc. Les taux d'apparition de ces contenus dans le rêve expliquent sans doute la faible occurrence des bizarreries dans le pourcentage total. Le pourcentage de ces occurrences respectives dans les rêves était de 9%, 8%, 4%, 23% et 13%. En raison de la trop faible fréquence d'apparition des sensations et de la temporalité (moins de 1%), ces catégories ont été éliminées. Pour la même raison, les animaux, les parties de corps et la flore ont été fondus en une nouvelle catégorie intitulée « objets animés » (*animate objects*). Les trois tableaux [Fig. 87]⁵⁰ récapitulent la distribution en pourcentage des trois catégories de bizarreries en fonction des éléments de contenus et de la fréquence de leur apparition dans les rêves du corpus (entre parenthèses).

Éléments incongrus		Éléments vagues		Éléments discontinus	
Cognition	34,7 (9)	Évènements	8,5 (4)	Lieux	12,8 (11)
Langage	31 (8)	Lieux	8,3 (11)	Objets animés	4,8 (5)
Évènements	23,2 (4)	Personnes	7,2 (13)	Personnes	4,3 (13)
Objets	16,1 (23)	Cognition	7 (9)	Cognition	2,3 (9)
Personnes	15,2 (13)	Langage	3,9 (8)	Objets	2,1 (23)
Objets animés	15,1 (5)	Objets	1,8 (23)	Actions	1,5 (20)
Actions	14,4 (20)	Actions	1,1 (20)		
Lieux	14,2 (11)				
Émotions	11,8 (5)				
« Soi »	8,2 (4)				

Fig. 87. Synthèse des statistiques de la distribution relative des éléments bizarres dans les trois catégories de bizarreries d'après : Antti Revonsuo et Christina Salmivalli, « A content analysis of bizarre elements in dreams », in *Dreaming*, vol. 5, n° 3, 1995

⁴⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁰ J'ai recopié et synthétisé les différents tableaux de l'article en y ajoutant les pourcentages d'apparition des contenus.

Les chercheurs constatent aussi que la bizarrerie onirique est relative : seuls les rêveurs sont à même de bien évaluer ce qui est bizarre ou non dans leurs rêves, en fonction de la comparaison avec leur réalité personnelle à l'état de veille. En effet, un chercheur peut considérer comme non bizarre un élément que le rêveur considérera comme bizarre et inversement. Hobson fait ce constat dans une étude ultérieure portant sur ses propres rêves, ce qui l'amène à réviser une partie de sa méthodologie. Par exemple, pour le rêve intitulé « Un grand rêve », il est dans une ville européenne et répond à une petite annonce pour un job d'élagage. *A priori*, il n'y a là rien de très bizarre. Mais Hobson est américain et s'il se trouve en Europe, ce n'est certainement pas pour faire de l'élagage⁵¹. J'ai également pris en compte cette remarque fondamentale dans l'évaluation des éléments absurdes ou étranges de mon corpus.

Revonsuo et Salmivalli ont donc établi deux groupes de rêveuses. À la différence du groupe 1, les participantes du groupe 2 ont reçu pour instruction spécifique d'être attentives à ce qu'elles jugeraient bizarre et à l'indiquer dans leur carnet. Les auteurs notent que le taux de bizarreries de ce groupe était légèrement supérieur à celui du groupe 1 qui n'avait reçu aucune instruction (22,3% d'éléments bizarres pour le groupe 2 et 19,5% pour le groupe 1)⁵². Ils en concluent, entre autres, *qu'il est possible qu'elles aient fait des rêves contenant plus de choses bizarres que les rêveuses du groupe 1 parce qu'elles avaient reçu pour consigne d'être attentives aux bizarreries*⁵³ !

Si cet article, déjà ancien, propose un point de vue complémentaire à celui d'Hobson, il comporte un certain nombre de limites dont la plupart sont soulignées par les auteurs eux-mêmes⁵⁴. Parmi celles qu'ils ne signalent pas, la plus importante à mon sens est la non-distinction faite entre les éléments absurdes mais non impossibles et les éléments impossibles. Si cette distinction n'est pas nécessaire dans une perspective cognitive, elle est essentielle dans une perspective esthétique. En effet, un dessin qui représente des éléments du rêve explicitement absurdes ou impossibles ne produisent pas l'effet étrange que je cherche à obtenir. Mon hypothèse porte sur la représentation d'éléments plus discrets et normaux du rêve, qui seraient porteurs, dans leurs replis, de quelque chose de leur origine onirique, sans que cela ne paraisse évident au premier coup d'œil.

⁵¹ John Allan Hobson *et al.*, « Dream logic – The inferential reasoning paradigm », *op. cit.*, p. 3-4.

⁵² Malgré l'écart quantitatif relativement important, les chercheurs ont quand même décidé de fondre les résultats des deux groupes pour les statistiques définitives en raison du faible écart qualitatif de la distribution des bizarreries dans les différentes catégories. Antti Revonsuo et Christina Salmivalli, *op. cit.*, p. 176.

⁵³ *Ibid.*, p. 182. Je souligne. Bien entendu, les auteurs ne négligent pas non plus le fait que les rêveuses du groupe 2 ont aussi coté plus de choses bizarres dans leurs carnets. Ces conclusions ont également déterminé certains propos du sous-chapitre I.1 (cf. *supra*, p. 45).

⁵⁴ Les rêves sont uniquement ceux de jeunes étudiantes en psychologie, les récits étaient très inégaux en termes de contenus, etc. *Ibid.*, p. 181.

Sophie Schwartz – actuellement directrice de recherches dans le Laboratoire de neuro-imagerie du sommeil et de la cognition à l'Université de Genève – a écrit sa thèse à partir de l'analyse de ses propres récits et, surtout, de ses propres dessins de rêves. L'intérêt de ce travail est double : d'abord il s'appuie sur des dessins, ce qui est tout à fait exceptionnel dans la recherche scientifique sur le rêve. Ensuite, à la différence de Revonsuo et Salmivalli, il catégorise les *phénomènes* (les formes) et non pas les *éléments* (les contenus) bizarres.

Lorsqu'elle a commencé à travailler son sujet, Schwartz avait déjà une pratique artistique : elle possédait un atelier et elle exposait de la peinture en galerie⁵⁵. Sans jamais rentrer dans le détail de cette pratique ou dans des précisions d'ordre esthétique, elle défend le parti pris d'une recherche scientifique à partir des dessins de rêves avec deux arguments. Le premier concerne une considération d'ordre strictement pratique : « Le matériel nécessaire à la transcription à la main est très simple, il permet d'illustrer la description en cours par quelques dessins, et il est facilement transportable lors des périodes de vacances, par exemple⁵⁶ ». Il en va très exactement de même dans mon cas : la petite taille des carnets (A5) et le matériel nécessaire – un Rotring, une boîte d'aquarelle, un pinceau à réservoir et un petit chiffon qui tiennent dans une trousse – permettent une pratique dans quasiment n'importe quelle condition. Cette remarque qui peut paraître triviale est d'importance, car plus le délai entre le rêve et sa notation est réduit, plus elle sera fidèle. Mais plus important encore, la forme même du « carnet de croquis » dit quelque chose de la volonté d'authenticité des dessins qui y sont consignés, en tant que documents à caractère autobiographiques retranscrits de mémoire. Le second argument de Schwartz porte justement sur la supériorité descriptive du dessin sur le texte, déjà cité dans l'introduction à la première partie de la thèse :

En effet, quelques traits de crayon ont un pouvoir descriptif inégalable lorsqu'il s'agit de rendre compte avec exactitude de scènes visuelles qui présentent par exemple des lieux aberrants, des objets invraisemblables ou des personnages étranges. [...] Le dessin bidimensionnel témoigne autrement de l'imagerie onirique que ne le feraient des mots. [...] À défaut de photographies oniriques, le dessin est un moyen unique pour évoquer simultanément à quels objets du monde réel différents éléments visuels de rêves peuvent renvoyer et quelles relations spatiales ces objets entretiennent entre eux⁵⁷.

Partant du constat que les études ne prennent pas assez en compte la « domination de l'image dans les rêves », elle se propose donc de relever le « défi de l'image » et tenter

⁵⁵ Sophie Schwartz, *op. cit.*, p. 134 note 14 et p. 150.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 198.

de confirmer que les images constituent un mode de description unique et inégalable⁵⁸ », sur lequel elle insiste :

L'analyse de la bizarrerie qui est au cœur de la troisième partie se base sur les dessins de rêves. En effet, les dessins de rêves offrent cette possibilité remarquable d'étudier les anomalies que peut présenter l'intégration visuelle de l'imagerie onirique, les dessins constituant un mode de description unique et inégalable⁵⁹.

En effet, dans la recherche actuelle, malgré le « décodeur de rêves » ou le « corrélat neural du rêve » – qui permettent à peine d'imaginer à quoi rêve un sujet⁶⁰ – il n'est presque jamais question de l'analyse des images du rêve.

Dans sa thèse, Schwartz sépare l'examen du matériel textuel de celui du matériel visuel et elle n'établit aucune statistique pour ce dernier. Elle ne fait pas d'analyse quantitative mais de la description du contenu visuel des rêves, dans le but d'étayer ses hypothèses sur la ressemblance entre les bizarreries oniriques et des symptômes neuropsychologiques. Pour cela, elle s'appuie essentiellement sur ses propres dessins et comptes rendus, et sur ceux de Percy Goldthwait Stiles – un biologiste américain qui avait rédigé un court traité sur les rêves accompagnés par des reproductions de ses croquis⁶¹ –, ainsi que sur quelques récits de rêves de George Perec⁶². Elle propose sept grandes catégories de bizarreries, qui peuvent à leur tour être subdivisées en sous-catégories : les dissociations identité/apparence ; les dissociations entre un objet et la matière dont il est constitué ou entre un objet et son contexte ; les répétitions, collections, ressemblances ou variations autour d'un objet ou d'une personne ; les métamorphoses ; les problèmes d'échelle ; les différences importantes entre les deux moitiés d'un élément ; et les inversions haut/bas.

Du point de vue d'une approche esthétique, la complémentarité descriptive entre dessin et texte revendiquée par Schwartz me paraît essentielle, car le dessin permet effectivement d'économiser une description écrite longue et fastidieuse, mais aussi parce que le texte ne signale pas toujours les bizarreries qui sont pourtant évidentes dans les dessins. Par exemple,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁰ Commentant le décodeur de rêves de Kyoto dans sa conférence à la Cité des Sciences en 2016, Perrine Ruby concluait : « Vous pouvez dormir tranquille, ce n'est pas demain qu'on pourra voir le contenu de votre rêve [...] et quand bien même, on en ferait quoi ? [...] Le rêve reproduit rarement une expérience vécue telle qu'elle s'est passée [...]. Pour pouvoir faire quelque chose d'un rêve, très vraisemblablement il faudrait avoir toute la vie de la personne [...]. Ce n'est pas en voyant le contenu d'un rêve que vous pourrez en faire grand-chose quoi qu'il arrive ». Perrine Ruby, « À la source des rêves », *op. cit.*, 1 :00 :50.

⁶¹ Percy Goldthwait Stiles, *Dreams*, *op. cit.* J'ai découvert cet ouvrage dans la thèse de Sophie Schwartz et je ne l'ai plus jamais rencontré dans mes lectures depuis. Repérée à : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.202026/mode/2up>, consulté le 24/02/2018.

⁶² Georges Perec, *La boutique obscure*, *op. cit.*



Fig. 88. Sophie Schwartz

« Les Marilyn »

Rêve du 09/02/1994

Matière à rêver, explorations statistique et neuropsychologique des phénomènes oniriques au travers des textes et des images de rêves, Thèse sous la direction de Rémy Droz, présentée à la Faculté des Sciences Sociales et Politiques de l'Université de Lausanne pour obtenir le grade de docteur en psychologie, mars 1999



Fig. 89. Sophie Schwartz

« La couscoustière »

Rêve du 27/10/1995



Fig. 90. Sophie Schwartz

« Les lunettes très à la mode »

Rêve du 06/16/1995

un croquis représente un tableau montrant des visages à l'envers (inversion haut/bas) [Fig. 88], mais le texte ne mentionne que le strict minimum : « Il y a aussi une femme peintre dont les œuvres ont beaucoup de succès. Ce sont des œuvres Op-Art. Il y a par exemple les “Marilyn” [...] Je regarde ces œuvres avec intérêt⁶³ ». Cette articulation est particulièrement bien adaptée pour reproduire l'étrangeté du rêve dont on ne se rend compte qu'une fois éveillé. Sur les 48 dessins de ses rêves que Schwarz a reproduit dans sa thèse, je n'en ai trouvé que trois (y compris celui des Marilyn), qui fonctionnent selon cette articulation et qui représentent une « couscoustièrè » (*sic*) [Fig. 89]⁶⁴ et une paire de lunettes « très à la mode » [Fig. 90]⁶⁵.

Partant de ces trois approches scientifiques des bizarreries du rêve – Hobson, Revonsuo / Salmivalli, et Schwarz – il s'agit maintenant de procéder à une analyse quantitative et à des analyses plastiques et esthétiques de mes propres dessins de rêves. En m'inspirant essentiellement de la démarche descriptive des bizarreries du rêve initiée par Schwartz, j'établirai un classement qui ne s'appuiera *que* sur les représentations graphiques des images du rêve. L'objectif est d'ébaucher une esthétique de la représentation des bizarreries des rêves.

IV.3. Analyse des bizarreries dans les rêves du Carnet n° 14 : une approche plastique et esthétique

Précédemment dans ce chapitre, nous avons vu que Zadra, Domhoff et Hobson considéraient les carnets de rêves personnels comme étant des sources fiables, voire précieuses, malgré l'absence d'un protocole strict pour leur rédaction. Revonsuo et Salmivalli ont également fait confiance à leurs rêveuses pour noter et évaluer les bizarreries de leurs rêves en autonomie. Dans le même domaine de recherche, Hobson s'est appuyé sur le journal personnel de l'« Homme à la loco » qu'il n'a pas connu et dont il ne savait pas grand-chose. Il n'y a donc pas d'obstacle majeur à ce que je puisse procéder à une recherche sur l'étrangeté à partir de mes propres carnets. La démarche est d'autant plus stimulante que les images sont quasiment inexistantes dans la recherche expérimentale sur le rêve, à l'exception des dessins de Sophie Schwartz et du carnet de l'Homme à la loco étudié par Hobson, qui remarquait en 1988 :

⁶³ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁴ C'est le seul dessin en couleur de la thèse.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 203.

En dépit du fait évident que la vision est le mode sensoriel prédominant dans les rêves, il est de tradition, dans la science moderne, de n'en donner que des récits. Je n'ai pas connaissance de tentative d'analyse des dessins qui représentent directement cette perception visuelle⁶⁶.

Hobson poursuivait en citant William Blake, Salvador Dalí, Heinrich Füssli et Max Ernst qui ont « explicitement et directement restitué la nature visuelle exceptionnelle de la conscience onirique⁶⁷ ». Pourtant, ceux-ci ne représentent pas des images authentiques du rêve. Ces artistes en produisent des allégories, des fictions, des représentations qui ont peu de rapports avec des croquis réalisés dans les journaux personnels.

Dans l'introduction de la section « Psychobiology and Dreaming » de la dernière édition de *Principles and practice of sleep medicine*, Robert Stickgold – professeur de psychiatrie au Center for Sleep and Cognition de Boston – note que les études sur les dessins de rêves sont rares⁶⁸. D'une manière générale, la pénurie de la recherche sur les représentations des rêves autobiographiques et fictionnels n'est pas propre au champ scientifique. Elle s'étend également aux sciences humaines et aux arts visuels. La bibliographie d'un récent ouvrage collectif intitulé *Les contours du rêve, les sciences du rêve en dialogue*⁶⁹, faisait état de la hiérarchie de ces « sciences du rêve ». Les ouvrages et articles y étaient classés par disciplines, dans l'ordre suivant : philosophie (18 références), psychanalyse (34), psychologie cognitive (50), neurosciences (41), histoire et histoire des sciences (27), anthropologie et sociologie (40), littérature (22), puis cinéma (15), et enfin histoire de l'art / catalogues d'exposition (5⁷⁰ !). L'importance de la place occupée par la psychologie cognitive et les neurosciences tient peut-être à une volonté d'en finir avec Freud, qui incarne encore l'unique théorie psychanalytique⁷¹, voire l'unique théorie générale⁷² du rêve dont il faudrait se défaire pour établir la conception neurocognitive. En ce qui concerne la bibliographie en arts visuels, il faut bien reconnaître que

⁶⁶ John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*, *op. cit.*, p. 294-295.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁸ « *It is important to understand that researchers do not study dreams directly. Rather, they study dream reports, written, dictated, or on rare occasions, drawn or acted out* ». Robert Stickgold, « Introduction » de la section « Psychobiology and Dreaming », in Meir H. Kryger, Thomas Roth et William C. Dement (dir.), *op. cit.*, p. 506.

⁶⁹ Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve*, *op. cit.*

⁷⁰ Les voici : *La Renaissance et le rêve*, *op. cit.*, *Trajectoires du rêve*, *op. cit.*, Lynn Gamwell (dir.), *Dreams 1900-2000 : science, art, and the unconscious mind*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, Lynn Gamwell et Mark Solms (dir.), *From neurology to psychoanalysis : Sigmund Freud's neurological drawings and diagrams of the mind*, catalogue d'exposition, New York, State University of New York at Binghamton, Binghamton, 2006, Christine Poullain (dir.), *Le rêve*, catalogue de l'exposition de Marseille, Musée Cantini, RMN, 2016.

⁷¹ Sur les 34 références en psychanalyse, il y en a 19 de Freud. Et mis à part Jung (5 références) aucun des autres auteurs cités dans la rubrique n'a connu la même postérité. Il est à noter que Jacques Lacan, qui a pourtant consacré plusieurs leçons de son séminaire au rêve, n'apparaît pas dans la bibliographie.

⁷² « Beaucoup critiqué, souvent à juste titre et parfois de manière inadéquate ou excessive, le modèle d'interprétation freudien des rêves est resté inégalé depuis ». Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves*, *op. cit.*, p. 25-26. Sans être un ardent défenseur de la psychanalyse freudienne, Lahire souligne le rôle de « théorie générale » du modèle freudien (*ibid.* p. 65), ainsi que l'absence de cadre théorique dans les analyses de contenu de certains psychologues (*ibid.* p. 88).

malgré des oublis et en dehors de démarches d'artistes isolés, il n'existe effectivement pas grand-chose, ni en catalogue d'exposition ni en ouvrage théorique ou esthétique. Et ceci en dépit du fait établi que les rêves sont essentiellement de nature visuelle et qu'un certain nombre d'artistes revendiquent leur utilisation dans leur pratique, comme stimulant pour l'imagination, comme matière première, ou directement pour les représenter dans des images ou sous formes de sculptures et d'installations.

Pour les analyses qui vont suivre, je ferai référence aux artistes et auteurs de bandes dessinées que nous avons déjà rencontrés dans le chapitre III. J'ajouterai au corpus les *Dream drawings* de Jim Shaw, qui forment une série de dessins de rêves autobiographiques, réalisés au crayon sur des feuilles de formats identiques (30 x 22,9 cm), et titrés avec un résumé plus ou moins long du récit des événements qui s'y sont déroulés. Ces planches sont composées de plusieurs dessins, fréquemment séparés les uns des autres par des cadres, et leur composition évoque la mise en page des vignettes dans une bande dessinée. Pourtant, ces images ne font pas récit. Ce sont des illustrations à caractère descriptif représentant des moments agencés chronologiquement, ou des détails d'un ou de plusieurs rêves sur la même planche, mais dont la succession ne permet pas de lire une histoire. Les titres des œuvres sont constitués par les premiers mots du récit du rêve (ou des rêves), que l'on peut lire en entier dans l'ouvrage *Dreams*⁷³, regroupant 140 *Dream drawings*. Ces récits apportent ainsi un complément narratif qui permet de mieux comprendre l'organisation et la signification des dessins. Bien que Thierry Groensteen cite ces œuvres dans le catalogue *Nocturnes* et les assimile à des « pages de bandes dessinées », il admet que « sans ce texte, la lecture des dessins serait le plus souvent problématique⁷⁴ ». Malgré les ressemblances formelles et l'intérêt que porte Shaw à la narration, aux comics et à la culture populaire, ses préoccupations ne sont pas celles d'un auteur de bande dessinée dans les *Dream drawings*. Sa volonté était de reproduire les œuvres d'art dont il rêvait tout en se dégageant du modèle de la peinture surréaliste, d'une « illustration des rêves en Technicolor⁷⁵ ». Les dessins qu'il réalise se veulent aussi fidèles que possible au rêve et à leur grisaille (*drabness*), et d'ailleurs, les spectateurs de ses expositions sont apparemment déçus par la fadeur du « *dream world* »⁷⁶. Mais l'aspect documentaire de ses dessins n'est pas une fin en soi. Les *Dream drawings* s'inscrivent dans une perspective plus vaste et une réflexion

⁷³ Jim Shaw, *Dreams*, Santa Monica, Smart Art Press, 1995, nouvelle édition : 2008, non paginé.

⁷⁴ Thierry Groensteen, « Rêves de papier », *op. cit.*, p. 160.

⁷⁵ « *I mean you can't just go out and do Surrealist paintings today, an illustration of the dream in Technicolor* ». Jim Shaw, cité par Tony Oursler, « Tony Oursler interviews : Jim Shaw », 2 avril 2002. Repéré à <https://tonyoursler.com/tony-oursler-interviews-jim-shaw>, consulté le 01/07/2017.

⁷⁶ Mike Kelley, « Here comes everybody : a conversation between Jim Shaw and Mike Kelley », bilingue, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, in *Jim Shaw 1974-1999 : Everything must go*, *op. cit.*, p. 44.

plus profonde sur la manière dont la culture visuelle d'une société à un moment donné et dans une certaine aire géographique imprègne l'inconscient des consommateurs ou des spectateurs. Et nous constaterons que cette culture visuelle permet d'interpréter correctement bon nombre des bizarreries présentes dans ses dessins.

L'objectif de l'analyse à suivre des bizarreries dans les dessins et les récits de rêves d'un de mes carnets est de caractériser une esthétique des différentes formes de bizarreries oniriques, en m'inspirant des études que j'ai résumées dans le sous-chapitre précédent. Plus précisément, ce seront essentiellement les formes d'étrangeté graphiques qui ne sont pas explicites qui m'intéressent. La question que je me pose est de savoir si elles sont susceptibles de conserver leur étrangeté à l'extérieur du carnet, c'est-à-dire sans le récit qui les accompagne et sans le contexte du rêve qui oriente nécessairement leur perception.

J'ai choisi de travailler à partir d'un corpus bien précis : les rêves du carnet n° 14. Celui-ci couvre une période de 147 nuits, du 17 juillet au 12 décembre 2017, pour un total de 92 rêves⁷⁷ sur environ 150 pages. Ce carnet est particulièrement riche parce qu'il date du moment où j'ai commencé à rédiger une première version de ma thèse dans laquelle se mettait en place le plan et la méthodologie. Il s'agissait aussi de la période durant laquelle je me suis familiarisé avec la littérature scientifique sur le rêve, qui m'a beaucoup donné à réfléchir sur la pertinence de mes hypothèses initiales, notamment sur la perception des étrangetés et l'efficacité de leur transcription en dessin. Certains des rêves de ce carnet sont d'ailleurs très directement l'expression de mes préoccupations lors de la rédaction de la thèse. Dans leur ensemble, ils ont été retranscrits régulièrement selon la méthode expliquée plus haut⁷⁸, et ils sont donc relativement précis et parfois assez long. Le carnet n° 14 marque, à mon sens, une sorte d'apogée de cette pratique si on en compare le contenu graphique et textuel à ceux qui précèdent et à ceux qui suivent.

Le contenu de ces rêves a été entré dans un tableau Excel, et décomposé en « épisodes », puis en « éléments ». Ceci a permis de compter les occurrences des différentes catégories. Un même rêve peut donc comporter plusieurs épisodes qui eux-mêmes peuvent comporter plusieurs éléments. Un épisode correspond à peu près à une séquence telle qu'elle a été définie plus haut d'après Christian Metz⁷⁹. Il est isolé à partir du moment où il y a un changement d'action et de lieu ou de temporalité. Un élément, quant à lui, permet d'identifier une forme de bizarrerie associée à un contenu. Par exemple, lorsque je rêve que je suis dans ma maison, mais

⁷⁷ Qui ne sont pas répartis de manière homogène dans la durée. Il peut y avoir des interruptions de quelques jours ou des nuits pour lesquelles j'ai noté trois rêves différents.

⁷⁸ Cf. *supra*, p. 42 et suivantes.

⁷⁹ Cf. *supra*, p. 109.

qu'elle n'est pas conforme à ce qu'elle est dans la réalité, la bizarrerie correspond donc à un « lieu ». Ou encore, lorsqu'un personnage que je connais est dans un lieu ou exerce une activité qui ne lui correspondent pas, la bizarrerie correspond à une « personne ». Les 92 rêves totalisent 169 épisodes et 407 éléments.

N'ont été décomptés de façon précise que les éléments bizarres. Les éléments normaux n'ont pas toujours été recensés rigoureusement. Un rêve normal relate une situation réaliste dans un cadre et avec des personnages qui sont connus et conformes à ce qu'ils sont dans la réalité. Par exemple, je suis à la faculté d'arts plastiques pour un rendu de travaux d'un sujet que j'ai réellement donné aux étudiants présents dans le rêve, dans la salle où j'ai le Td avec eux. Pour le carnet n° 14, je n'ai compté qu'un seul rêve (très court, celui de la fac avec le rendu des travaux) sur les 92, et trois épisodes entièrement dépourvus de toute forme de bizarrerie. Mais d'une manière générale, dès qu'un rêve devient long, il comprend automatiquement des anomalies.

La classification des éléments s'appuie sur les trois degrés de bizarreries annoncés dans l'introduction⁸⁰ : *impossible*, *absurde* ou *étrange*.

Les éléments *impossibles* relèvent de tout ce qui échappe à la réalité vigile : présence de monstres, de lieux fantastiques, de changements de temporalité, d'actions impossibles, de métamorphoses, etc. Chez Hobson, Renvonsuo et Salmivalli, ces éléments étaient surtout reliés aux qualités temporelles et narratives qui impliquaient des transformations ou des faux raccords (les discontinuités). Et chez Renvonsuo et Salmivalli, ils n'étaient pas dissociés, dans les statistiques, des éléments incongrus ou exotiques mais possibles (« je suis dans la jungle », « il y a un cygne dans mon jardin »).

Ce sont ces éléments, incongrus ou exotiques sans être impossibles, que je qualifierai pour ma part d'*absurdes*.

La catégorie *étrange* regroupe les éléments qui respectent deux critères. Ils ne doivent présenter aucune impossibilité ou absurdité visuelle, et ne pas être connus du rêveur ou ne pas exister dans la réalité. Autrement, dit, la caractéristique esthétique principale des éléments étranges est leur assimilation à de simples croquis d'observation.

Les catégories de contenus retenues pour les classifications me permettent de retrouver facilement des modèles pour dessiner : événements, objets, lieux, personnages, animaux (qui comprennent aussi les insectes et les monstres), spectacle (lorsque j'assiste à un spectacle, à une projection, ou que je regarde un écran), et arts plastiques⁸¹ (rêves de visites d'expositions

⁸⁰ Cf. *supra*, p. 16.

⁸¹ « APL » dans le tableau, [Fig. 91].

ou de réalisations artistiques : dessins, sculptures, vidéos, etc.). Selon ces critères, sur la totalité des 407 éléments bizarres des rêves du Carnet n° 14, 10% sont impossibles, 38% sont absurdes, et 52% sont étranges. Ce qui apparaît du point de vue de la distribution des différentes catégories de contenu est relativement banal, à savoir que les rêves (bizarres ou non) mettent en scène essentiellement des événements impliquant des personnes et des objets dans des lieux [Fig. 91]. Ce sont les ingrédients de toute construction narrative traditionnelle. Il n'est donc pas très utile de s'attarder longuement sur l'analyse de ces statistiques, qui n'ont pas été réalisées de façon rigoureuse. Remarquons seulement la forte présence des lieux dans les éléments étranges, qui contraste avec la relative homogénéité des pourcentages dans les autres formes de bizarreries. Cette particularité pourrait sans doute s'expliquer par le fait que la représentation de l'espace (paysage et architecture) m'a toujours intéressé, que ce soit dans les arts visuels en général ou dans ma pratique, et qu'il serait donc normal que mes rêves insistent sur les lieux⁸². Quant à la forte occurrence des lieux impossibles, elle est due à l'assimilation d'événements impossibles dans des lieux qui ne présentaient pas toujours quelque chose d'anormal. Ainsi, le lieu associé à l'événement est compté comme étant impossible alors qu'il ne l'était pas forcément. Bien que les statistiques soient partiellement faussées, elles présentaient une utilité pratique en me permettant de retrouver rapidement les rêves pour pouvoir les dessiner, et des illustrations pour la thèse.

Éléments impossibles		Éléments absurdes		Éléments étranges	
Évènements	26	Évènements	26	Lieux	49
Lieux	23	Objets	24	Personnes	21
Objets	22	Personnes	23	Objets	12
Personnes	19	Lieux	19	Évènements	10
Animaux	5	Spectacles	4	APL	4
Spectacles	3	APL	2	Spectacles	3
APL	2	Animaux	2	Animaux	1

Fig. 91. Distribution relative des éléments bizarres dans les trois catégories de bizarreries (Carnet n° 14), en pourcentage

Analysons maintenant les aspects visuels des dessins pour catégoriser les éléments bizarres des rêves, en suivant la méthode annoncée ci-dessus : classer d'abord les éléments *impossibles*, puis *absurdes*, et pour finir, *étranges*.

⁸² Cf. *infra*, p. 448.

D'un point de vue esthétique, il paraît essentiel de faire une distinction entre les éléments *impossibles* et ceux qui ne le sont pas. Dans le rêve des « Champignons (la Turquie) » [Fig. XVI], le dessin du personnage à la bouche tentaculaire représente assurément un élément impossible. Les deux objets à côté sont sans doute moins évidents à caractériser. Le premier ressemble à une anémone de mer, le second à une sorte de champignon. Les deux sont de couleur bleue et leur silhouette est quasiment identique, ce qui permet de supposer un lien entre eux. La proximité entre le portrait du personnage avec le détail de l'intérieur de sa bouche, l'anémone et le champignon, génère un parcours, une sorte de métonymie visuelle entre les éléments qui accentue le caractère bizarre de ces croquis. À la lecture du récit et des légendes accompagnant les dessins, on apprend que le personnage est un guide turc, qui nous fait visiter, à moi et à un groupe d'élèves, une grotte. Lorsqu'il explique que ces objets bizarres sont des champignons et qu'il les nomme, je constate que sa bouche est ornée de petits tentacules, que je ne percevais pas auparavant car ils étaient dissimulés par sa moustache (explication *ad hoc*). Si la bouche tentaculaire est immédiatement identifiée comme étant impossible sans même avoir besoin d'une confirmation par le texte, cela est moins évident pour les champignons, que l'on prend peut-être pour des végétaux exotiques alors qu'il s'agit d'espèces qui n'existent pas. Sans doute manque-t-il des informations visuelles afin de mieux saisir tout de suite l'identité de ces objets bizarres, comme un cadrage plus large afin d'y faire rentrer un personnage et d'avoir l'échelle des objets. Ou il aurait fallu mieux raconter le rêve en utilisant, par exemple, des artifices de la bande dessinée (séquence d'images et bulles) pour montrer le guide en train de nommer ces différents champignons

Voici un autre exemple de rêve qui a été catégorisé comme impossible dans mon carnet, mais qui n'est pas vraiment pertinent dans une perspective esthétique :

C'est la fin du monde, je suis dans un désert qui était autrefois New York [Fig. XVII].

Le croquis du désert avec un morceau de muraille ne représente rien d'impossible, au contraire d'autres types de lieux qui apparaissent comme étant explicitement problématiques, et que nous examinerons plus bas. En plus, en lui-même, l'évènement « fin du monde » n'est pas visible sur le croquis, ce qui ne le rend pas pertinent pour une catégorisation esthétique des bizarreries des rêves.

En règle générale, les éléments visuels qui sont rapidement étiquetés comme impossibles à partir des seuls croquis dans le carnet n° 14 sont les suivants : anomalies physiques (la bouche tentaculaire), présence de monstres (l'Alien du film de Ridley Scott, [Fig. XVIII]), mises en scène qui ne correspondent pas à notre réalité (un rêve où je suis en enfer [Fig. XIX]). Cependant, la mise



Fig. 92. Rachel Deville
« La main coupée », pl. 5
L'heure du loup

en scène de ces éléments ne permet pas toujours de les catégoriser de manière immédiate et évidente, comme nous l'avons vu au sujet des champignons. C'est par exemple le cas pour un rêve d'opération, dans lequel je me fais extraire un œil [Fig. xx]. Le croquis ne représente que l'œil exorbité et ne permet donc pas de comprendre que c'est le mien qui est dessiné. Le choix de l'aspect strictement descriptif du dessin en excluant le contexte narratif est volontaire, il insiste sur les détails qui ne m'ont paru anormaux qu'une fois réveillé : le double nerf optique, et un trou pratiqué par le docteur. À vrai dire, ce rêve n'était pas un cauchemar et l'opération ne me semblait pas particulièrement anormale, même si je n'étais pas très rassuré.

L'approche esthétique des éléments impossibles du rêve est donc très relative en fonction des intentions artistiques et des choix plastiques. D'autant plus que l'absence de protocole rend automatiquement caduque la classification rigoureuse de ces éléments. Ma démarche n'avait rien de scientifique, et à aucun moment je n'ai envisagé de soumettre cette pratique du croquis de rêve à la rigueur nécessaire. En effet, si j'avais dessiné mes rêves en conservant toujours le même dispositif, cela aurait rendu leur appartenance aux différentes catégories de bizarreries beaucoup plus explicite.

Faudrait-il développer le rêve sur plusieurs dessins afin que les impossibilités qui sont invisibles dans un unique croquis descriptif deviennent explicites dans une séquence narrative ? Dans les bandes dessinées du corpus étudiées dans le chapitre III, des impossibilités se vérifient aussi en un seul dessin : certaines situations, les personnes dotées d'une anomalie et les monstres sont immédiatement repérés comme faisant partie de la catégorie « impossible ». Chez Julie Doucet : les têtes sous les cartons [Fig. 52], le pénis sectionné [Fig. 55]. Chez David B. : l'homme à tête de girafe [Fig. 60], le reporter-cyclope [Fig. 61], le squelette qui ouvre le rideau de fer [Fig. 79]. Et chez Rachel Deville : un rêve de vol [Fig. 68] ou la femme à la petite tête de porcelaine [Fig. 75].

Pour d'autres, la séquence narrative est nécessaire, notamment en ce qui concerne certaines actions. Par exemple, Rachel se fait couper et recoudre la main à la va-vite par des amis qui n'ont pas l'air d'être médecins, et elle en retrouve l'usage tout de suite [Fig. 92]. Cela est également valable pour les lieux, qui sont rarement impossibles en eux-mêmes. C'est surtout leur succession et ce qui s'y produit qui est problématique. Par exemple, dans « La jeune fille et le cercueil » (*L'heure du loup*), après avoir fait des courses dans un supermarché à l'intérieur d'une église, Rachel se rend compte qu'elle est en retard pour se rendre à son travail. Elle court sur des passerelles, repasse par l'église (qui a maintenant repris un aspect normal) [Fig. 93], puis elle sort et se retrouve en pleine campagne [Fig. 94]. La dernière anomalie est renforcée par les yeux écarquillés du personnage, qui soulignent sa surprise face à ce paysage inattendu, mais



Fig. 93. Rachel Deville
« La jeune fille et le cercueil », pl. 10
L'heure du loup



Fig. 94. Rachel Deville
« La jeune fille et le cercueil », pl. 11

que le lecteur avait de toute façon saisie grâce à la succession des dessins. Dans « Psychodream », la femme à tête de porcelaine passe du lit à la cave – elle se téléporte – sans aucune transition [Fig. 76]. Ce ne sont donc pas les lieux qui sont impossibles, mais la transition entre eux qui produit l'effet d'un faux raccord. La bande dessinée, grâce à la séquence d'images, permet donc de faire apparaître plus explicitement ces événements impossibles qui passeraient inaperçus dans les dessins uniques. Cependant, sans l'ajout d'un texte explicatif, elle resterait toujours impuissante à traduire les changements d'époques. Par exemple, dans le carnet 14, « La malédiction » [Fig. III] et « Le logement » [Fig. XXI] se déroulent au Moyen Âge, mais les décors ne présentent rien d'anormal visuellement. Et le développement d'une séquence narrative ne permettrait pas mieux de saisir l'impossibilité, car elle est uniquement relative à mon savoir de rêveur : je sais que je suis au Moyen Âge, mais rien ne peut le prouver.

Un dernier exemple nous permettra de compléter l'inventaire des dispositifs plastiques et de leur influence sur la perception des impossibilités.

Dans les *Dream Drawings* de Jim Shaw, qui sont une véritable collection d'anomalies en tout genre, il s'avère que les dessins représentant des éléments impossibles trouvent presque toujours une explication logique, parfois grâce à quelques indices, et toujours grâce à la lecture du titre ou du récit complet. Il s'agit très souvent d'images vues *dans* le rêve (essentiellement des bandes dessinées) ou d'œuvres d'art (sculptures, peintures, dessins).

La planche intitulée *We were looking for bad guys...* [Fig. 95] contient quatre dessins. Le premier représente un enfant qui montre des pierres tombales et des totems disposés sur un plancher. L'espace se poursuit en bas à gauche par un escalier que gravissent deux personnages pour arriver chez l'enfant. Le second dessin représente une grande colonne vertébrale avec des visages. Il est délimité dans une vignette qui se superpose au premier dessin et au deux derniers dans la partie inférieure. Ceux-ci représentent un chirurgien à deux têtes se livrant à une opération affreuse, puis deux personnages avec des têtes sans visages.

Visuellement, le premier dessin avec l'enfant qui présente des pierres tombales et des totems n'a rien d'impossible, il est simplement absurde. Le récit nous le confirme : l'épisode se déroule dans un immeuble délabré où un enfant a fabriqué un cimetière en papier mâché.

La deuxième vignette (à mi-hauteur sur la droite) représente quelque chose de plus étonnant : un gros plan sur un bout de colonne vertébrale avec des têtes incrustées dans les parties correspondant aux apophyses transverses, sur un fond noir, avec un appareil photo (reconnaisable grâce au flash) au premier plan. En fait, il s'agit de l'image d'une colonne vertébrale géante sur un panneau troué qui sert à faire des portraits photographiques. À nouveau, un cadrage plus large montrant le dispositif complet, ou un découpage narratif plus long



Fig. 95. Jim Shaw

« *We were looking for bad guys...* »

Dreams, Santa Monica, Smart art press, 1995, nouvelle édition : 2008

présentant le public venant poser, faciliterait l'interprétation. Ce dessin échappe bel et bien à son inscription dans une catégorie précise, à la manière des champignons de mon rêve examiné plus haut, ou de l'œil exorbité. On peut supposer que c'est là un parti pris du dessinateur, qui ne souhaite pas que l'on puisse comprendre de façon univoque la planche, ni que l'on puisse « lire » le rêve à la seule vue des dessins⁸³.

Le troisième dessin, contenu dans une vignette tout en bas à gauche de la planche, montre un chirurgien doté de deux têtes, en train de greffer la tête d'un patient décapité sur le torse de celui-ci. Cette image présente clairement quelque chose d'impossible. Comme le cadre de la vignette est graphiquement équivalent aux autres, on suppose logiquement qu'il s'agit d'une image de même nature. Mais le texte nous fait savoir qu'il s'agit de la scène d'un film. Shaw joue donc avec le resserrement du cadre des images, afin d'empêcher le spectateur de voir le contexte qui permettrait de comprendre précisément ce qui est représenté.

Quant à la dernière vignette, tout en bas à droite, elle représente le reflet – repérable grâce au cadre dessiné et aux stries obliques effaçant une partie du dessin – de deux personnes qui n'ont pas de visage, excepté une petite protubérance. Le texte nous informe que c'est ici le seul et unique dessin représentant un élément véritablement impossible de toute la planche : il s'agit d'un couple croisé devant une vitrine, dont leur visage est un sein. Il faut cependant souligner que plastiquement, les deux derniers dessins sont quasiment équivalents : aucun indice ne nous permet de faire la différence entre l'image d'un film et celle d'une scène de rue. Alors que dans d'autres rêves de spectacle télévisuel ou cinématographique, Shaw arrondit les angles des vignettes (*On a TV I saw a church whose floor opened up...* [Fig. 96]), ce qui a pour effet de neutraliser les impossibilités au profit d'artifices propres au médium considéré dans le rêve (trucages cinématographiques).

Si la caractérisation des impossibilités est fondamentalement dépendante du récit du rêve, ce récit n'a aucune importance d'un point de vue plastique s'il ne se manifeste que dans le texte qui accompagne le rêve. Certains dessins peuvent ne pas être perçus comme représentant un élément impossible alors que c'est bien le cas, comme nous l'avons vu avec les champignons, New York transformé en désert, ou les changements d'époque. À l'inverse, ils peuvent être perçus comme représentant un élément impossible alors que ce n'est pas le cas, comme nous l'avons vu avec l'image du film d'horreur chez Jim Shaw⁸⁴. Mais les impossibilités peuvent

⁸³ Les planches de Shaw sont surtout des répertoires d'œuvres potentielles, car après les avoir dessinées, il les réalise en trois dimensions. La « colonne vertébrale » a été fabriquée en respectant presque exactement le dessin. Nous approfondirons ce point dans le sous-chapitre V.1 (cf. *infra*, p. 257 et suivantes).

⁸⁴ À vrai dire, tous les dessins pourraient être perçus différemment de ce qu'ils représentent : les monstres des dessins de Jim Shaw pourraient être des personnes déguisées.



Fig. 96. Jim Shaw
« On a TV I saw a church whose floor opened up... »
Dreams



Fig. 97. Rachel Deville
« La tour », pl. 6
L'heure du loup

être rendues plus explicites par le choix d'un cadrage suffisamment large pour mettre en relation des personnages, des objets, des événements dans des lieux et des configurations potentiellement narratives, ou bien, en utilisant la séquence d'images comme dans la bande dessinée. Nous allons mettre ces hypothèses à l'épreuve avec les absurdités du rêve.

La catégorie *absurde* concerne les anomalies qui n'ont rien d'impossible, et qui relevaient de la catégorie « exotique » chez Revonsuo et Salmivalli. Il s'agit très souvent d'objets ou de personnages décontextualisés par rapport à un lieu ou par rapport à une situation ; d'assemblages ou d'objets inhabituels ; d'événements ou d'actions dont le sens ou la finalité nous échappe. Comme pour les contenus impossibles, certains contenus absurdes peuvent être directement repérés dans des dessins uniques. Par exemple, dans le Carnet n° 14 : une voiture dans un trou [Fig. xxii] ou un écureuil avec une saucisse [Fig. xxiii]. Dans les albums de Rachel Deville : des trapézistes dans un gymnase où jouent les footballeurs, un supermarché dans une église, des structures en bois dans un intérieur [Fig. 97], etc. Les absurdités sont plus rares chez Julie Doucet, qui relate essentiellement des situations cauchemardesques impossibles. En voici cependant quelques exemples, par ordre croissant d'absurdité : Julie s'étonne de porter une jupe [Fig. 53], des hommes nus armés de bâtons viennent perturber un pique-nique entre amis [Fig. 98], et Julie prend une fusée [Fig. 99].

Néanmoins, d'autres contenus peuvent à nouveau être imperceptibles visuellement sans séquence narrative ou sans texte, parce que les dessins ne présentent rien d'anormal :

Je me demande pourquoi je travaille dans une scierie au mois d'août alors que j'ai déjà un salaire d'enseignant [Fig. xxiv].

On rejoint ici le problème des choix plastiques nécessaires à la bonne compréhension des bizarreries du rêve et à la question de savoir si un changement de cadrage ou une séquence narrative suffirait à les rendre plus explicites. Car sans texte, il est parfois tout aussi difficile de rendre compte des absurdités que des impossibilités, comme nous venons de le voir avec mon job d'été à la scierie et avec le dessin de l'opération chez Shaw [Fig. 95]. Nous pouvons faire la même remarque au sujet de Nicolas Mahler, dont aucun des rêves qu'il relate dans *Pornographie et suicide* ne présentent d'impossibilités ou d'absurdités visuelles, bien qu'ils soient tous complètement absurdes à la lecture des textes. Le seul récit où sont dessinés des objets absurdes, les grosses sculptures informes dans « Le jour où j'ai gagné le prix Nobel de littérature »⁸⁵, n'est pas classé parmi les « Trois rêves ». Ce qui en fait un exemple de récit

⁸⁵ Cf. *supra*, p. 171.



Fig. 98. Julie Doucet
« Rêvé le 17 février 1990 », pl. 1
Ciboire de Criss !



Fig. 99. Julie Doucet
« Oh la la j'ai fait un drôle de rêve ! », pl. 2

onirique, tel que nous l'avons défini plus haut⁸⁶. Autrement dit, l'absurdité visuelle rend étrange une séquence de dessins qui n'est pas signalée comme étant un rêve.

L'usage d'une séquence de dessins narratifs, en tant que dispositif plastique particulièrement apte à représenter et à communiquer la nature particulière des éléments impossibles ou absurdes dans le rêve, n'est pas toujours suffisant. L'hypothèse des choix plastiques pour rendre compte efficacement des bizarreries n'est pas toujours valable, ni pour les absurdités, ni pour les impossibilités. Si la catégorisation des représentations du rêve basée sur le récit (texte) et le savoir du rêveur s'avère très fiable, elle paraît moins pertinente quand elle est basée sur des critères strictement plastiques, c'est-à-dire sur l'analyse des images sans les explications de leur auteur. Des dessins plus explicites ou descriptifs, un cadrage plus large, une séquence d'images ne sont pas automatiquement suffisantes, et le spectateur peut être induit en erreur quant à leur signification. Vérifions si les mêmes problèmes se posent avec les étrangetés du rêve.

La catégorie *étrange* regroupe les éléments qui ne présentent aucune impossibilité ou absurdité, mais qui ne sont pas connus du rêveur. L'exemple le plus courant dans mes rêves concerne les lieux : voyages dans des endroits où je ne suis jamais allé et déménagements. Cela peut aussi concerner la présence de personnages dans des lieux où ils ne sont pas censés être. Autrement dit, sans explication ou sans légende, il est normalement impossible de déceler la source onirique des dessins qui appartiennent à cette catégorie.

Voici deux exemples :

Je suis en Corse, je vais dans un bar [Fig. XXV].

Les dessins représentent ce que pourrait contenir un banal carnet de voyage. Il n'y a rien d'explicitement bizarre ou suscitant une quelconque interrogation quant à la nature de ce qui est dessiné. Pourtant, je ne suis jamais allé en Corse, et rien de ce qui est représenté n'a de source littérale dans la réalité.

Je suis en vacances dans le Cantal, et je me rends au Musée d'art contemporain. J'y vois une installation composée d'un grand tas de cailloux et de sable gris. J'y rencontre B. Il m'explique qu'il loge dans le chalet de R. Plus loin, je passe devant une vidéo de Tatiana Trouvé que j'ai déjà vue et qui montre une femme regardant un écran [Fig. XXVI].

⁸⁶ Cf. *supra*, p. 171.

Cet exemple recoupe le problème de l'identification des contenus dans les dessins de Jim Shaw. La présence du tas dans un intérieur et de l'image sur un mur dans un coin sombre devrait apparenter ces dessins à l'absurde, parce que le lieu ne peut pas être identifié comme étant un musée. Quant au contenu implicite, j'étais bel et bien en vacances dans le Cantal au moment du rêve, mais il n'y avait pas de musée d'art contemporain ; B n'avait strictement rien à faire ici ; R n'a pas de chalet ; la vidéo de Tatiana Trouvé n'existe pas dans la réalité et je n'ai aucun souvenir d'en avoir rêvé précédemment.

À vrai dire, un grand nombre de dessins absurdes et quelques-uns impossibles appartiennent, d'après des critères strictement plastiques de représentation, de cadrage et de narration visuelle, à la catégorie étrange. De fait, mes nombreux dessins de rêves de délocalisation ou de transformation d'un lieu existant (Europa-Park à Sélestat⁸⁷ [Fig. xxvii]), de découverte d'une nouvelle pièce dans un des appartements où j'ai vécu [Fig. ix-xi], de configuration ou de proportions différentes d'un endroit connu normalement classés comme absurdes ou impossibles d'après le savoir du rêveur, sont simplement étranges d'après leur apparence. Et inversement, sans informations textuelles, des dessins classés comme étranges d'après le savoir du rêveur doivent être classés dans la catégorie absurde d'un point de vue esthétique (le rêve du musée dans le Cantal).

Si on considère que les rêves qui reproduisent des scènes de la vie du rêveur sans aucune anomalie sont une quantité négligeable en raison de leur rareté, on peut admettre sans grand risque qu'en dehors des rares dessins de rêves explicitement impossibles ou absurdes, il ne reste que des contenus étranges. Dans le corpus en bande dessinée, d'un strict point de vue de l'analyse plastique, « Suicide family » [Fig. 100] de Rachel Deville doit être classé comme étrange, bien qu'à la lecture du récit il s'agisse d'un rêve impossible (l'auteure se suicide). Cependant, dans la plupart des bandes dessinées, l'accent porte surtout sur ce qui est visuellement marquant, et des exemples-limites comme celui-ci sont rares. Chez David B., en dehors de quelques planches, la stylisation graphique et le découpage narratif très ramassé évacuent les temps morts et les scènes banales pour accentuer les actions et les moments forts. Ou bien elles représentent des sortes de synthèses graphiques des impressions du rêveur et du récit du rêve. Chez Julie Doucet, comme cela a déjà été noté, il n'y a que des rêves qui mettent en scène des situations absurdes ou impossibles. La même remarque s'applique à Jim Shaw qui ne montre presque que des choses absurdes ou impossibles. Parmi les quelques 140 planches

⁸⁷ Europa-Park est un grand parc d'attraction qui se trouve en Allemagne. Sélestat est une petite ville du Bas-Rhin en Alsace. Les deux lieux sont éloignés d'une quarantaine de kilomètres.



Fig. 100. Rachel Deville
« Suicide family », pl. 1
L'heure du loup



Fig. 101. Jim Shaw
« I'm watching a Capra b&w film... »
Dreams

publiées de ses rêves, je n'en ai trouvé qu'une seule qui ne contienne aucune trace de bizarrerie, *I'm watchnig a Capra b&w film...* [Fig. 101]. Rien de ce qui est dessiné ne présente d'anomalie. À la lecture du récit, il semble y avoir plusieurs rêves, ou plusieurs épisodes non reliés entre eux : Jim Shaw assiste à la projection d'un film de Capra en noir et blanc basé sur le jeu du Monopoly, avec Jane Wyman et Orson Welles ; un homme en colère téléphone au psy de Jim Shaw au sujet d'une histoire de prostituée ; les fenêtres de son appartement ont été ouvertes par le gérant de l'hôtel où il habite, il aurait pu se faire cambrioler ; dans l'appartement de son voisin, des diapositives sont projetées sur les murs à la place de véritables œuvres d'art. Visuellement, il faut considérer cette planche comme étrange, mais à partir du récit, seul le deuxième rêve est effectivement étrange alors que le premier, celui où Shaw regarde le film de Capra basé sur le Monopoly avec Orson Welles, est absurde.

En résumé, on constate que la catégorisation esthétique des bizarreries des rêves est loin d'être aussi aisée qu'on a pu le supposer au départ. Les partis pris plastiques peuvent induire une perception très différente de celle qui apparaît à la lecture des récitatifs, du titre ou du récit complet. Quant aux dessins de rêves qui ne représentent rien d'explicitement bizarre, nous les avons simplement catégorisés dans la catégorie étrange, en partant du postulat que les rêves absolument conformes à des situations crédibles de la vie éveillée sont beaucoup trop rares pour être pris en compte. De fait, tout dessin de rêve normal est suspecté d'étrangeté. Cependant, cela ne fait pas avancer la problématique, bien au contraire, puisque ces dessins, abstraction faite d'un récit, d'un titre ou d'une légende qui signalerait leur origine onirique, sont indiscernables de simples croquis d'observation. Faut-il alors abandonner l'hypothèse de l'étrangeté implicite des dessins de rêves banals ?

Pierre Willequet mentionne, à la fin de sa thèse de psychologie sur la bizarrerie des rêves, un récit recueilli en laboratoire que je dois ici citer intégralement :

Je suis chez moi. Je suis avec ma femme. C'est une maison basse qui donne sur une route. Au-delà de la route, il y a un champ. Une voisine, une femme blonde, assez belle, amène trois chevaux dans ce champ. Elle est accompagnée d'un homme d'une quarantaine d'année, petit, sec, nerveux. Elle passe la barrière mais, au sol, il y a des barbelés. En fait, ces barbelés, une fois l'enclos fermé, servent de fermeture à celui-ci. Un des chevaux, le plus grand, se prend les pattes de devant dans les barbelés et commence à s'agiter. L'homme, immédiatement, s'énerve. Il a une cravache et se met à frapper l'animal, à le violenter et à le paniquer. L'animal s'empêtre de plus en plus dans les fils, il souffre. Je regarde tout ça de ma fenêtre et sais que je n'ai pas à intervenir : ce ne sont ni mes chevaux ni mon champ. J'enrage contre cet imbécile qui fait exactement le contraire de ce qu'il devrait faire et le dis à ma femme. Puis le type abandonne, excédé. À ce moment-là, la femme, pour apaiser le cheval blessé, lui apporte un seau plein d'avoine. Le

cheval s'en approche et, ce faisant, se défait des barbelés qui l'entravent. Il se met à manger puis se dégage tranquillement. Elle appelle tout le monde pour les prévenir que tout est arrangé. Elle sourit très fort⁸⁸.

Comme il le remarque très justement, ce rêve respecte un schéma narratif traditionnel avec un début, un milieu qui raconte une action presque dramatique, et une conclusion qui vient résoudre la tension due à l'épisode malheureux du cheval empêtré dans les barbelés. En plus de cela, il est dépourvu de contenu explicitement impossible ou absurde⁸⁹. Malgré tout, Willequet pousse la réflexion plus loin et propose une hypothèse qu'il est très rare de trouver dans la littérature en psychologie cognitive sur le rêve :

La concision de l'intrigue – qui ne laisse place à aucune action ou réflexion parasite –, la tonalité quelque peu schématique de chacun des rôles impartis aux protagonistes (la victime, le bourreau, le témoin, le rédempteur), le dénouement quasi allégorique de cette courte histoire, bref l'ambiance générale qui lui est associée laisse flotter quelque chose d'irréel que l'on ne peut cependant strictement qualifier de bizarre. L'expérience onirique se caractérise à notre avis également par cela, par cette *ambiance* indéfinie et à la fois attirante qui laisse penser que derrière chacun des éléments présents bruit un sens, une charge implicite ou métaphorique qui s'étaye et s'élabore à partir et grâce aux motifs qui s'organisent et se constellent autour de lui⁹⁰.

En ce qui concerne ma pratique, la problématique reste inchangée : comment la mise en forme (narrative et/ou visuelle) du récit et des images du rêve peut-elle provoquer un sentiment d'étrangeté, sans que rien dans leur contenu ne soit explicitement absurde ou impossible d'une part, et sans qu'il ne soit fait mention d'une source onirique d'autre part ? À cette question se superpose une deuxième : si dans la perspective précise qui est celle de la thèse – développer un modèle d'étrangeté onirique sans référence explicite au rêve – la source onirique devient souterraine, implicite, quel est l'intérêt de continuer à travailler sur les rêves ? Sont-ils une source nécessaire ? Dans ma pratique, c'est bel et bien le cas. Même si cette source n'est pas forcément mise en avant à l'extérieur des carnets, les rêves restent la matière première de mon travail de dessin. Cependant, l'intérêt des rêves comme source créatrice directe ou indirecte est discutable pour un certain nombre d'auteurs, même si ces derniers ont utilisé bien davantage les images et les récits oniriques comme matériaux de leurs œuvres depuis la découverte de l'inconscient.

⁸⁸ Pierre Willequet, *Les bizarreries du rêve et ses interprétations*, *op. cit.*, p. 558.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 559. Willequet utilise le terme « étrange », qu'il assimile à l'absurde ou à l'impossible. Il propose une échelle de l'intensité des bizarreries avec quatre catégories. Les catégories « improbable » et « inexistant » recourent ma catégorie « absurde ». Je fais exactement le même usage de la catégorie « impossible ». Quant à « autre », elle concerne chez lui les incertitudes dans le récit ou dans la quotation de la bizarrerie. *Ibid.*, p. 352-353.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 559.

Travaux Personnels—Frédéric Verry

Carnets de croquis

Dessins

Éditions

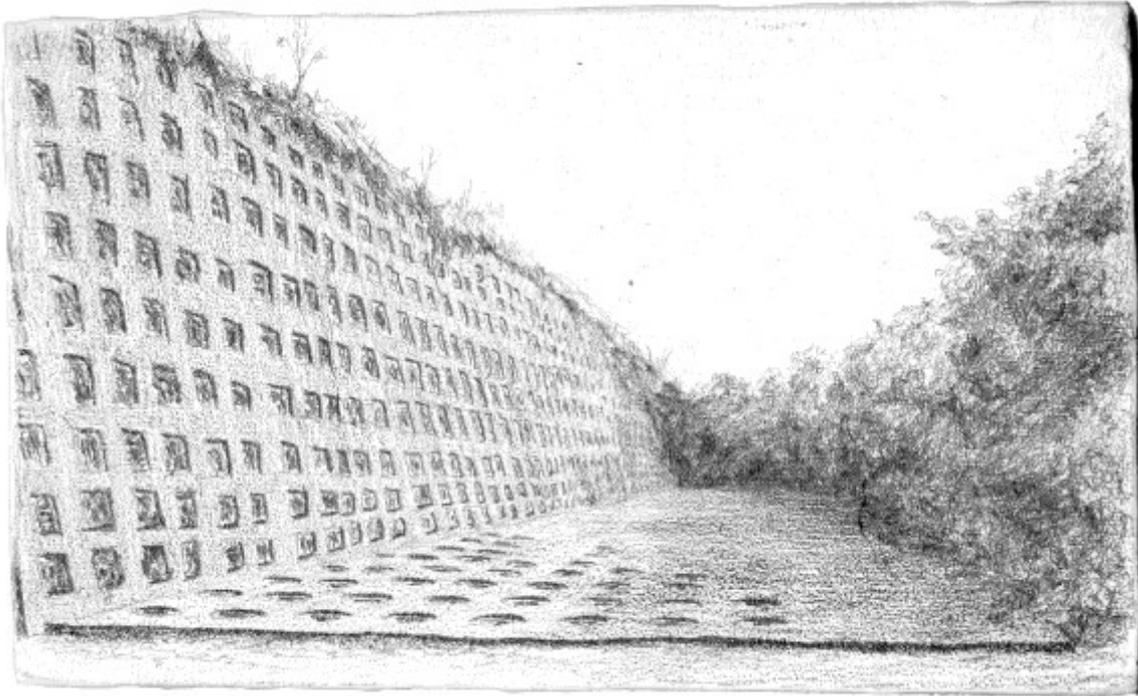


Fig. II bis. *Le site*, 2017
Crayon sur Gesso sur Isorel, 9,7 x 15,5cm

Le croquis du rêve est d'abord reproduit sur un support différent et avec une technique différente. Puis il est photocopié et intégré à une sorte de feuille d'études. Sans aucune référence au récit du rêve, cette nouvelle planche ressemble à un projet d'installation, ou à un relevé archéologique. Il est possible de subvertir la logique du document en la détournant sans aucune référence à la source onirique.

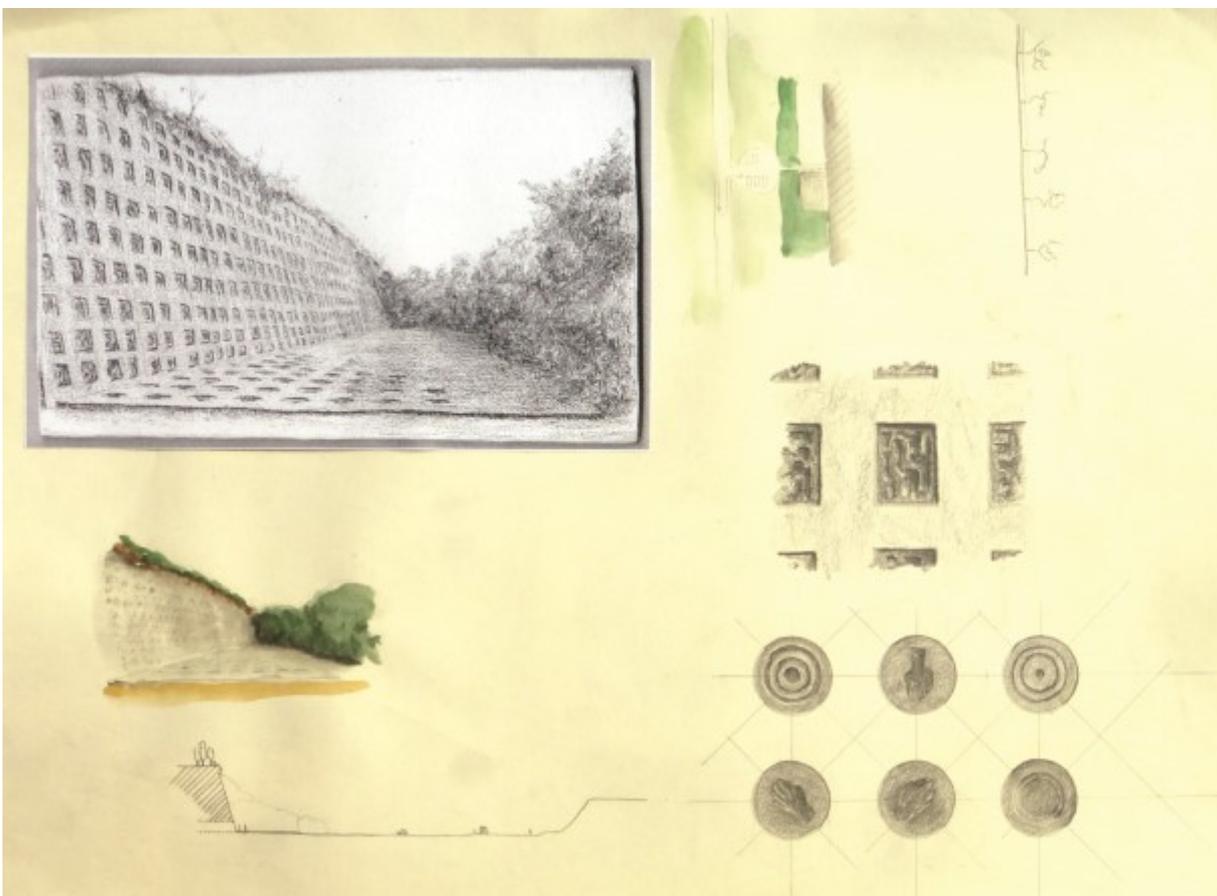


Fig. II ter. *Les cavernes, projet*, 2018
Crayon sur papier, aquarelle, collage sur papier, 29,6 x 40,3 cm

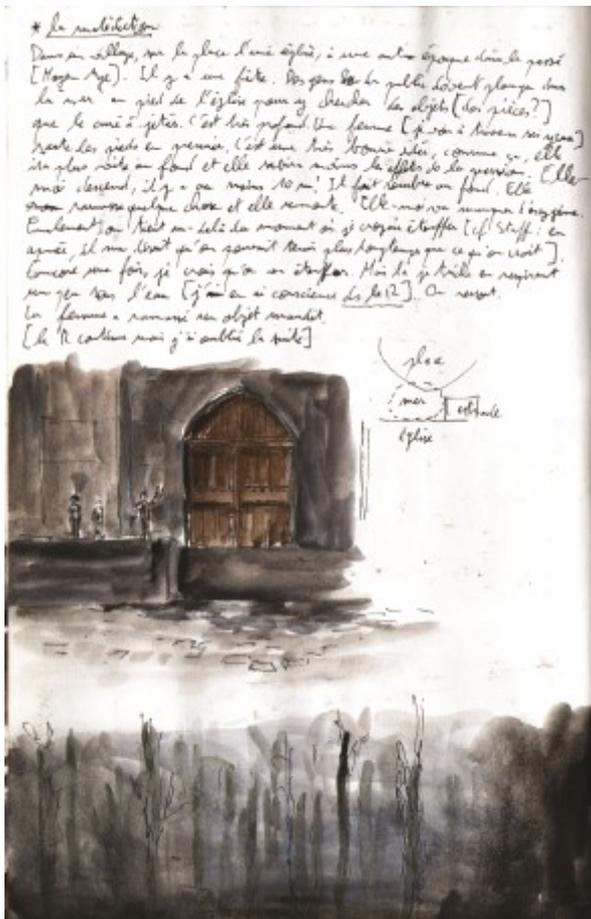


Fig. III. Troisième rêve du 3 août 2017 : « La malédiction »
 Carnet n° 14
 Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,5 cm



Fig. IV. Rêve du 31 mars 2018
 Carnet n° 15, détail
 Rotring et aquarelle sur papier



Fig.V. Rêve du 17 juin 2017
Carnet n° 13, détail
Rotring et aquarelle sur papier

Fig. VI. Deuxième rêve du 1^{er} septembre 2017 : « La course à pied »
Carnet n° 14, détail
Rotring et aquarelle sur papier



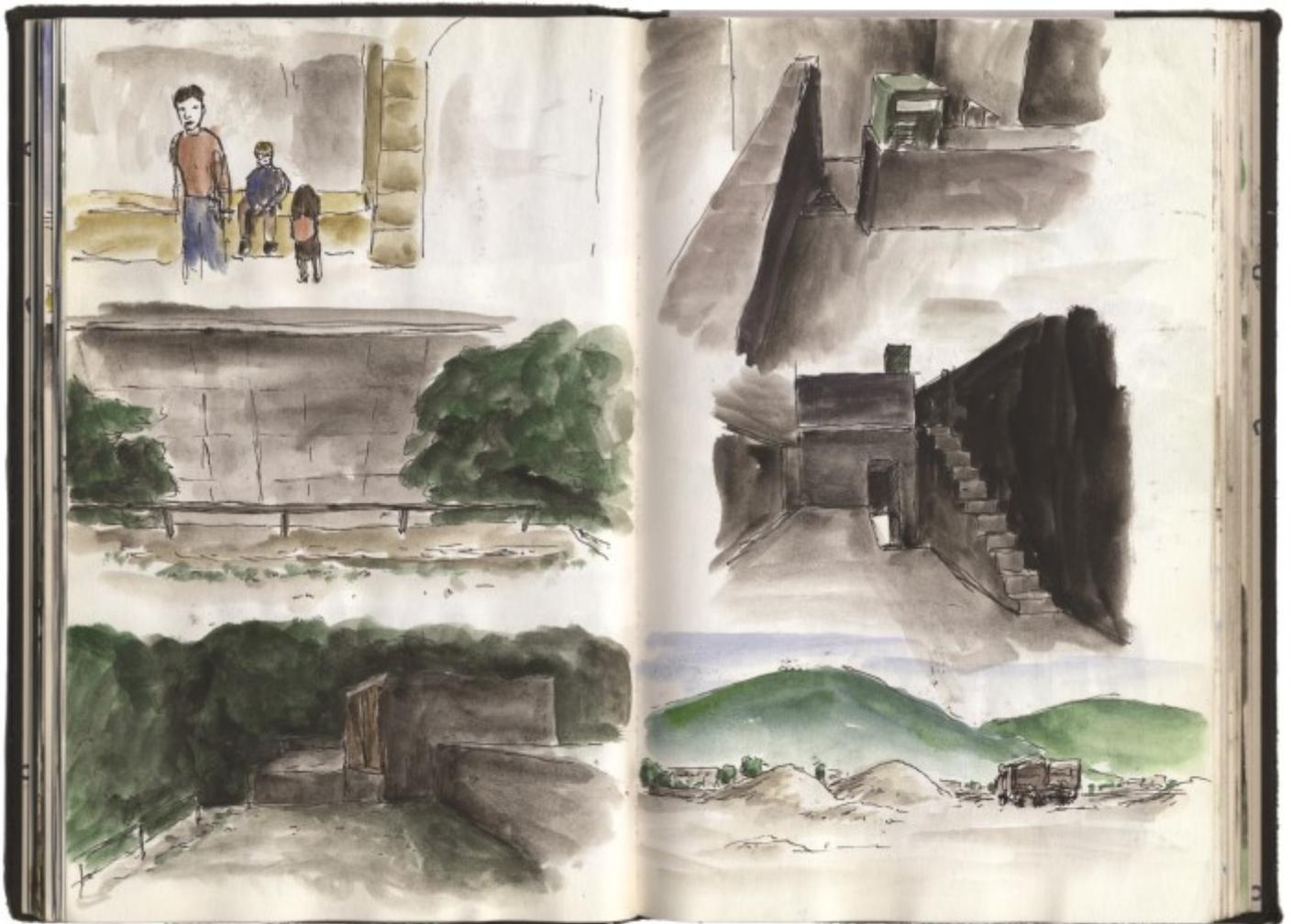


Fig. VII. Deuxième rêve du 1^{er} septembre 2017,
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 27 cm

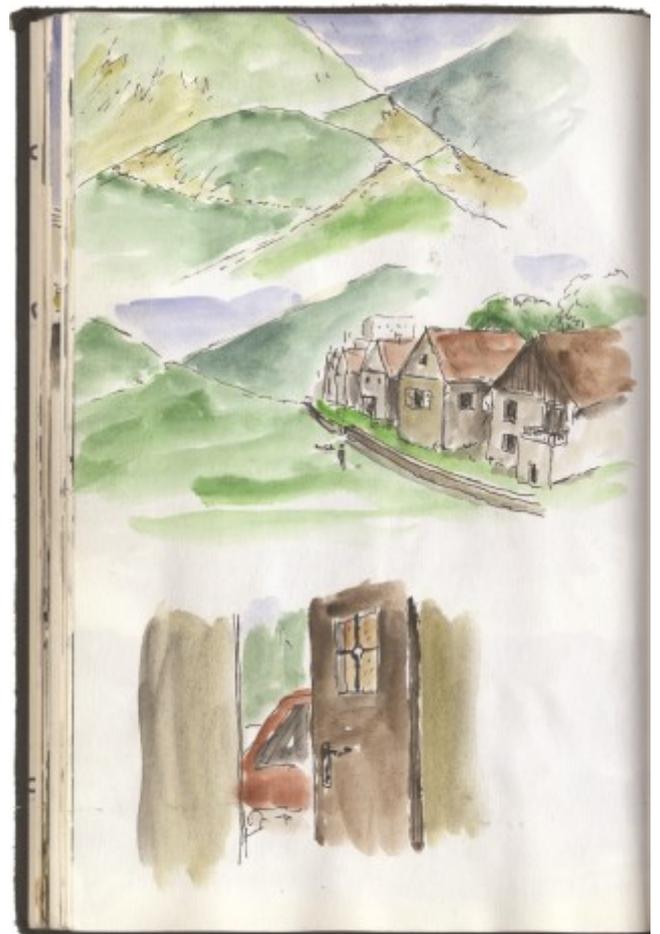


Fig. VIII. Deuxième rêve du 1^{er} septembre 2017
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13 cm

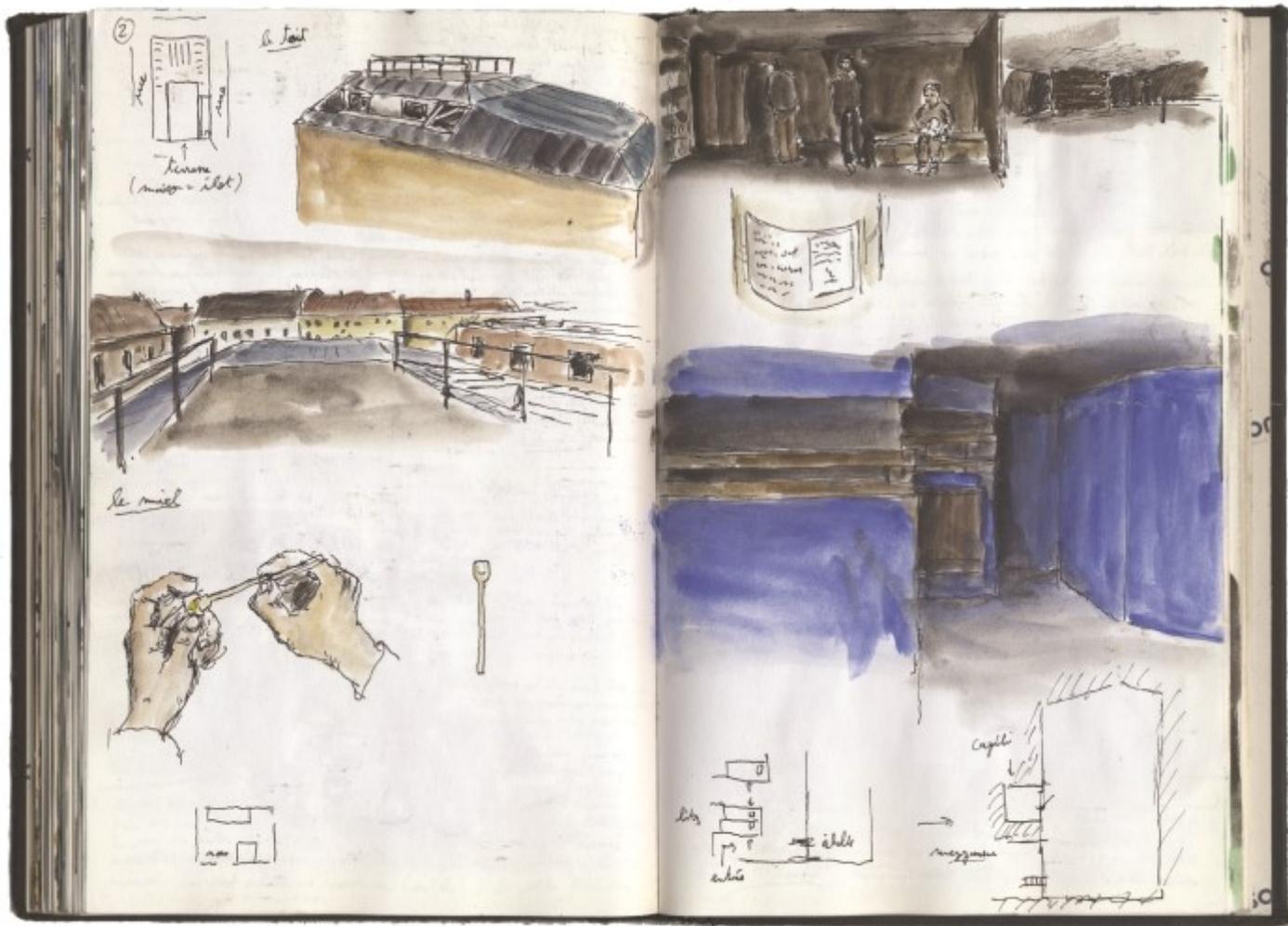


Fig. IX. Deuxième rêve du 13 novembre 2017 : « La maison »
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 27 cm



Fig. X. Deuxième rêve du 13 novembre 2017 : « La maison »
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,5 cm

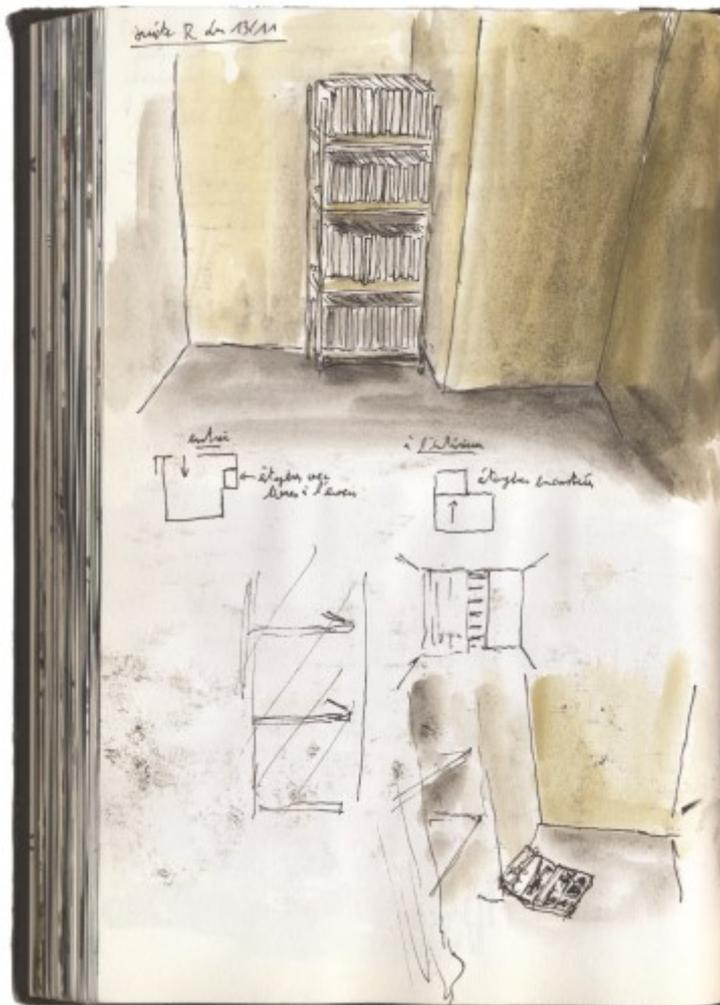


Fig. XI. Deuxième rêve du 13 novembre 2017: « La maison »
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,5 cm



Fig. XII. Rêve du mercredi 10 octobre 2018 : « Strasbourg »
Carnet n° 17, détail
Rotring et aquarelle sur papier



Fig. XIII. Rêve du mercredi 10 octobre 2018 : « Strasbourg »
Carnet n° 17, détail
Rotring et aquarelle sur papier



Fig. XIV. Rêve du 28 septembre 2013
Carnet n° 3
Rotring sur papier, 21,5 x 13,7 cm

Dans l'idée de faire une collection des objets du rêve, ces dessins sont des variations autour des champignons vus dans le rêve du 28/09/2013. La série sert également de pré-texte pour ajuster la « focale » sur des souvenirs de perception onirique, et expérimenter ainsi quelle est la version qui serait la plus conforme au rêve.

Fig. XIV bis. Trois coulemelles, 2017
Crayon sur papier, 35,4 x 27,8 cm

Fig. XV. Rêve noté le 19 janvier 2015 : « Le poisson »
Carnet n° 5
Crayon et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,3 cm



Fig. XVI. Premier rêve du 17 août 2017 : « Les champignons (la Turquie) »
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 27 cm

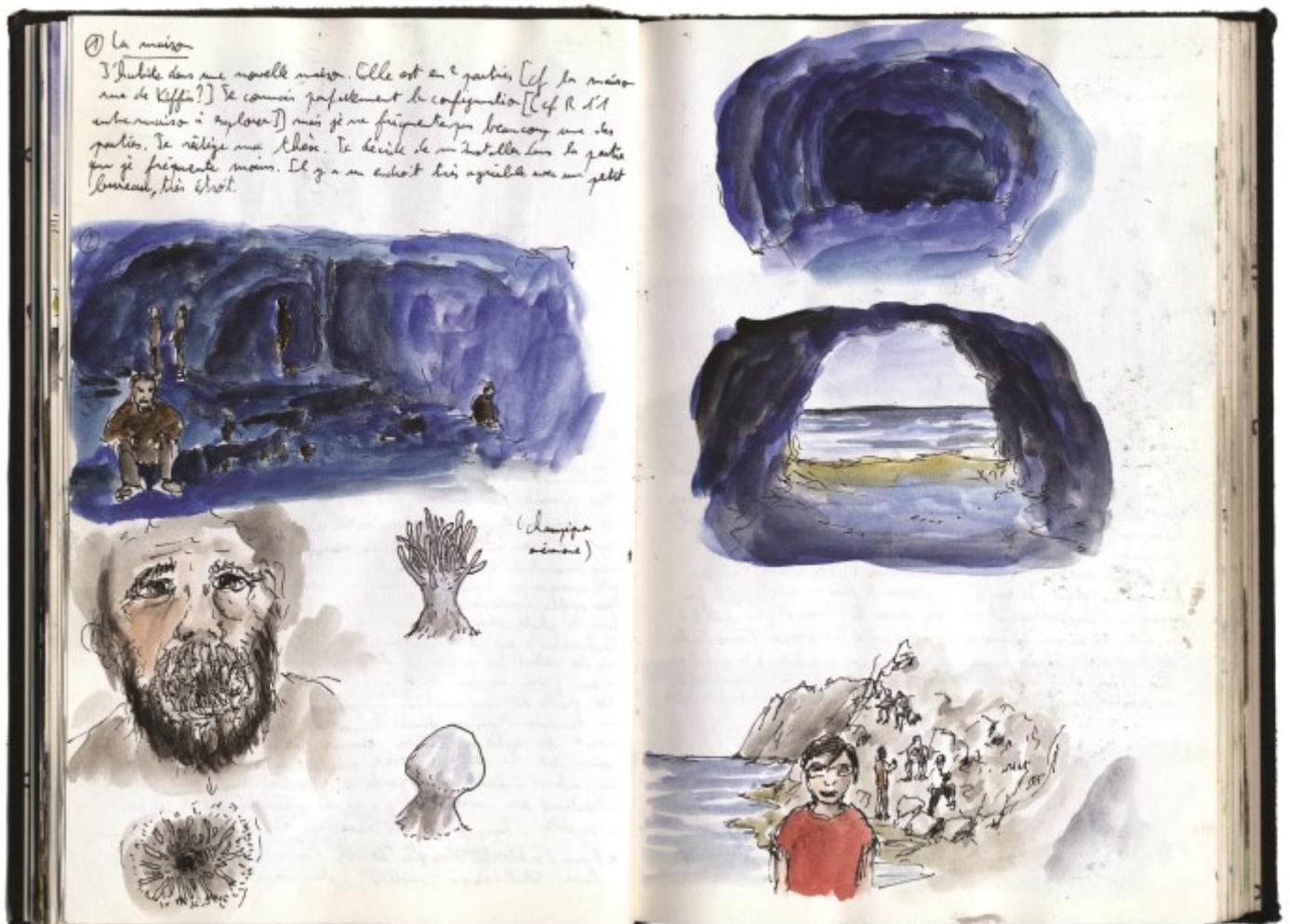


Fig. XX. Rêve du 19 octobre 2017 : L'œil
Carnet n° 14, détail
Rotring et aquarelle sur papier



Fig. XXI. Deuxième rêve du 10 octobre 2017 : « Le logement »
Carnet n° 14, détail
Rotring et aquarelle sur papier



Fig. XXII. Premier rêve du 13 novembre 2017 : « Les voitures »
Carnet n° 14, détail
Rotring et aquarelle sur papier



Fig. XXIII. *Rêve du mercredi 14 novembre 2017*
Carnet n° 14, détail
Rotring et aquarelle sur papier

Fig. XXIV. *Premier rêve du 2 août 2017 : « La scierie »*
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,5 cm



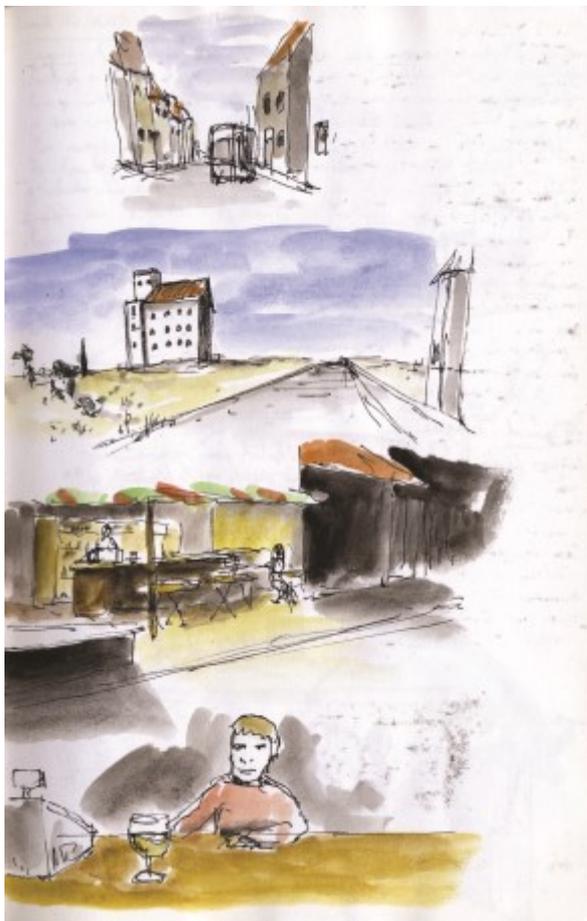


Fig. XXV. *Rêve du 8 août 2017 : « La Corse »*
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,7 cm

Fig. XXVI. *Rêve du 20 juillet 2017 : « Le Cantal »*
Carnet n° 14
Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 27 cm



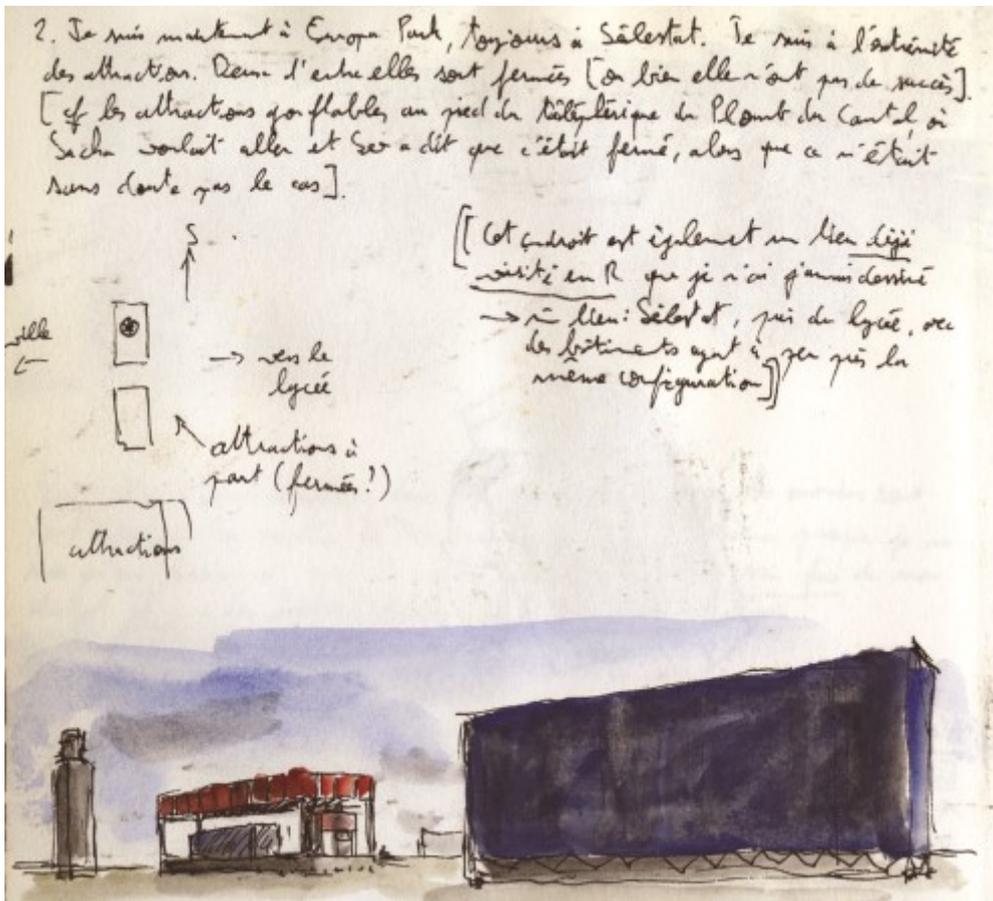


Fig. XXVII. Rêve du 19 juillet 2017 : « Europa Park »
 Carnet n° 14, détail
 Rotring et aquarelle sur papier

Fig. XXVIII. Rêve du mardi 19 février 2019
 Carnet n° 18, détail
 Rotring, aquarelle et crayon de couleur sur papier



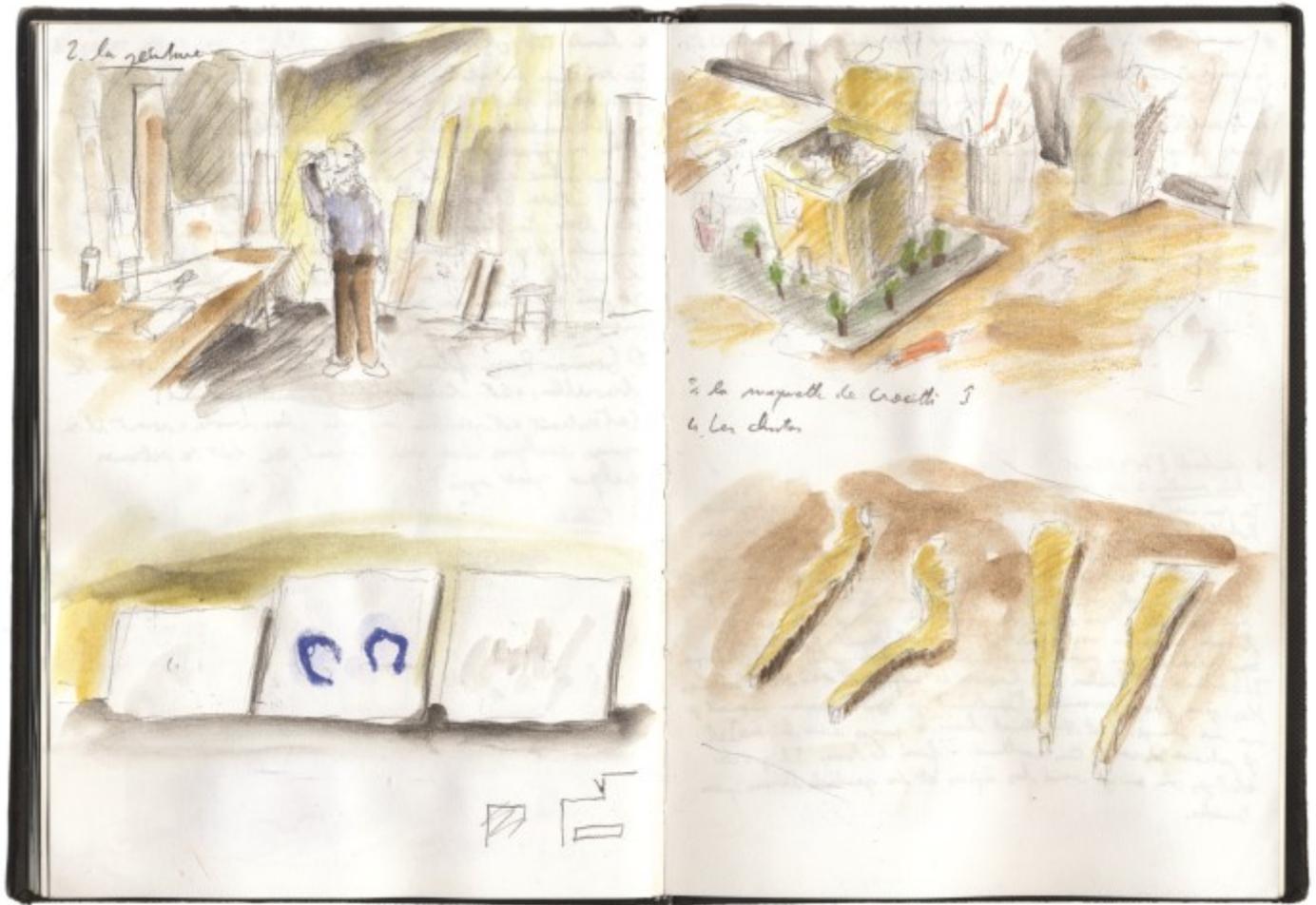


Fig. XXXI. Rêve du 23 mars 2015 : « L'atelier »
 Carnet n° 6
 Crayon et aquarelle sur papier, 21 x 29,4 cm



Fig. XXXII. Rêve du 19 mars 2016 : « Les jeux »
 Carnet n° 10
 Rotring et aquarelle sur papier, 21,5 x 13,3 cm

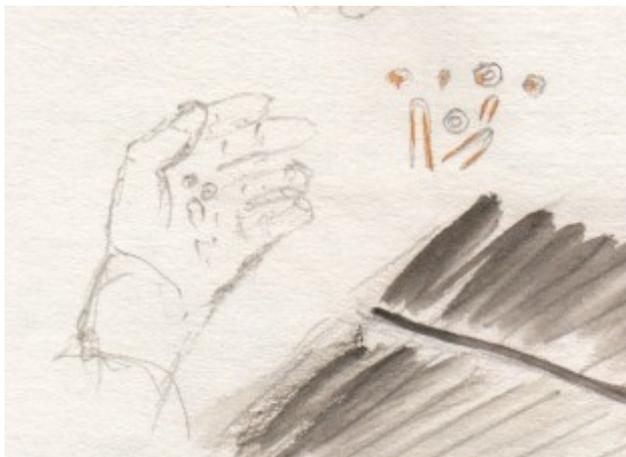


Fig. XXXIII. *Rêve du 7 novembre 2014*
Carnet n° 5, détail
Crayon et aquarelle sur papier



Fig. XXXIV. *Rêve du 26 mai 2016 : « Anamnèse »*
Carnet n° 10, détail
Rotring et aquarelle sur papier

Fig. XXXV. *Objet de rêve 2, 2018*
Crayon sur papier, 15 x 20 cm





Fig. XXXVI. *Chez Johann*, 2018
Crayon sur papier, 32,8 x 25,5 cm

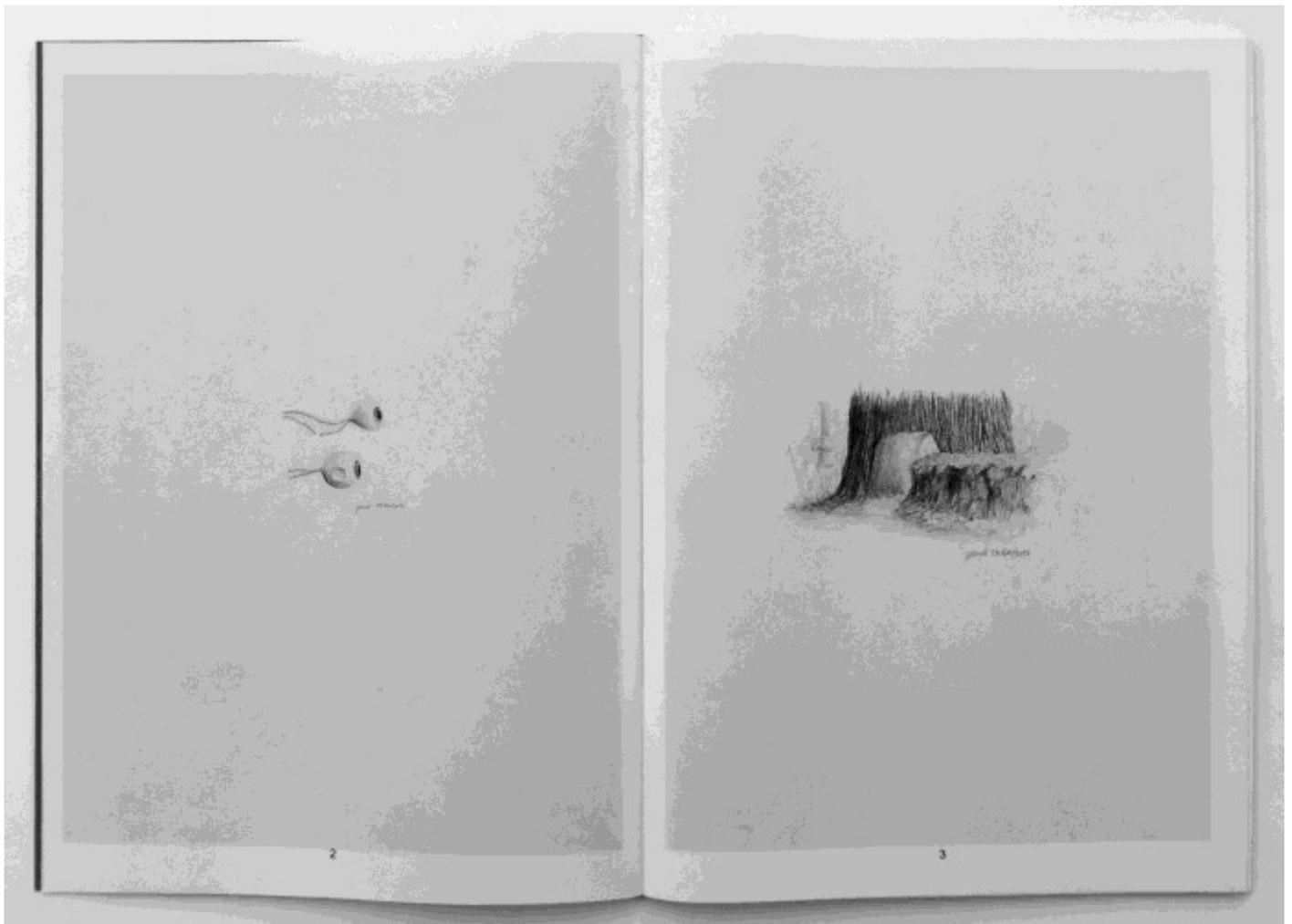


Fig. XXXVII. *Jeudi 19-10-2017 et Jeudi 20-07-2017, 2019*
Série « Croquis »
Crayon sur papier, 30,5 x 21,5 cm chaque
Source : *Fleshtone* n° 5, Mulhouse, 2019, p. 2-3

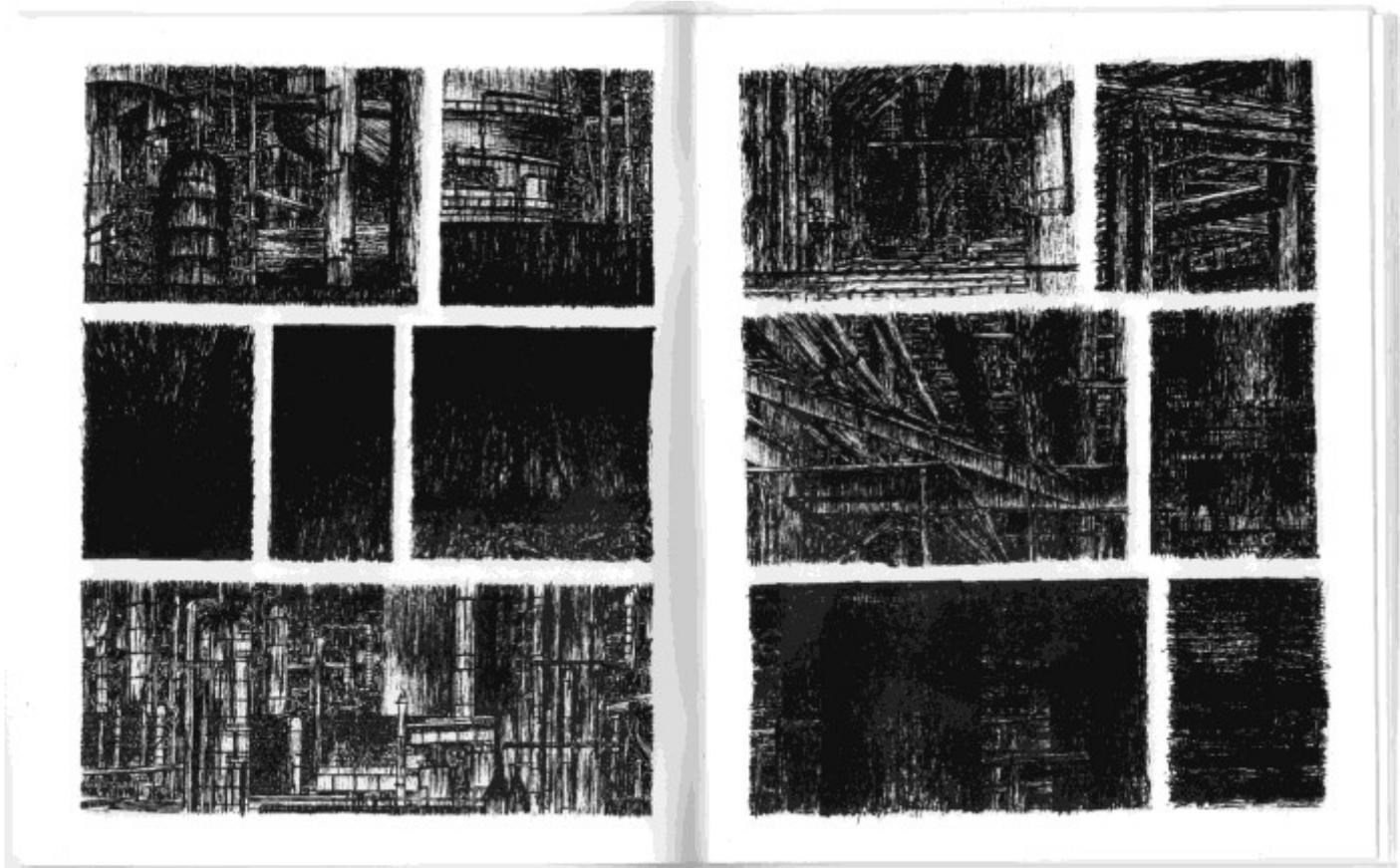
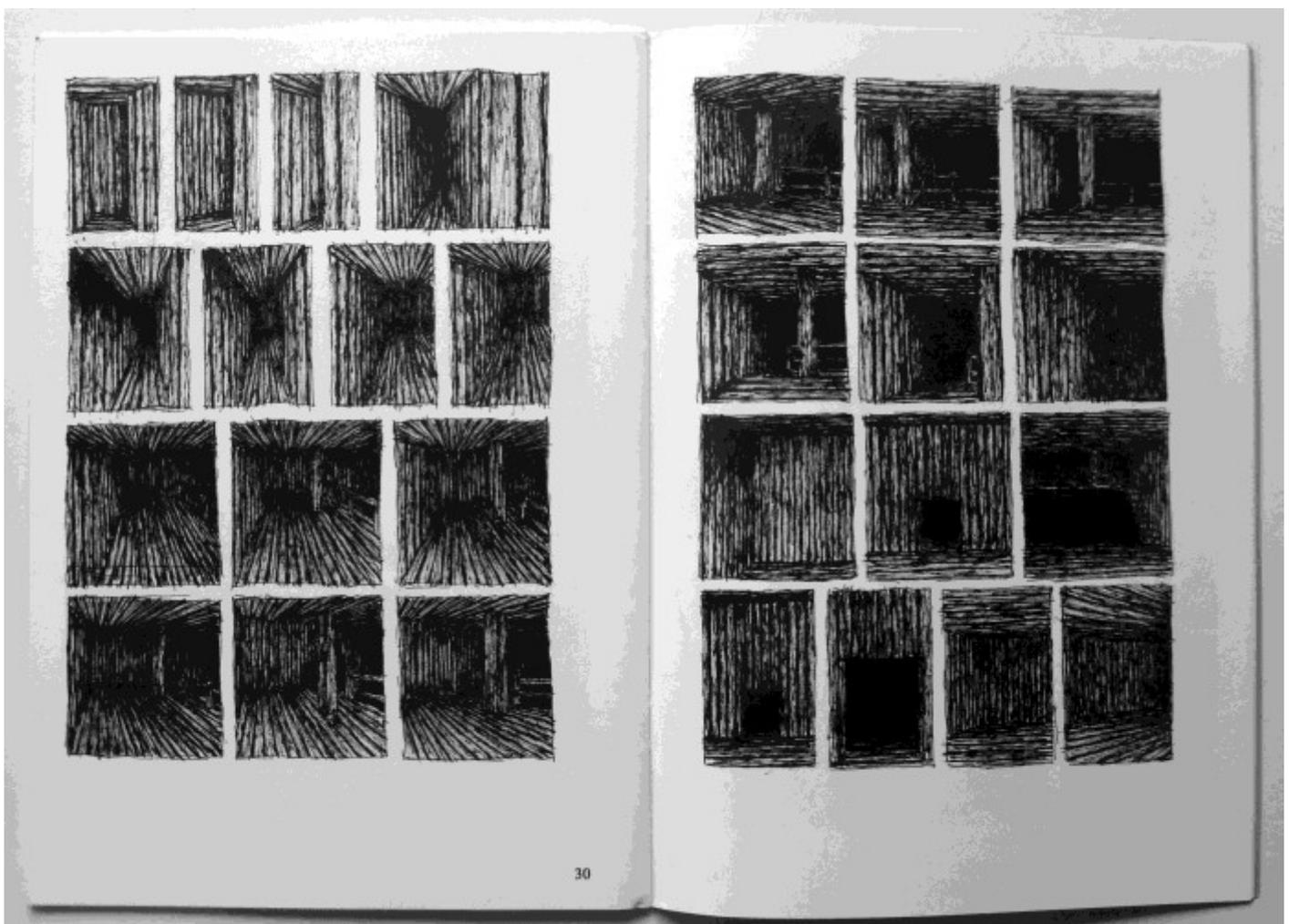


Fig. XXXVIII. *Léviathan*, 2005-2013
 Autoédition, 24 exemplaires, 40 pages, non paginé

Fig. XXXIX. *Punition*, 2010
 Rotring sur papier, 29,5 x 21 cm, 42 planches
 Source : *Fleshtone*, n° 1, Mulhouse, 2009



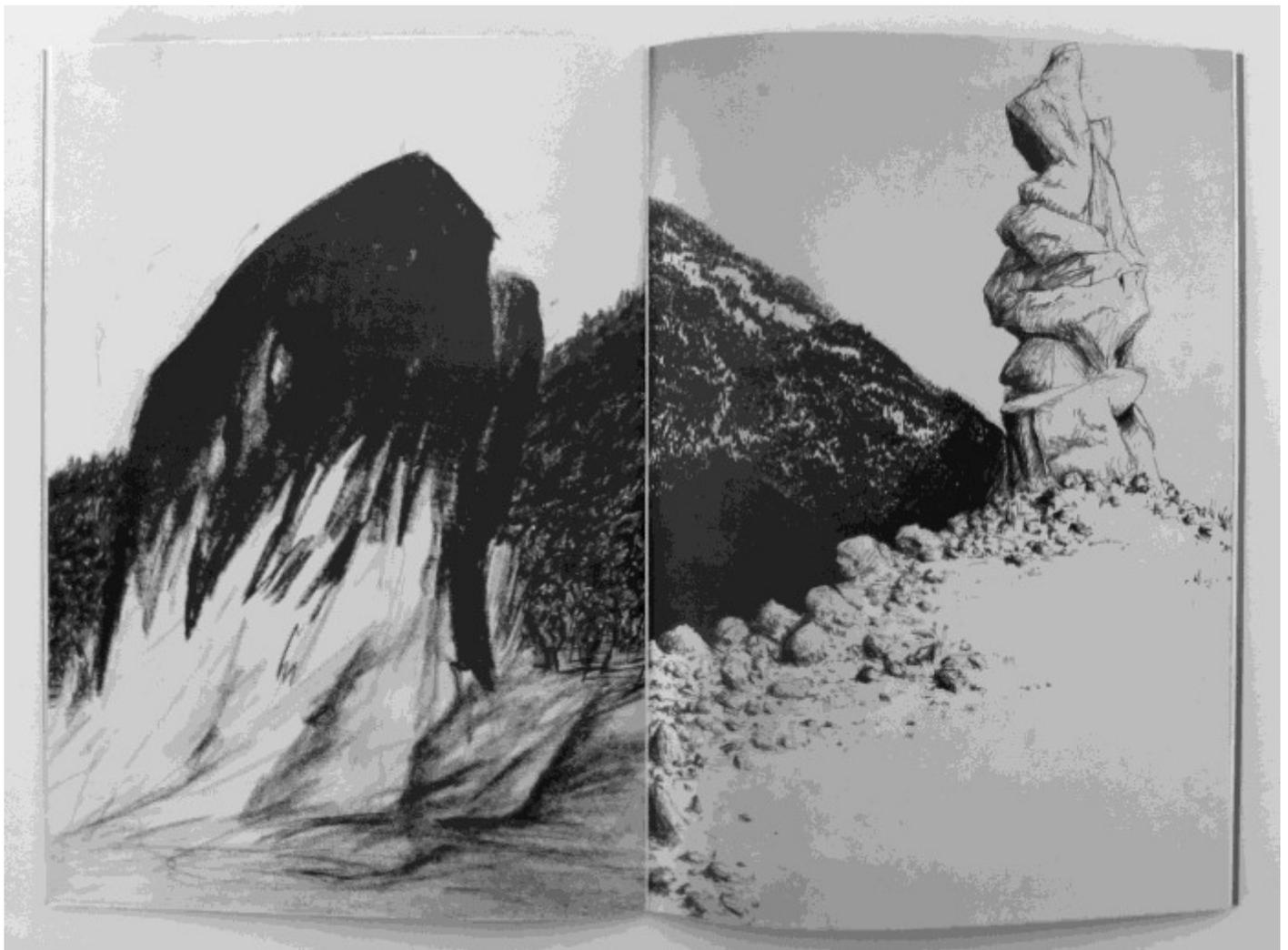


Fig. XXXIX bis. *Bande annonce*, 2009-2010
Pierre noire sur papier, 65 x 51 cm, 6 planches
Source : *Fleshtone*, n° 3, Mulhouse, 2011

Des dessins réalisés d'après des rêves différents avant la tenue régulière des carnets ont été organisés en une série potentiellement narrative, pour être publiés dans un fanzine. Je me suis inspiré d'un album de Blutch, *La beauté* (Futuropolis, 2008), qui a été très important dans mon parcours artistique : les dessins se suivent, comme les repères d'un récit dont il manquerait des morceaux et dont l'histoire serait perdue. Après une discussion avec Vincent Vanoli, celui-ci a résumé un autre de mes partis pris dans le fanzine : ces « pages sont des extraits rassemblés issus d'autres histoires et qu'il faut regarder un peu comme des « pages-tableau », comme celles que l'on trouve par exemple chez Hergé (dans « Le Crabe aux Pinces d'Or ») ; elles marquent ainsi un temps fort dans un récit tout en s'affranchissant de celui-ci ».

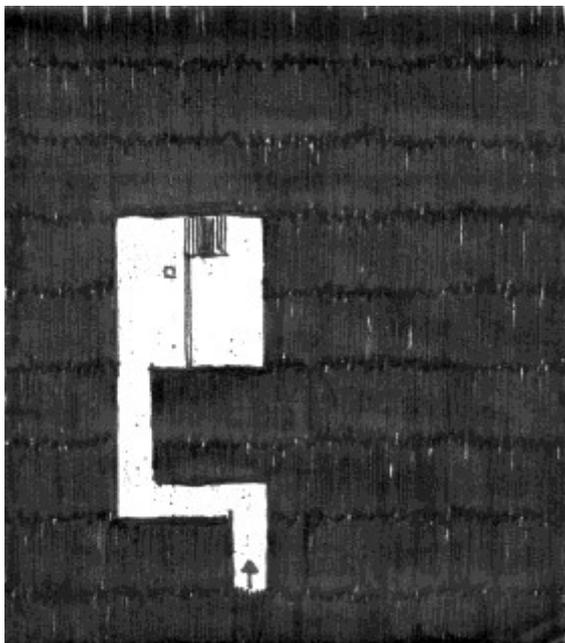


Fig. XL. *Sommaire n° 1*, 2016
Série de 23 dessins
Rotring sur papier, 10 x 7,3 cm

Cette série consiste à transposer les cartes des lieux vus en rêves sur du papier à petits carreaux, comme je le faisais plus jeune lorsque je jouais à de vieux jeux vidéo de rôle (avec un émulateur DOS) et qu'il fallait dessiner les plans des labyrinthes.

J'éprouve une fascination particulière pour les inventaires, diagrammes, cartes et autres illustrations schématiques voire abstraites que l'on trouve dans des livres comme la *Sémiologie graphique* de Jacques Bertin (EHESS, 1967, 2005), ou dans de vieux manuscrits comme dans les volumes de *Utriusque cosmi...* de Robert Fludd (1617-1621) que j'ai découvert en lisant *L'art de la mémoire* (Frances Yates, Gallimard, 1975).

Fig. XL bis. Plans, début des années 2000
Carnet contenant des plans de divers jeux vidéo de rôle des années 80-90
Crayon et crayons de couleurs sur papier, 21 x 29,5 cm



V. LE DORMEUR EST-IL UN ARTISTE ? LA CRÉATION EN RÊVE ET SES PRODUCTIONS

Certains scientifiques voient dans le rêve une forme créatrice déterminante, voire originaire. Pour Montangero, « nous sommes beaucoup plus créatifs en dormant qu'à l'éveil »¹. Le rêve est un « processus créatif »², il participe aux « processus qui créent de l'originalité »³, et inspire – en partie – les différentes formes de créations artistiques⁴. Mais pas seulement. Au-delà du rêve qui – si on adopte le point de vue de Montangero – fabriquerait de l'originalité dans les formes et avec les contenus que nous avons examinés jusqu'à présent, il permettrait aussi de faire des découvertes grâce « à la fameuse règle de déduction propre au sommeil⁵ ». Isabelle Arnulf cite

les grands découvreurs, qui affirment avoir trouvé la solution de leurs problèmes en dormant et en rêvant : ainsi, Kekulé a découvert la structure des noyaux benzène (trois doubles liaisons atomiques tournant à l'intérieur de la structure hexagonale du benzène) en rêvant la nuit d'un serpent qui tournait à l'intérieur de la structure ; Mendeleïev a mis en place la classification des éléments atomiques et Singer découvre la machine à coudre pendant leur sommeil⁶.

La transcription quasi-littérale de certains des rêves les plus exceptionnels est susceptible de faire « œuvre », ou au moins permettre de stimuler des découvertes assez étonnantes. Il faut cependant tempérer l'importance des créations oniriques.

¹ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, *op. cit.*, p. 11. Voir aussi p. 192.

² *Ibid.*, p. 77. « La pensée pendant le sommeil [...] fait preuve d'une capacité d'invention stupéfiante ». Jacques Montangero, « Rêve et narration : un point de vue cognitif », *op. cit.*, p. 102.

³ Jacques Montangero, *40 questions et réponses sur les rêves*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ « En outre, de toute évidence, la création en matière de littérature, d'arts plastiques, de cinéma et de publicité est en partie inspirée de cette forme de pensée imagée, concrète et économe en signifiants ». *Ibid.*, p. 188. « La télévision et le cinéma [...] ont pris modèle – inconsciemment – sur les rêves ». Jacques Montangero, « Rêve et narration... », *op. cit.*, p. 99, et p. 110 pour la littérature et la peinture. Les capacités créatrices seraient désinhibées en sommeil par l'affaiblissement des « fonctions exécutives », Jacques Montangero, « Dreams are narrative simulations of autobiographical episodes... », *op. cit.*, p. 171.

⁵ Isabelle Arnulf, *Une fenêtre sur les rêves*, *op. cit.*, p. 143.

⁶ *Ibid.*

D'abord, le rêve travaille à partir des matériaux de la vie éveillée. Autrement dit, il n'est pas étonnant qu'un chercheur rêve de ses recherches. C'est la fameuse « hypothèse de la continuité » qui postule que la plupart des rêves expriment les préoccupations et les intérêts de la vie éveillée, et que nous avons déjà évoquée au sujet de la recherche sur le rêve en psychologie cognitive⁷. Bien que les cognitivistes s'opposent aux théories de Freud, celui-ci avait déjà fait des observations qui allaient dans ce sens au début de *L'interprétation du rêve*. Retenons en trois : les matériaux du rêve proviennent de souvenirs de la vie éveillée⁸ ; « la bizarre préférence de la mémoire onirique pour ce qui est sans intérêt⁹ » ; et, en dehors de rares exceptions, l'absence de stricte répétition d'épisodes vécus¹⁰. Dès lors, on voit très bien comment le rêve parvient à produire de l'originalité et à se montrer créatif. C'est parce qu'il réassemble des souvenirs – dont l'intérêt peut paraître *a priori* relatif, ou qui sont plus ou moins oubliés – dans des configurations nouvelles, qu'il est susceptible de faire émerger, malgré le dormeur, des contenus nouveaux et inattendus. En s'appuyant sur des recherches antérieures, dont celles menées par Paul Chabaneix dans une thèse de médecine intitulée *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*¹¹, Freud ne fait que confirmer des faits établis, et il est surprenant que l'on s'étonne encore aujourd'hui de la capacité du rêve à être créatif :

Que le rêve soit capable de faire une place aux travaux intellectuels de la journée et de les mener jusqu'à une conclusion qui n'a pas été atteinte de jour, qu'il puisse venir à bout de doutes et résoudre des problèmes, et devenir chez les poètes et compositeurs la source de nouvelles inspirations, cela semble incontestable d'après les multiples rapports et d'après le recueil composé par Chabaneix¹².

Puisque le rêve a cette capacité à surprendre grâce à des formations originales et inattendues, et puisqu'il est constitué de souvenirs de la vie éveillée – images, émotions, sensations, préoccupations, activités, pensées, etc. –, il n'y a rien donc de surprenant à ce qu'il puisse contenir des œuvres où leurs préfigurations chez les artistes.

V.1. Œuvres et objets du rêve chez Barbara Breitenfellner et Jim Shaw

Les artistes contemporains qui s'intéressent au rêve dans une perspective documentaire ont une démarche initiale similaire à celle des auteurs de bandes dessinées autobiographiques.

⁷ Voir le sous-chapitre 4.1.

⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 44-45.

⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ Paul Chabaneix, *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, Paris, J.-B. Baillière & Fils, 1897. L'ouvrage est cité à plusieurs reprises par Jacqueline Carroy dans *Nuits savantes*, *op. cit.*

¹² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 100.

Il y a d'abord un intérêt sincère pour la transcription des rêves en tant que documents d'une expérience vécue, qui est ensuite mise au service d'un propos singulier en relation avec les moyens d'expression. Les plasticiens exploitent les capacités des rêves non seulement à recomposer des objets et des images pour configurer des narrations, mais aussi à fournir des matériaux mettant en jeu les stéréotypes de l'imagerie médiatique contemporaine dans une démarche qui peut être critique.

Depuis 2008, l'artiste allemande Barbara Breitenfellner a réalisé une dizaine d'installations basées sur des rêves d'expositions. Ces œuvres s'ancrent sur une pratique du montage et du collage d'images, dont le fonctionnement onirique avait déjà été mis en valeur par les Surréalistes. Mais chez elle, le collage et les installations explorent, selon Inke Arms – curatrice et auteure –, « la colonisation de notre(sub)conscient par l'imagerie préfabriquée de la "société du spectacle"¹³ ». Puisque « les rêves, comme l'inconscient collectif, changent sous l'influence envahissante de l'imagerie médiatique¹⁴ », alors la pratique artistique qui s'appuie sur les rêves est susceptible de mettre en scène un certain état de l'imagerie médiatique du monde réel.

Le titre de chacune de ses installations inspirées par ses rêves reprend le texte du récit qu'elle choisit parmi ceux qu'elle a notés dans des carnets depuis 1998. Nommons ici cette série les *Rêves*, par commodité, dans la mesure où le titre de chaque installation commence par le mot « rêve ». La première, réalisée en 2008 à Berlin, s'intitulait *Rêve d'une grande exposition. J'avais un immense dessin totalement stupide (d'un clown) et j'étais très honteuse. Deux femmes réalisaient une performance avec des roller skates. Ce n'était pas génial non plus*¹⁵, d'après un récit rédigé le 12 mai 1999¹⁶. Le titre revendique l'origine onirique de l'œuvre et fait l'inventaire du contenu de l'exposition : on y trouve la performance et le dessin du clown, à quoi s'ajoute un objet non mentionné dans le récit, une boule à facettes [Fig. 102]. L'artiste s'intéresse à ses rêves depuis ses études en art – elle obtient un « Master of Fine Art » à la Glasgow School of Art en 1998 – et bien qu'elle expose fréquemment – essentiellement en

¹³ « Her collages and installations explore the colonisation of our (sub)consciousness by the prefabricated mass media imagery of the "society of spectacle" – images from film, magazines, TV shows and advertisement showing clichéd life-styles, stereotypical social categories and commendable behaviour. But as the collective subconscious changes under the pervasive influence of media imagery, so do our dreams ». Inke Arms, « On the exhibition », in Barbara Breitenfellner, *Traum einer Ausstellung*, catalogue d'exposition, Dortmund, Hartware MedienKunstVerein, du 12 mars au 5 juin, Berlin, Revolver Publishing, Dortmund, HMKV, 2011, non paginé. Ma traduction.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Traum einer großen Ausstellung. Ich hatte eine ganz doofe riesige Zeichnung (von einem Clown) und schämte mich sehr. Zwei Mädchen machten eine Performance auf Rollschuhen. War auch nicht so toll.* Exposition à l'Autocenter, Berlin, 2008.

¹⁶ Inke Arms, *op. cit.*

Europe – depuis la fin des années 1990, ce n’est qu’en 2008 qu’elle propose une œuvre qui est explicitement la traduction d’un de ses rêves, parallèlement à ses autres pratiques du collage et de la sérigraphie. *Rêve d’une grande exposition* est d’autant plus remarquable que Breitenfellner la considère, dans son rêve, comme étant plutôt mauvaise. Faut-il y voir un geste d’autodérision¹⁷, de critique du milieu de l’art ou de la créativité en rêve ? Il est difficile de se prononcer, d’autant plus que le second degré – si on considère que cette installation est bel et bien une sorte d’anti-œuvre – semble être absent de la plupart des œuvres postérieures.

*Rêve : 1 exposition dans 1 grand musée. Personne ne savait où je devais montrer mes œuvres (d’ailleurs, c’était quoi mes œuvres ??). Dans une grande salle : toutes les croûtes étaient accrochées au plus haut des cimaises. Le sol du musée était recouvert avec une moquette psychédélique. Sur le tapis se trouvait, telle une grosse sculpture de bronze, une belle bagnole de luxe*¹⁸, présenté à Dortmund en 2011, était constitué d’une épave de Porsche installée sur un plan incliné couvert par de la moquette en zig-zag noire et blanche, disposé au centre d’une des salles du lieu d’exposition [Fig. 103]. En haut des murs étaient alignés des tableaux très divers, aussi bien du point de vue de leur format que de leur sujet et de leur facture [Fig. 104]. La référence au rêve est à nouveau explicite puisqu’elle figure en première place dans le titre, et que celui-ci est reproduit en grand sur un mur, dans la continuité des toiles [Fig. 105]. Mais elle est aussi implicite, car les motifs en zig-zag de la moquette sont ceux du carrelage du monde onirique de la série télévisée *Twin Peaks* [Fig. 106], écrite par Mark Frost et David Lynch¹⁹. Comme pour *Rêve d’une grande exposition*, le titre ne décrit pas intégralement le contenu de l’exposition. D’après l’artiste, il ne s’agit pas de proposer des œuvres qui seraient des reproductions fidèles du rêve : « Parfois, des gens me demandent “Est-ce que c’était comme ça dans le rêve ? Est-ce qu’on est vraiment dans le rêve ?” Mais certainement non²⁰ ». Ses installations seraient des « équivalents », « décalés »²¹ par rapport aux images de ses rêves. Pourtant, le titre des deux œuvres citées ici invite le spectateur à y lire une véritable transposition de ses rêves. Ce ne sont pas simplement des « rêves d’exposition » au sens de projets qui trouveraient une concrétisation

¹⁷ Selon les mots d’Étienne Hatt, « Barbara Breitenfellner, l’interprétation des rêves », in *Art Press*, n° 466, mai 2019, p. 24.

¹⁸ *Traum : 1 Ausstellung in 1 großen Museum. Wo ich meine Arbeiten zeigen sollte, war nicht klar, (- was waren denn meine Arbeiten ??). In 1 großen Raum : die ganzen Ölschinken hingen ganz weit oben an den Wänden. Der Museumsboden war mit 1 psychedelischen Zickzackteppich bedeckt. Auf dem Teppich stand, wie eine feiste Bronzeskulptur, ein fetter Nobelschlitten.* Exposition au Hartware MedienKunstVerein, du 12 mars au 5 juin, à Dortmund. La traduction française provient de l’exposition de l’œuvre au Confort Moderne à Poitiers, du 29 septembre au 18 décembre 2011 : <http://www.confort-moderne.fr/fr/archives/event/TRAUMA/129>, consulté le 19 août 2019.

¹⁹ Trois saisons (1990, 1990-1991, 2017) et un film (David Lynch, *Fire walk with me*, 1992).

²⁰ Barbara Breitenfellner, entretien avec Anne-Frédérique Fer, « Interview de Barbara Breitenfellner », le 10 mai 2019, FranceFineArt, 5 :10 : <https://www.francefineart.com/index.php/agenda/14-agenda/agenda-news/3133-2708-pontault-combault-barbara-breitenfellner>, consulté le 17 août 2019.

²¹ *Ibid.*



Fig. 102. Barbara Breitenfellner

Rêve d'une grande exposition..., 2008

Dessin aux pastels à l'huile (300 x 240 cm), deux danseuses sur roller skates, boule à facettes (50 cm), peinture murale rose. Performeuses : Léa Lescure, Sarah Armstrong
Berlin, Autocenter

Photo : Thomas Bruns



Fig. 103.



Fig. 104.



Fig. 105.

Fig. 103, 104 et 105. Barbara Breitenfellner

Rêve : 1 exposition dans 1 grand musée ..., 2011

Texte du rêve sur le mur, rampe inclinée, 7 x 5 x 2,5 – 0 m, moquette zig-zag , épave de Porsche 911 Carrera 993, peinture argentée, environ 20 peintures à l'huile encadrées, 3,20 x 50,4 x 16,5 m

Dortmund, HMKV

Photos : Hannes Woidich



Fig. 106. David Lynch

Twin Peaks : The return

Saison 3, épisode 2, capture d'écran
2017

moyennant quelques ajustements, ou encore, pour reprendre les mots de l'artiste, des « commentaires sur le monde artistique²² ». Les titres ne sont pas seulement descriptifs ; ils font part de pensées plus ou moins absurdes qui n'ont aucune utilité dans la réalisation plastique des installations : le dessin du clown est stupide, la performance est mauvaise, ou alors Breitenfellner n'est pas sûre que ce soient ses œuvres qui sont exposées. Ces indices textuels dans les titres, qui sont aussi – il faut le rappeler – des récits de rêve, attestent d'une forme d'authenticité onirique. Bien sûr, il est impossible pour le spectateur de vérifier la conformité de l'installation avec le rêve-vécu, et il doit se contenter de l'articulation avec le titre/récit, ou de la réponse fournie par l'artiste quand on lui pose la question. En reprenant les différentes étapes de l'appréhension de ces œuvres, au premier regard, pour un spectateur non averti, ces installations se présentent donc comme la plupart de celles que l'on voit dans les musées. Autrement dit, il est impossible, en s'appuyant sur leur aspect strictement formel, de faire la différence entre ces œuvres créées à partir de celles vues en rêve, et d'autres qui ne le seraient pas. Pourtant, dès la lecture du premier mot des titres, « Rêve », le regard sur l'installation change. Ce n'est pas juste une installation, c'est une installation vue en rêve, et ainsi, elle se charge d'une aura supplémentaire que chaque spectateur interprètera à sa manière, en s'étonnant par exemple des prouesses de la création onirique ou de sa pauvreté (comme cela est revendiqué dans le titre pour *Rêve d'une grande exposition*), en remarquant leur dimension plus ou moins critique du monde de l'art, ou une forme d'autodérision, etc.

Chez Breitenfellner, c'est la dimension narrative du titre de l'œuvre qui installe le climat de bizarrerie propre au rêve. Les textes plus ou moins longs relatent des événements qui sont automatiquement étiquetés comme étant anormaux parce qu'on sait qu'ils proviennent d'un rêve. Mais si on les relit sans la mention du rêve, la dimension d'étrangeté se trouve renforcée, notamment dans les parties strictement descriptives qui rejouent les codes habituels des cartels d'exposition, avec les indications des matériaux et des techniques utilisées. En ce cas, on se poserait toute une série de questions : pourquoi rédiger cette description ? Pourquoi décrire ce qu'on a sous les yeux ? De plus, pourquoi est-ce rédigé à l'imparfait et au plus-que-parfait ? Est-ce une description du processus créatif ou de l'élaboration du projet ? Est-ce que l'œuvre a déjà été réalisée auparavant ? S'agit-il d'une sorte de *re-enactement* ? Si on sait tout de suite qu'il s'agit d'un rêve, toutes ces questions sont évacuées. Roger Caillois prévenait : « Il ne convient en aucun cas d'annoncer au lecteur [ou au spectateur] qu'il s'agit d'un rêve : tout serait perdu s'il en était averti²³ ». Mais cette indication du rêve reste cruciale car elle permet de lire l'œuvre d'une manière singulière. Sans cette précision, les installations ne peuvent pas être

²² *Ibid.*, 4 :50.

²³ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, op. cit., p. 667.

comprises comme étant des œuvres vues en rêve. Il semblerait donc bel et bien que sans contexte, il soit impossible de déterminer l'origine onirique d'une création, et qu'à l'inverse, le signalement d'un rêve à l'origine de l'œuvre annule une partie non négligeable de l'étrangeté onirique dont elle pourrait être porteuse.

La récente exposition de Breitenfellner au Centre Photographique d'Île-de-France (CPIF)²⁴ proposait une mise en scène plus narrative d'un rêve. L'installation était intitulée : *Rêve : Les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité (collage ? photographie ? peinture ?). Tout est triplé. Pas très clair comment les œuvres vont passer du virtuel au réel, surtout pour le glitch et la propriété artistique. — Puis un film. Un paysage enneigé. Nous marchons dans la (tempête) neige. Une fille s'allonge et sa tresse lui rentre dans le dos (transformé numériquement). Puis son dos se désagrège. Un fluide (sang) coule d'une table et quelqu'un d'autre le boit. Il se transforme à travers son corps en une drogue (liquide).* Le titre commence par des descriptions bizarres de caractéristiques plastiques dont on ne comprend pas bien la relation avec la suite. S'agit-il de réflexions quant à la matérialité des éléments du film ? Est-ce qu'elles ont seulement un rapport avec la séquence narrative ? L'installation, présente sur toute la hauteur d'un mur de 30 m de long [Fig. 107], éclaire en partie le titre, et réciproquement si celui-ci n'a pas été lu avant de voir l'œuvre. Elle est composée presque en totalité d'objets bidimensionnels (autocollants, peinture à même le mur) dont la plupart sont des motifs abstraits (rectangles, carrés, barres et taches colorés) et les autres des reproductions photographiques en noir et blanc, représentant le dos d'une femme nue en plan rapproché (c'est la seule image à occuper la totalité de la hauteur du mur), un groupe de sept personnages en contre-jour (plan moyen), un autre de six marchant dans la neige (plan d'ensemble), des vues de montagnes, et un personnage seul, de dos, la nuit dans la neige avec de gros flocons flous au premier plan obstruant une partie de l'image. Deux cadres de formats identiques sont les seuls éléments en relief de l'installation. Le premier contient une tresse (réelle) de cheveux blonds et le second la représentation de cette même tresse en mosaïque. Il s'agit de la première exposition de la série des *Rêves* à ne présenter aucun objet tridimensionnel dans l'espace d'exposition.

Ensuite, la dimension narrative y est beaucoup plus présente que dans les deux œuvres précédentes. La courte séquence d'événements racontés dans le titre (à partir de *Nous marchons...*) est retranscrite par les photographies. De gauche à droite, on associe les personnages, les décors (montagne et neige) et les actions (la marche) dans une logique potentiellement narrative. Entre ces images viennent s'intercaler trois grandes silhouettes du

²⁴ « Barbara Breitenfellner. Rêve : les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité », Pontault-Combault, Centre Photographique d'Île-de-France, du 2 mai au 13 juillet 2019.



Fig. 107. Barbara Breitenfellner

Rêve : Les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité..., 2019

Peinture murale colorée, papier peint photographique, vinyle, tresse encadrée, mosaïque en plastique encadrée, 3,5 x 29,10 m
Pontault-Combault, Centre Photographique d'Île-de-France

Photo : F. Verry



Fig. 108. Barbara Breitenfellner

Rêve : Les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité..., détail

Photo : Aurélien Mole



Fig. 109. Barbara Breitenfellner

Rêve : Les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité..., détail

Photo : F. Verry

dos de la femme. Bien qu'il soit impossible d'identifier les personnages, et sans avoir besoin de lire le titre, la coprésence des photographies encourage le spectateur à se raconter une histoire : les sept personnages de la première image partent, un d'entre eux se perd (la femme dont on voit le dos nu ?), les six autres continuent. D'autres liens sémantiques peuvent être établis entre la tresse, sa reproduction en mosaïque, le dos de la femme (ses cheveux sont en chignon) et le personnage de dos dans la nuit. Les images complètent la narration elliptique du titre, mais finalement, le titre n'explique pas beaucoup plus que ce qui est donné à voir. Constaté que les mots du titre renvoient aux caractéristiques explicites ou implicites de l'œuvre ne rajoute rien d'essentiel à son sens. Les matérialités évoquées se retrouvent toutes dans l'installation (collage, photographie, peinture), le nu de dos est triplé, le « glitch » est représenté par les distorsions du contour et des couleurs du second dos nu, et la « propriété artistique » est relative aux images que l'artiste a puisées dans une collection particulière de photographies anonymes. La tresse réelle et sa reproduction en mosaïque font référence au passage du « réel » au « virtuel », ainsi qu'à la « transformation numérique » de la tresse. À quoi il faut rajouter le schéma en isométrie d'une tresse, superposée au premier des trois dos nus [Fig. 108]. Plus intéressantes sont les caractéristiques de l'œuvre non mentionnées dans le titre, et inversement, les mots du titre dont les référents n'apparaissent pas dans l'œuvre. La première et la plus évidente est la suppression complète de la dimension cinématographique. La partie narrative est supposée être un film, et non une séquence de photographies, mais cela peut sans doute s'expliquer par les hésitations de la rêveuse au sujet de la « matérialité »²⁵. Quant à la dernière partie du titre qui raconte la désagrégation du dos et la métamorphose de la tresse en une drogue, elle est implicitement représentée dans l'œuvre : le dernier des trois grands dos n'est plus qu'une silhouette évidée ouvrant sur la photographie (couleur) d'une pièce avec des fauteuils et un tableau de paysage semi-abstrait [Fig. 109].

L'essentiel était ici de présenter trois exemples et trois manières différentes de créer des œuvres à partir de ses rêves. La première se voulait sans doute ironique – le rêve est un bien piètre créateur –, la seconde plus littérale – c'est la traduction d'une installation vue en rêve, avec tous les arrangements que cela suppose si on souhaite la fabriquer dans la réalité –, et la dernière plus expérimentale – propre à une réflexion plus large sur les rapports entre l'installation, la description et la narration, le réel et virtuel, et entre les différentes matérialités de l'image et les degrés de figuration.

²⁵ Un feuillet distribué à l'entrée du CPIF, intitulé « Notes de rêve » et rédigé par Jens Emil Sennewald sous la forme de notes de bas de pages commentant le titre de l'installation, nous apprend que le film existe : « Il sera projeté à Montreuil dans la salle de concert des Instants Chavirés comme image en transformation précédant les performances musicales ». Non paginé, note n° 11.



Fig. 110. Jim Shaw

Dream Object : « I'm working on a psychedelic poster as part of a magazine but it may be too expensive to print, featuring kids in poses from the last supper at the bottom », 1999

Gouache, aérographe et crayon sur panneau, 44,5 x 34,6 cm

New York, Moma

À la différence de Breitenfellner qui ne s'inspire que de rêves d'exposition et qui ne prétend pas les reproduire à l'identique, Jim Shaw a réalisé une série conséquente d'œuvres (près de 200) s'appuyant sur la reproduction conforme de différents types d'objets (œuvres d'art ou non) qu'il aurait vu en rêve. Au début des années 1990, il démarre les *Dream drawings*, dont nous avons analysé quelques planches dans le sous-chapitre précédent, et qui sont le point de départ des *Dream objects* :

Quand j'ai commencé la série sur les rêves, ce qui était important pour moi, c'était que, si par exemple j'étais dans un rêve, en train de voir quelque chose dans un magazine, je ne me contente pas de reproduire simplement le magazine, mais que cette vision soit vraiment dans un magazine. J'aurais bien voulu que ça arrive véritablement. J'aurais adoré que quelque chose que j'avais vu dans un film ou à la télé dans un rêve, apparaisse authentiquement dans un vrai film ou à la vraie télé. L'idée, c'était que le rêve devienne réalité²⁶.

Cette production concerne des œuvres d'art (peintures, sculptures, installations, photographies), des planches de bandes dessinées, des couvertures de comics, de revues et de livres de poche vues en rêve, dont le titre commence systématiquement par *Dream object* et est suivi en général par le début du récit du rêve. Dans le rêve, ces œuvres peuvent avoir été réalisées par l'artiste, ou non. Sur le site internet du MoMA²⁷, le titre du *Dream object* (« *I'm working on a psychedelic poster as part of a magazine but it may be too expensive to print, featuring kids in poses from the last supper at the bottom* »)²⁸ (1999) [Fig. 110] est suffisamment complet pour faire comprendre au spectateur qu'il s'agit bien là de la fabrication d'un poster qu'il a réalisé en rêve. On constate, une fois de plus, que seul le texte nous permet d'authentifier la source onirique. Si la mention « *Dream object* » et le long titre narratif – qui reprend le début du récit du rêve comme très fréquemment pour les titres des œuvres de l'artiste – n'étaient pas présents, il n'y aurait aucun moyen de repérer le rapport au rêve et à la création qu'il y a réalisée. Cependant, les titres ne sont pas toujours aussi explicites, et les musées et les galeries peuvent choisir de les abréger ou de les résumer.

La publication d'un grand nombre de ses *Dream drawings* accompagnés par les récits des rêves dans le livre *Dreams*²⁹ permet de comparer le récit du rêve avec les dessins, puis avec les peintures, sculptures et installations. En 2017, la galerie Blondeau & Cie (Genève) a présenté trois *Dream objects* à Art Basel dont deux peintures intitulées *Dream Object* : « *I'm showing*

²⁶ Jim Shaw cité par Mike Kelley, « Here comes everybody : a conversation between Jim Shaw and Mike Kelley », *op. cit.*, p. 48.

²⁷ https://www.moma.org/collection/works/97376?artist_id=7968&locale=fr&page=1&sov_referrer=artist, consulté le 12/08/2019.

²⁸ « Je travaille sur un poster psychédélique pour un magazine mais il est peut-être trop cher à imprimer, avec des enfants prenant la pose de la Cène en bas ». Ma traduction.

²⁹ Jim Shaw, *Dreams*, *op. cit.*

*Peter Saul some paintings I've done... » [Fig. 111 et Fig. 112]³⁰. Dans *Dreams*, la suite du récit donne plus d'informations sur la production picturale de l'artiste pendant son rêve :*

Je montre à Peter Saul des peintures que j'ai faites et qui étaient apparues dans des rêves mais je suis gêné parce qu'elles ressemblent aux peintures psychédéliques de jeunesse de Roger Dean, mais il prend une des calligraphies abstraites plus « adulte »³¹.

Sur le *Dream drawing* [Fig. 113] on retrouve les croquis qui ont servi de modèle aux peintures, ainsi que la calligraphie abstraite, tenue par Peter Saul. La référence à Roger Dean permet d'authentifier les deux peintures comme étant celles dont il est question dans le titre des deux *Dream objects*. Le récit publié dans *Dreams* nous apprend aussi une chose très importante : dans ce rêve, les peintures ont été réalisées d'après des rêves. Autrement dit, l'artiste vérifie à la lettre les propos de Freud et des psychologues sur la continuité des activités et des préoccupations diurnes dans le rêve. Dans une mise en abîme qui n'a finalement rien d'étonnant, Shaw fabrique ses œuvres d'après des rêves et il rêve qu'il fabrique ses œuvres d'après des rêves.

Certains *Dream objects* n'ont pas été créés par Shaw en rêve. *Vomiting bum* est une petite sculpture en bronze (30 cm de long) représentant un personnage allongé en train de vomir [Fig. 114]. Le titre de l'œuvre sur le site de la galerie Simon Lee ne donne pas plus de précisions que l'habituelle mention *Dream object*³². Le récit et le dessin du rêve [Fig. 115] dans *Dreams* permettent d'inscrire cette sculpture dans un contexte, une narration, et de lui attribuer un auteur :

J'étais à un concert de salsa en plein air avec Katherine et Robt. Williams, sauf que Katherine ressemblait à quelqu'un d'autre. Une pom-pom girl est tombée et les gens ont commencé à danser. Nous allions à son exposition à la plage où vous êtes censés faire du vélo. Elle avait sculpté des hommes en bronze qui vomissaient ou mendiaient mais qui fondaient. Quelque part, Sherman et Peabody étaient visibles³³.

Le croquis du bas qui accompagne le récit représente les différentes étapes du rêve dans une même image, sans souci pour la vraisemblance de la perspective. Les sculptures en bronze

³⁰ Repéré à : <https://www.artbasel.com/catalog/artist/6889/Jim-Shaw>, consulté le 12/08/2019.

³¹ « *I'm showing Peter Saul some paintings I've done that had appeared in dreams but I'm embarrassed since they look like Roger Dean teenage dope paintings, but he picks up one of the abstract calligraphic strokes that is more "adult" »*. Jim Shaw, *op. cit.* Ma traduction.

³² <https://www.simonleegallery.com/artists/jim-shaw/>, consulté le 12/08/2019.

³³ « *I was at an outdoor salsa concert with Katherine & Robt. Williams, except Katherine looked like someone else. A cheerleader fell over and people began dancing. We were going to her exhibition at the beach where you were supposed to ride bikes. She had sculpted bronze men who were vomiting or begging but melting. Somewhere Sherman and Peabody showed up »*. Jim Shaw, *op. cit.* Sherman et Peabody sont des personnages de dessin animé.



Fig. 111. Jim Shaw

Dream Object : « *I'm showing Peter Saul some paintings I've done...* », 1996
Huile sur toile, 40,6 × 30,5 cm
Genève, Blondeau & Cie



Fig. 112. Jim Shaw

Dream Object : « *I'm showing Peter Saul some paintings I've done...* », 1996
Huile sur toile, 40,6 × 30,5 cm
Genève, Blondeau & Cie



Fig. 113. Jim Shaw
« I'm showing Peter Saul some paintings I've done... », détail
Dreams



Fig. 114. Jim Shaw
Dream Object : Vomiting Bum, 2006
Bronze, 7,94 x 30,48 x 15,24 cm
Londres, Hong Kong, New York, Simon Lee



Fig. 115. Jim Shaw

« There was a show of Ken Russell's original drawings... »

Dreams



Fig. 116. Jim Shaw

Dream Object : « *People got their photos taken as a part of a giant spinal column...* », 1997

Huile sur toile, 190,5 x 229,2 cm

Santa Monica, Rosamund Felsen Gallery

Photo : Douglas M. Parker Studio

au premier plan donnent l'impression d'être géantes par rapport aux trois personnages à gauche, car il faut apercevoir que c'est en fait le bout des chaussures en bas à droite qui donnent la bonne échelle. Ainsi, on comprend que les deux espaces, celui du concert de salsa et celui de l'exposition, sont séparés. Il ne manque que l'épisode de la plage où les personnages sont censés faire du vélo. Le récit n'est cependant pas toujours très explicite. On ne sait d'abord pas très bien qui est l'auteur des sculptures. D'après l'ordre des personnages dans le texte, le pronom « elle » se rapporte logiquement à la pom-pom girl. Ensuite les sculptures en bronze sont en train de fondre (*melting*). Est-ce le bronze qui fond réellement, ou les clochards représentés ? Il semble ne pas y avoir de réponse définitive à cette question. Le croquis de la partie supérieure du *Dream drawing* correspond à un autre rêve dans lequel Shaw assiste à une exposition de dessins de Ken Russell pour la pochette de *Sgt. Pepper's*, qui avaient été refusés³⁴. Sur l'étagère, il y a des nouilles pressées en forme de casse-croûtes (*snack food items*), mais Shaw ne précise pas si ces objets sont des œuvres.

Les récits de rêves de Shaw ne sont donc pas toujours suffisamment détaillés pour comprendre parfaitement la nature des objets vus en rêve. Ils sont également rédigés dans un style assez sobre et rudimentaire. On peut supposer qu'ils n'ont pas une fonction déterminante dans la mesure où les musées et les galeries ne les mentionnent jamais en entier dans le titre des œuvres. Néanmoins, ces récits permettent de constater que de nombreux *Dream objects* n'ont pas été réalisés d'après des rêves d'œuvres d'art. Une autre partie de cette série concerne des objets, parfois bizarres, dont la fonction peut échapper au lecteur des récits et au spectateur des dessins – comme c'est le cas pour les casse-croûtes en nouille – ou des objets étranges mais parfaitement fonctionnels. Par exemple, le panneau avec la colonne vertébrale servant à faire des portraits photographiques (*We were looking for bad guys...*, que nous avons analysé dans le chapitre précédent³⁵) [Fig. 95] a été fabriqué, et les visiteurs peuvent véritablement insérer leur tête dans les vertèbres [Fig. 116]³⁶. Cet objet n'est pas signalé comme étant une œuvre dans le rêve. La description sommaire qui en est faite dans *Dreams* – « Les gens ont pris leurs photos dans le cadre d'une colonne vertébrale géante³⁷ » – est complétée par une information qui, à ma connaissance, n'a pas été prise en compte par Shaw : « [Les gens] avaient de fausses maladies³⁸ ». Cette donnée qui échappe à la vue paraît ne pas pouvoir être mis en scène dans une exposition d'objets et d'images du rêve, à l'instar des pensées et des affects du rêveur. Le

³⁴ Ken Russell est un homme de cinéma (réalisateur, acteur, etc.). Apparemment, il n'a jamais exposé de dessins, et n'a aucun rapport avec la pochette de l'album des Beatles. Mais peut-être s'agit-il d'un homonyme dont je n'ai pas trouvé de trace sur Internet.

³⁵ Cf. *supra*, p. 230.

³⁶ Les visages sur la reproduction de l'œuvre sont de vraies têtes de visiteurs, et non pas des photographies. Sept trous ont été ménagés dans le panneau.

³⁷ « *People got their photos taken as part of a giant spinal column* ». Jim Shaw, *op. cit.*

³⁸ « *They had fake diseases* ». *Ibid.*

panneau avec la colonne aurait pu être accompagné par une performance, mais comment faire comprendre que les acteurs qui posent ont de « fausses maladies » ? La structure narrative des rêves de Shaw n'est que partiellement présente dans le titre de ses œuvres qui se terminent systématiquement par trois points de suspension. Sans le livre *Dreams*, le spectateur n'a donc ni accès à la narration dans laquelle viennent prendre place les *Dream objects*, ni au statut que ces objets avaient dans le rêve lorsque le titre de l'œuvre se contente de reprendre la première phrase du récit. Par exemple, l'intitulé *I needed to go to the B of A to withdraw some money...*³⁹ n'a aucun rapport avec l'œuvre [Fig. 117], qui consiste en une installation comportant quelques dessins et deux sculptures. Dans le récit complet du rêve, ces objets n'apparaissent qu'à la fin :

J'avais besoin d'aller à la *Bank of America* pour retirer de l'argent mais il faisait froid et sombre et il pleuvait et ils n'étaient pas encore ouverts. Je suis rentré et je suis tombé sur Billy Idol qui avait un appartement au-dessus d'un des magasins. Je lui ai demandé s'il voulait s'occuper de notre chat, mais j'ai pensé que c'était une mauvaise idée et il a dit « Ouais, je vais juste le tuer ». J'ai coupé à travers un parking envahi par les mauvaises herbes et j'ai trouvé une pile de dessins sur du papier bon marché, froissés par les éléments et qui ressemblaient à ceux de Basil Wolferton grossièrement dessinés avec des *Marks-a-lot*. J'ai commencé à les rassembler et j'ai trouvé un couple de têtes de gratte-ciels (mâle et femelle) faits en mousse souple, avec des socles comme ceux des pièces de jeu d'échecs. J'ai décidé de ne pas prendre la paire de figurines Gumby-et-sa-femme-en-train-de-le-faire-par-derrière à côté⁴⁰.

Le *Dream drawing* [Fig. 118] représente Shaw en train de ramasser les dessins d'une main, et de l'autre tenant un des deux gratte-ciels en mousse. À l'arrière-plan, on distingue les deux figurines Gumby en pleine relation sexuelle. Et en haut à gauche est inséré un autre croquis, plus petit, montrant la perspective d'une rue rayée par les hachures de la pluie. L'apparence et les matériaux de fabrication des *Dream objects* – les dessins et les deux sculptures – sont bel et bien conformes à ceux du rêve (papier, encre, mousse), mais ils sont délestés de leur charge narrative. Quant au titre, qui reprend le début du rêve, il ne donne aucune indication sur leur origine, ni ne permet d'éclaircir ou de saisir les intentions de l'artiste. Il faut donc se contenter du titre générique de l'œuvre, *Dream object*, et s'en remettre aux inconséquences du rêve.

Bien que Shaw mentionne le cinéma et la télévision lorsqu'il parle de ses *Dream drawings* et de ses *Dream objects*, et qu'on trouve dans *Dreams* quelques rêves où ces moyens

³⁹ Titre donné dans le catalogue d'exposition *Jim Shaw. Everything must go, op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ « *I needed to go to the B of A to withdraw some money but it was cold & dark & raining & they weren't open yet. I went back again & ran into Billy Idol who had an apartment above one of the stores. I asked him if he wanted to take care of our cat, but thought it was a bad idea & he said "Yeah, I'd just kill it." Cutting thru an overgrown parking lot I found a pile of drawings that were on cheap paper, wrinkled from the elements & were like Basil Wolferton's only done with Marks-a-lot & not so finely delineated. I started gathering them up & found a couple of skyscraper-heads (male & female) made out of soft foam, with chess-piece like bases. I decided not to take the pair of Gumby-&-his-wife-doing-it-doggy-style figures nearby* ». Jim Shaw, *op. cit.* Basil Wolferton est un dessinateur de comics, décédé en 1978. Les *Marks-a-lot* sont des feutres marqueurs. *Gumby* est le titre et le personnage d'une série d'animation américaine en stop-motion.



Fig. 117. Jim Shaw

Dream Object : « *I needed to go to the B of A to withdraw some money...* », 1996

Mousse, encre et papier, dimensions variables

New York, Metro Pictures, Santa Monica, Rosamund Felsen Gallery

Photo : Fredrik Nilsen



Fig. 118. Jim Shaw
*« I needed to go to the B of A to withdraw some money... », détail
Dreams*

d'expression apparaissent, il n'en a – à ma connaissance – jamais réalisés. Quand Shaw rêve d'arts visuels, c'est surtout de dessins et de bandes dessinées. Mais bien qu'il ait fait quelques *Dream objects* sous la forme de dessins, je n'ai pas connaissance de l'existence d'œuvres de cette série en bande dessinée. La composante narrative du rêve semble ne pas faire partie du projet dans lequel s'inscrivent les œuvres tirées de ses rêves.

Globalement, l'œuvre de Jim Shaw s'inscrit dans une vaste entreprise de collection ou d'inventaire de l'imaginaire d'une culture. Toute sa production peut être assimilée à un mécanisme onirique d'accumulation, de citations, de déformations et de condensations. La lecture du catalogue de son exposition au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Lausanne⁴¹ donne l'impression qu'il y a presque autant d'artistes qu'il y a d'œuvres ou de séries d'œuvres. Et elle est renforcée par les *Thrift Store Paintings*⁴², qui sont des peintures achetées dans des brocantes et accrochées toutes ensemble : « J'ai pénétré dans le subconscient américain en me rendant chez les brocanteurs et dans des dépôts-ventes⁴³ ». La conséquence de cette surproduction, relative aux intentions de l'artiste, en est la qualité discutable des œuvres prises à part. Et la « grisaille »⁴⁴ des rêves transcrite dans les *Dream drawings*, traduit à la fois le statut de projet pour des *Dream objects*, et la fadeur de certains rêves. Car certains peuvent être originaux mais pas tous⁴⁵, et ce n'est pas parce qu'on rêve d'œuvres d'art que celles-ci sont automatiquement intéressantes dans leurs transpositions plastiques concrètes.

V.2. Critique de la créativité en rêve : rêver n'est pas créer

Du point de vue du processus créatif, certaines installations de Barbara Breitenfellner et les *Dream objects* de Jim Shaw ont été imaginées en grande partie en rêve. Cela reviendrait-il à reléguer sa créativité dans son sommeil pour se faire simple exécutant à l'état de veille ?

La relation problématique entre rêver et créer n'est en effet pas nouvelle pour les artistes et les écrivains. Dans les pages suivantes, le caractère parfois anachronique des analyses et des références théoriques appartenant à des époques différentes et concernant des médiums variés, visera à mettre en lumière des préoccupations semblables ou comparables quant à la valeur que des artistes et des chercheurs accordent aux contenus du rêve.

⁴¹ *Jim Shaw 1974-1999 : Everything must go, op. cit.*

⁴² Les « *thrift stores* » sont des magasins caritatifs équivalents à Emmaüs, au Secours populaire ou à la Croix rouge en France.

⁴³ Jim Shaw, cité par Mike Kelley, « Here comes everybody... », *op. cit.*, p. 58.

⁴⁴ Cf. *supra*, p. 221.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

Dans *Les Vases communicants*, Breton critiquait le rêve lorsqu'il était entendu par certains comme « terrain d'évasion », et donc désengagé de ce que devrait être une véritable recherche créatrice et émancipatrice⁴⁶. En effet, bien que dans le rêve certaines facultés soient désinhibées et permettent l'apparition de figures et d'évènements surprenants qui pourraient s'apparenter à des créations artistiques, le rêve n'est pas un espace de liberté dans lequel une instance mystérieuse pourrait se substituer à la figure de l'artiste éveillé. Ce qu'il manque à la « création » en rêve – mais il ne faudrait pas utiliser ce mot en l'associant au rêve – c'est l'idée de croissance⁴⁷, c'est-à-dire un certain temps de maturation du projet et de fabrication de l'œuvre. Les « œuvres » et les objets du rêve sont bien plus des *trouvailles* que des *créations*. Car, dans le rêve tout apparaît subitement, et même si l'on rêve d'être en train de fabriquer quelque chose, toute la réflexion qui est associée à cette activité à l'état de veille est totalement travestie.

Si on adopte une approche freudienne, l'inconscient – qui collabore en grande partie aux processus créatifs – est au travail dans le rêve mais aussi dans la journée et, pour cette raison, il ne faut certainement pas croire qu'on est plus créatif en rêve. Selon Freud, il n'y a pas lieu de dissocier les processus imaginatifs entre le sommeil et la veille : « La prestation intellectuelle [dans le rêve] elle-même incombe aux mêmes forces psychiques que celles qui le jour réalisent toutes les prestations de ce genre⁴⁸ ». Bien sûr, l'inconscient n'agit pas, du point de vue de la théorie psychanalytique, exactement de la même manière pendant le rêve ou la veille. L'imaginaire à l'œuvre dans le rêve est désinhibé, car les défenses qui canalisent l'inconscient à l'état de veille se relâchent lors du sommeil, et c'est ce qui expliquerait les bizarreries qu'on y trouve lorsqu'il « manifeste une prédilection pour le démesuré, l'exagéré, le monstrueux⁴⁹ ». Il faut comprendre que la critique de Freud vise à convaincre ceux qui sont réticents à « admettre l'inconscient comme base générale de la vie psychique⁵⁰ », ou ceux qui surestiment le caractère conscient dans la « production intellectuelle et artistique⁵¹ ». Et l'argument de la domination de l'inconscient est valable dans deux sens. Dans le premier, à l'époque de Freud, il s'agissait de démontrer que c'est l'inconscient qui renferme et structure le conscient. Dans les activités créatrices, c'est parce que c'est le même inconscient qui agit de jour comme de nuit que le rêve est aussi capable de productions intellectuelles et artistiques, qui ne sont donc pas du seul fait de la conscience vigile. Lacan, dans son dernier enseignement, ira plus loin en disant, à

⁴⁶ André Breton, *Les vases communicants*, *op. cit.*, p. 106 et p. 185.

⁴⁷ Étymologiquement, le vocabulaire associé au verbe « créer » (création, créateur, -trice, créatif, -ive, créativité) a des origines différentes. Seul « créer » a des origines latines signifiant « faire pousser, faire grandir, produire ». Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

⁴⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 656.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 655.

⁵¹ *Ibid.*, p. 656.

l'inverse, qu'on ne se réveille jamais vraiment : « On ne se réveille jamais : les désirs entretiennent les rêves⁵² ». Commentant ce propos, Esthela Solano-Suárez – psychanalyste – précise :

Ce qui veut dire qu'il [Lacan] prend au sérieux l'idée de Freud que le désir du rêve c'est le désir profond de continuer à dormir. Et si on se réveille, on continue à dormir et on continue à rêver par le biais de nos rêveries diurnes, le fantasme⁵³.

Il y aurait donc une continuité de l'activité et des processus oniriques à l'état de veille, récupérable par les processus créatifs conscients.

Dans le second sens, l'argument de la domination de l'inconscient vise ceux qui pensent que le sommeil libère des énergies créatrices insoupçonnées à l'état de veille, alors qu'en réalité, ce sont surtout les artistes qui rêvent d'œuvres d'art et les scientifiques de découvertes. On ne confondra donc pas les forces productrices du « travail du rêve », qui sont communes à tous les rêveurs, avec la soi-disant « créativité » en rêve, lorsqu'un plasticien rêve d'une installation par exemple. Pour l'ensemble de la population, leurs rêves peuvent être étranges et étonnants, mais cela n'en fait pas pour autant des « prouesses de la création onirique »⁵⁴. Les opérations du « travail du rêve » qui sont à l'origine des formations plus ou moins bizarres de contenus – qu'il s'agissent d'« œuvres » ou d'autres choses – fabriquent des éléments nouveaux à partir de souvenirs, d'images, de pensées, de sensations et d'impressions de la vie éveillée qu'elles ne se contentent pas de reproduire mais de transformer. Néanmoins, ce n'est pas parce qu'il y a production et transformation qu'il y a automatiquement création, au sens artistique du terme. Le rêve ne crée finalement rien : « Le travail du rêve n'est pas créateur [...] il ne développe aucune production imaginaire qui lui soit propre⁵⁵ ». Il se contente de poursuivre des travaux engagés la journée – selon le postulat de l'hypothèse de la continuité anticipé par Freud et les savants rêveurs du XIX^e siècle – ou de transformer des matériaux issus des souvenirs. Bien sûr, cela ne suffit pas à distinguer la créativité à l'état de veille de la production imaginaire en rêve. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la conscience vigile est également nécessaire à la créativité. Les processus d'inhibition à l'état de veille n'entravent pas la créativité parce qu'ils

⁵² Jacques Lacan, cité par Esthela Solano-Suárez, « Sublimation et escabeau », in *Quarto*, n° 123, « La réson du rêve », novembre 2019, p. 31 note 97.

⁵³ *Ibid.* Lacan a également employé cette formule pour exprimer la difficulté de l'adulte face à un réel inassimilable qui peut se manifester dans le rêve : « Quand il arrive dans leur rêve quelque chose qui menacerait de passer au réel, ça les affole tellement qu'aussitôt ils se réveillent, c'est-à-dire qu'ils continuent de rêver ». Jacques Lacan, « L'autre satisfaction », leçon du 13 février 1973, in *Le séminaire, livre XX, 1972-1973. Encore*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1975, p. 52-53.

⁵⁴ J'emprunte l'expression à John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*, *op. cit.*, p. 310.

⁵⁵ Sigmund Freud, *Sur le rêve* (« Über den Traum », in L. Löwenfeld et H. Kurella (dir.), *Grenzfragen des Nerven – und Seelenlebens*, Wiesbaden, Verlag F. J. Bergmann, 1901), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Points, coll. « Points Essais », 2011, p. 106.

feraient barrage à l'inconscient. Au contraire, ils permettent de faire des choix, de prendre des décisions, puis de corriger voire d'abandonner un projet artistique en cours. Le rêve n'a rien à voir avec toutes ces opérations dont il est incapable.

En introduction au chapitre « Le merveilleux scientifique des rêves » de son livre *Nuits savantes*, Jacqueline Carroy pose la question : « Peut-on découvrir en dormant⁵⁶ ? » et cite le célèbre rêve de Giuseppe Tartini où celui-ci aurait trouvé sa *Sonate du diable*. L'astronome Jérôme de La Lande tiendrait le récit du musicien en personne :

Une nuit, en 1713, me dit-il, je rêvais que j'avais fait un pacte et que le diable était à mon service ; tout me réussissait à souhait, mes volontés étaient toujours prévenues, et mes désirs toujours surpassés par les services de mon nouveau domestique ; j'imaginai de lui donner un violon pour voir s'il parviendrait encore à me jouer de beaux airs : mais quel ne fut pas mon étonnement lorsque j'entendis une sonate si singulière et si belle, exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence, que je n'avais même rien conçu qui pût entrer en parallèle. J'éprouvai tant de surprise, de ravissement, de plaisir que j'en perdais la respiration : je fus réveillé par cette violente sensation ; je pris à l'instant mon violon, espérant de retrouver une partie de ce que je venais d'entendre ; mais ce fut en vain : la pièce que je composai pour lors est à la vérité la meilleure que j'ai jamais faite, et que je l'appelle encore la sonate du diable ; mais elle est si fort au-dessous de ce qui m'avait frappé que j'eusse brisé mon violon et abandonné pour toujours la musique si j'eusse été en état de m'en passer⁵⁷.

Ce récit est repris, sous des formes différentes, par presque tous les savants rêveurs du XIX^e siècle et du début du XX^e qui publient les premiers récits de rêves authentiques selon le nouveau paradigme du journal intime. Mais ils ne partagent pas nécessairement l'enthousiasme des scientifiques contemporains pour la créativité en rêve. Par exemple Bergson, qui remarque « d'abord que le rêve ne crée généralement rien », se demande « si Tartini n'achevait pas la sonate pendant qu'il cherchait à se la remémorer⁵⁸ ». Tartini lui-même considère certes que la *Sonate du diable* est la « meilleure » qu'il n'ait jamais composée, mais aussi qu'elle est très en dessous de ce qu'il a pu entendre en rêve. Les contenus du rêve – qu'ils soient visuels ou auditifs – seraient-ils malgré tout doté d'un éclat particulier qui ternirait dès l'éveil ? Autrement dit, si le souvenir de Tartini avait été plus vif, aurait-il retranscrit une sonate bien meilleure, à l'image de la perfection de la version onirique ? Hervey de Saint-Denys émet des réserves au sujet de la qualité artistique des trouvailles oniriques :

⁵⁶ Jacqueline Carroy, *Nuits savantes*, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁷ Jérôme de La Lande, *Voyage en Italie*, t. 9, Paris, Desaint, 1769, p. 55-56. Cité par Jacqueline Carroy, *op. cit.*, p. 217-218.

⁵⁸ Henri Bergson, « Le rêve », conférence faite à l'Institut général de psychologie le 26 mars 1901, in Henri Bergson, *Le rêve suivi de Fantômes vivants*, Paris, PUF, coll. « Champs Essais », 2013, p. 9.

Pour moi, tout en faisant théoriquement la part beaucoup plus large aux ressources de l'esprit endormi, j'ajoute cependant peu de foi à la perfection des ouvrages conçus et composés en rêve, et je suis persuadé que la déception des personnages qu'on vient de nommer [Voltaire, Condillac, Franklin au sujet desquels Hervey de Saint-Denys rapporte des anecdotes de créations ou de réflexions oniriques] eut été le plus souvent très grande, s'ils avaient pu conserver à leur réveil un souvenir bien net de ces compositions exceptionnelles, dont un vague sentiment d'enthousiasme leur était uniquement resté⁵⁹.

Il fera néanmoins la part des choses en établissant deux catégories, dont la première, les compositions « relativement homogènes » – la musique, le calcul et la « conception artistique » – est plus aisément mémorisable que la seconde, la « pièce de vers, mosaïque d'idées et de mots qui demande à être saisie dans tous ses détails et non pas seulement dans son ensemble⁶⁰ ». Mais il maintiendra sa position critique au sujet de la faculté du rêveur à créer des œuvres de qualité :

Si les écrivains et les poètes parvenaient, par un effort de mémoire, à reconstruire littéralement ces inspirations de leur sommeil dont ils étaient si enthousiasmés, je suis persuadé que leur déception serait complète, du moins dans le plus grand nombre des cas⁶¹.

Hervey de Saint-Denys est bel et bien convaincu que l'exercice de la transcription de ses rêves en améliore le souvenir, et que le rêve est une sorte de monde consistant. Mais il en conclut que les trouvailles du rêve sont la plupart du temps décevantes lorsqu'elles sont retranscrites à la lettre. Ainsi, selon lui, l'éclat du rêve n'est qu'une illusion qui parvient à faire passer pour incroyable des contenus qui en réalité sont pauvres et sans grand intérêt.

Cette suspicion au sujet de la créativité en rêve est partagée encore aujourd'hui par certains, y compris des artistes. Par exemple, Annette Messenger explique à Philippe Dagen :

Je ne sais pas ce que c'est que l'inconscient. Et je ne crois pas non plus aux histoires de rêves. Il m'arrive, comme à n'importe qui, de rêver de quelque chose qui me semble alors magnifique, une idée parfaite. Chaque fois que je me suis réveillée pour la noter, le lendemain matin, elle m'a paru sans intérêt. Banale. Moi, je rêve dans la journée : des rêves éveillés. Il me faut juste la solitude et du temps, le temps de perdre mon temps⁶².

On retrouve ici à la fois la fadeur diurne de ce qui était « éclat » dans le rêve, ainsi que la préférence pour la rêverie et la création imaginaire à l'état de veille, chère à Henri Michaux. En

⁵⁹ Hervey de Saint-Denys, *Les rêves et les moyens de les diriger*, op. cit., p. 118.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 334.

⁶¹ *Ibid.*, p. 334-335. Citons un dernier exemple : « De même, certaines plaisanteries, certains jeux de mots, qui nous paraissent charmants en songe, se réduisent, la plupart du temps, à des platitudes si l'on s'en souvient au réveil ». *Ibid.*, p. 337.

⁶² Annette Messenger, citée par Philippe Dagen, « Annette Messenger : l'art d'aiguiser », in *Le Monde*, supplément *Culture et idées*, 1^{er} août 2015, p. 5.

effet, l'appréciation d'une idée, d'une œuvre ou d'un objet dans un rêve peut se révéler paradoxale lorsqu'on est réveillé. Voici par exemple un de mes rêves où il est question de plusieurs productions artistiques et de jugements variés à leur sujet :

Je suis dans un appartement, et une jeune femme me montre ses dessins. Ce sont des feuilles de formats variés entre du A5 et du A4, constellées de petits points colorés [Fig. XVIII]. Je ne trouve pas ça terrible (ce qui est justifié), mais je lui dis que ça pourrait être sérigraphié (quel intérêt ?). Ensuite, elle me montre un grand dessin représentant un personnage, à l'échelle 1, avec une tête de bouc et des cornes d'élan, entièrement fait avec des petits points [Fig. XIX]. Je trouve ça génial, et en plus, c'est une excellente idée d'avoir mis des cornes d'élan (qui ne ressemblent pas à des cornes d'élan, et de toute façon le dessin n'a rien d'exceptionnel). [...] Pour finir, je suis à l'extérieur de l'immeuble. La fille a accroché des feuilles de papier de format A4 (sans doute avec quelque chose d'écrit dessus) sur toute la façade. C'est très étonnant (ce qui est effectivement le cas).

Ce rêve résume plusieurs relations qui peuvent s'établir entre des productions artistiques et les différents jugements qu'on peut émettre à leur sujet. Quand l'« œuvre » n'est pas intéressante dans le rêve, cela est justifié du point de vue du jugement esthétique émis à l'éveil. Quand elle est intéressante dans le rêve, ce même jugement peut rester valable à l'état de veille ou non. Autrement dit, toutes les trouvailles en rêve ne sont pas fades, mais leur appréciation à l'intérieur du rêve ne doit pas être considérée comme le produit d'une véritable faculté de jugement esthétique. Les pensées, les jugements et les raisonnements qu'on peut avoir en rêve ne sont pas réflexifs. Il est impossible pour le rêveur de se détacher du rêve et de prendre le recul intellectuel nécessaire pour évaluer objectivement les choses⁶³. La distance, l'« espacement »⁶⁴ entre le sujet les objets nécessaire à la réflexivité est inexistant en rêve. Les objets du rêve ne sont pas différenciés comme peuvent l'être les objets de la perception dans le monde de la réalité vigile, qui existent par eux-mêmes et qui peuvent être soumis à des processus réflexifs ou à un jugement esthétique.

Dans ses analyses, Freud a démontré que le raisonnement ou le jugement ne font qu'un avec le rêve, qu'ils participent complètement à sa fabrication. C'est la raison pour laquelle, en rêve, certains d'entre eux peuvent être tout aussi absurde que le contenu sur lequel ils portent. Par exemple, son « rêve de Brücke (*non vixit*) », relate toute une série d'impossibilités et de

⁶³ Il semblerait que la récupération des facultés métacognitives durant le rêve lucide contredise cette affirmation. Cf. Martin Dresler, Daniel Erlacher, Michael Czisch, Victor I. Spoormaker, « Lucid dreaming », in Meir H. Kryger, Thomas Roth et William C. Dement (dir.), *Principles and practice of sleep medicine*, op. cit., p. 541-542. Ma propre expérience des rêves lucides me porte à croire, à l'inverse, qu'il n'est qu'un leurre, et que la réactivation des facultés métacognitives est partielle et très relative selon les rêves.

⁶⁴ Voir Pierre Carrique, *Rêve, vérité*, op. cit., p. 311 et suiv. À ce sujet, cf. *supra*, p. 53 et suivante. Voir aussi la « Postface » de Jan Philipp Reemtsma à *Mes rêves* d'Adorno (op. cit., p. 123) : « Dans le rêve, tout est subjectivité, il n'y a pas de face-à-face avec l'objet. C'est la raison pour laquelle le rêve ne se soucie pas de la qualité de ses plaisanteries. Il ne veut pas faire de bons jeux de mots parce qu'il ne veut rien faire du tout ».

raisonnements improbables, puis se conclut par un jugement parfaitement absurde. Freud rencontre un ami décédé, ce dont il est parfaitement conscient (en rêve), et dit *non vixit*, au lieu de *non vivit*, mais il remarque immédiatement son erreur. Puis il fixe le fantôme intensément, jusqu'à ce qu'il disparaisse, ce qui cause à Freud « un plaisir inouï ». Il en conclut, toujours en rêve : « Je trouve tout à fait possible que ce genre de personne n'existe qu'aussi longtemps qu'on le veut bien et qu'on peut s'en débarrasser par le désir de voir quelqu'un d'autre⁶⁵ ». Freud, réveillé, remarque « l'absurdité de la conclusion qu'[il] tire et l'extrême satisfaction qu'elle [lui] procure⁶⁶ ».

Les productions oniriques – qu'elles soient de nature artistique ou non – ne sont pas toujours intéressantes pour autrui, justement parce qu'il manque une véritable conscience réflexive à l'origine de leur élaboration. Pour Henri Michaux, « le rêve est une rédaction dont on est dupe⁶⁷ », une rédaction dans laquelle on aurait gardé toutes les phrases, tous les matériaux qu'on ne se résoudrait pas à sacrifier. Le dormeur est l'esclave des rêves qui ne présentent pas d'intérêt créatif en tant que tel (rêve-vécu), ni en tant qu'ils sont racontés (sous la forme de récits littéraires dans le cas de Michaux), car l'opération est laborieuse (il faut « persécuter » sa mémoire) et peu gratifiante (écrire ses rêves les fausse)⁶⁸. De plus, tous les rêveurs nocturnes ne sont pas égaux devant les images de leurs rêves. Michaux souligne la « grisaille » des siens, au sens littéral (il n'y voit pas grand-chose et ne s'en souvient pas bien) et surtout au sens figuré (les événements prodigieux sont malheureusement banalisés). C'est ce dernier point qui retient son attention tout au long de *Façons d'endormi, façons d'éveillé* :

Un prodige à quoi j'assiste en rêve a un caractère et un aspect si ordinaire et courant et banal, que je dois me forcer pour en prendre note. Pour moi, c'est comme si pratiquement il ne s'était à peu près rien passé⁶⁹.

Mais il faudrait aussitôt ajouter que ce n'est pas la fonction du rêve que de prendre des décisions motivées par des impératifs esthétiques. Les opérations du travail du rêve peuvent inspirer les artistes, mais elles ne sont pas articulées à un processus créatif pendant le sommeil. Le rêve est bel et bien producteur, mais il n'est pas créateur au sens où on a défini ce terme plus haut, comme activité consciente et réflexive dans laquelle l'auteur fait des choix motivés par une intuition ou par un projet.

⁶⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 462. Autrement dit, ce n'est pas parce qu'on est capable de jugement dans le rêve que ce jugement est raisonnable. C'est ce qu'Hobson nomme le « raisonnement *ad hoc* », cf. *infra*, p. 211.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, op. cit., p. 85.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

D'une manière plus générale, c'est l'intérêt des récits de rêves en tant que tels qui est très relatif. Ce sont essentiellement les écrivains qui ont émis les critiques les plus dures, à commencer par André Breton lui-même, qui s'insurgeait, dans le « Second manifeste du Surréalisme », contre la médiocrité de certains récits :

Il est regrettable, je commençais à le dire plus haut, que des efforts plus systématiques et plus suivis, comme n'a pas encore cessé d'en réclamer le surréalisme, n'aient été fournis dans la voie de l'écriture automatique et des récits de rêves. Malgré l'insistance que nous avons mise à introduire des textes de ce caractère dans les publications surréalistes et la place remarquable qu'ils occupent dans certains ouvrages, il faut avouer que leur intérêt a quelquefois peine à s'y soutenir ou qu'ils y font un peu trop l'effet de "morceaux de bravoure". L'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes est aussi tout à fait préjudiciable à l'espèce de conversion que nous voulions opérer par eux. La faute en est à la très grande négligence de la plupart de leurs auteurs qui se satisfirent généralement de laisser courir la plume sur le papier sans observer le moins du monde ce qui se passait alors en eux, – ce dédoublement étant pourtant plus facile à saisir et plus intéressant à considérer que celui de l'écriture réfléchie – ou de rassembler d'une manière plus ou moins arbitraire des éléments oniriques destinés davantage à faire valoir leur pittoresque qu'à permettre d'apercevoir utilement leur jeu⁷⁰.

On trouve également un florilège de critiques dans un numéro de *La tour de feu, revue internationaliste de création poétique*, sous-titré « Délivrons-nous des rêves », dès le texte introductif de l'écrivain et directeur de la revue, Pierre Boujut : le récit de rêve est ennuyeux, insuffisant, dénué de valeur artistique, « aucun chef d'œuvre n'est sorti tout cuit ou tout cru d'un rêve⁷¹ ». Dans le même numéro, Pierre-Arthur Goldschmidt écrit : « RIEN, sauf à de rares exceptions, n'est aussi fastidieux, aussi ennuyeux que le récit de rêve⁷² ». Malgré ces critiques, il reste de rares « exceptions », dont il ne sera rien dit dans l'article de Goldschmidt. Cependant, une explication est donnée à la médiocrité des récits de rêves :

Le récit de rêve ne parvient jamais à reconstituer l'environnement sensoriel et perceptif qui accompagnait le rêve, qui en était l'âme. Mais s'il y parvient, il tombe alors dans un autre paradoxe : il n'est plus rêve mais œuvre littéraire. S'il n'y a pas de rêveur médiocre, la communication des rêves, tels qu'ils sont à l'état brut, est toujours médiocre⁷³.

C'est donc parce que le récit de rêve ne parvient pas à en retranscrire « l'âme » – terme que l'on pourrait assimiler à son éclat et à son étrangeté – qu'il serait, à de très rares exceptions

⁷⁰ André Breton, « Second manifeste du Surréalisme », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 9. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I, op. cit.*, p. 806.

⁷¹ Pierre Boujut, « Sur les ruines du rêve ou La fin d'une illusion », in *La tour de feu*, n° 98-99, juillet-septembre 1968, p. 5.

⁷² Pierre-Arthur Goldschmidt, « Le poète sans le savoir », in *La tour de feu, op. cit.*, p. 16. Cité par Julie Wolkenstein, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 16.

⁷³ *Ibid.*

près, condamné à l'échec. La permanence d'une telle critique est remarquable. Paul Valéry écrivait que « le récit du rêve ne donne RIEN du rêve⁷⁴ », et que « les rêves sont indescriptibles en tant que rêves. C'est leur ôter leur essence que de les retrouver⁷⁵ ». Pierre Pachet affirme pour sa part qu'à « certains moments il paraît absurde de vouloir en dire quoi que ce soit, tant en eux tout coule, tombe, se déchire⁷⁶ », ou encore que « finalement, en racontant ainsi [un cauchemar dans ses moindres détails], on produit un beau récit, noir et luisant, mais on a raté le rêve⁷⁷ ». Pour Bernard Teulon-Nouailles, commentant la fabrication des récits de rêves dans *Matière de rêves* de Butor, le récit de rêve (documentaire) est « généralement décevant car les mots ne peuvent rendre ni la somptuosité des images ni l'efflorescence singulière des émotions⁷⁸ ». On peut encore citer à ce sujet Alain Duchesne et Thierry Leguay, qui expliquent dans un manuel sur la rédaction de textes courts : « La simple transcription (prétendument fidèle) des rêves n'a rien d'engageant. Quel ennui le plus souvent ! [...] Et puis, plus gravement, le rêve peut-il s'écrire ? Comment traduire sa brillance multiple, ses disruptions, sa syntaxe impossible⁷⁹ ? ». Philippe Dagen tient des propos similaires : « Combien décevants d'ordinaire les récits qui consignent l'onirique⁸⁰ ». Enfin, pour Vincent Gille, « le simple récit de rêve ne peut donc pas suffire puisqu'il n'en donne que le contenu manifeste⁸¹ ». Ces exemples n'ont rien d'exhaustifs. Chez de nombreux écrivains, la narration du rêve par l'écrit n'est pas satisfaisante car elle « dénature inmanquablement l'image onirique⁸² » :

Les mots manquent pour dire la profondeur, la suavité, le rayonnement, l'éclat ou la sombre violence de ces grandes nappes de couleur des ciels, des vastes formations naturelles, plaines, océans ou montagnes, parfois, bien que plus rarement, des édifices, des accessoires ou des vêtements⁸³.

Premièrement, les récits de rêves ne sont pas toujours intéressants tout simplement parce que les rêves ne sont pas toujours intéressants pour d'autres personnes que le rêveur. Il existe des exceptions, mais elles dépendent surtout du talent des auteurs à les raconter ou des artistes à les mettre en images ou à les utiliser comme matériaux. Deuxièmement, d'un point de vue

⁷⁴ Paul Valéry, *Cahiers, tome XXVII*, 1943, Paris, C.N.R.S., p. 436. Repris dans *Cahiers Paul Valéry, op. cit.*, p. 71. Souligné par l'auteur.

⁷⁵ Paul Valéry, *Cahiers, tome XVII*, 1933, Paris, C.N.R.S., p. 11. Repris dans *Cahiers Paul Valéry, op. cit.*, p. 132.

⁷⁶ Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980, p. 166.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁸ Bernard Teulon-Nouailles, « Les récits de rêves », in Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 219.

⁷⁹ Alain Duchesne et Thierry Leguay, « Rêve », in *Les petits papiers, écrire des textes courts*, Paris, Magnard, coll. « Petite fabrique de littérature », 1991, p. 144. Cités par Thierry Groensteen, « Rêves de papier », *op. cit.*, p. 149.

⁸⁰ Philippe Dagen, « Introduction », in Jean-Paul Marcheschi, *Le livre du sommeil. Notes sur la flamme, la peinture et la nuit*, Nantes, Éditions Art 3, 2013, p. 8. Dagen cite néanmoins une exception : les récits de rêves de Michel Leiris.

⁸¹ Vincent Gille, « Écrire et peindre les rêves », in *Trajectoires du rêve, op. cit.*, p. 180.

⁸² Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves, op. cit.*, p. 175.

⁸³ Marguerite Yourcenar, « Notes sur les songes », in Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1608.

esthétique, nous avons noté dans le chapitre précédent que le fait de dessiner un rêve étrange ne rendait pas le dessin étrange pour autant, puisque cette catégorie est invisible pour tout autre personne que pour le rêveur⁸⁴. Cela s'applique aussi à la plupart des émotions ressenties dans le rêve, et qui sont souvent tout aussi arbitraires par rapport à leur source, que les pensées ou les jugements esthétiques par rapport aux « œuvres », aux objets ou aux événements dans le rêve. C'est la raison essentielle, à mon avis, pour laquelle les transcriptions visuelles ou littéraires des rêves ne sont pas toujours intéressantes : les images ou les événements retranscrits de manière documentaire pour un spectateur ou pour un lecteur ne transmettront pas les émotions ressenties par le rêveur durant le rêve. Troisièmement, la transcription fidèle d'un rêve est d'abord un document. Pour qu'elle devienne une œuvre, il faut la remettre en scène, l'*exprimer* et découvrir comment produire quelque chose d'équivalent à ce qu'était le rêve quand il a été vécu. Il revient alors à l'artiste éveillé de faire des choix et de mettre en scène le récit, les objets vus ou les personnages rencontrés en rêve.

L'aspect critique qui caractérise ce sous-chapitre n'est pas pure négativité. Nous avons vu que Goldschmidt, sans les nommer, exceptait quelques récits. Et dans le même article, il préserve, malgré tout, le rêve : « La littérature, la poésie ne sont rien d'autre que **du rêve transposé** ». Si « le récit de rêve ne communique pas le rêve [...] pour pouvoir intéresser autrui, le rêve doit avoir été récrit, re-rêvé⁸⁵ ». Autrement dit, la création artistique a bel et bien un lien avec le rêve, qui n'est pas celui, littéral, de sa transposition soi-disant la plus fidèle et objective, mais au contraire celui de sa trahison pour produire de nouvelles formes. Boujut, après le moment critique de son développement, évoque lui aussi une échappatoire à ce problème de la transcription du rêve :

Le rêve n'est pas sublime, le rêve n'est pas créateur, le rêve n'est pas de l'art, il n'est que la soupe de sûreté de l'esprit et il ne produit que des déchets : parfois de beaux déchets utilisables par l'artiste⁸⁶.

S'il est possible de sauver des fragments du rêve, comment l'artiste peut-il utiliser ces « beaux déchets » ? Comment leur redonner l'éclat qu'ils avaient dans leur milieu naturel ? Toutes les critiques que nous avons recensées et formulées ouvrent au moins deux hypothèses à partir desquelles faire véritablement œuvre d'art à partir de ses rêves.

La première, suggérée par Boujut, consiste à remettre en scène les « beaux déchets » du rêve, sans prétendre les fabriquer tels qu'ils étaient dans notre sommeil. Quoiqu'en dise Jim

⁸⁴ Cf. *supra*, p. 242.

⁸⁵ Pierre-Arthur Goldschmidt, *op. cit.*, souligné en gras par l'auteur.

⁸⁶ Pierre Boujut, *op. cit.*, p. 7. Dans le même esprit : « Le sommeil est la digestion des impressions des sens. Les rêves sont des excréments ». Novalis, cité par Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 1605.

Shaw qui souhaite que le « rêve devienne réalité », pratiquement tous les exemples que nous avons vu jusqu'à présent dans le champ des arts visuels sont censés répondre à cette hypothèse. En effet, en dehors des dessins de Dürer, de Fellini ou de Jim Shaw qui ont le statut de documents, les bandes dessinées et installations traduisant ou transposant des rêves sont des remises en scène plus ou moins explicites. Explicites dans le cas des bandes dessinées, puisque les auteurs se représentent systématiquement dans leurs récits et ne montrent presque jamais ce qu'ils voient à partir de leur propre point de vue ou selon un procédé imitant une « caméra subjective » (excepté pour les gros plans d'objets). Parfois moins explicites selon les installations de Barbara Breitenfellner. *Le Rêve d'une grande exposition* (avec les roller-skates) et *le Rêve : 1 exposition dans 1 grand musée* (avec la Porsche) ne remettent pas véritablement en scène le contenu du rêve qui est donné dans le titre. Celui-ci est une description quasiment littérale de l'installation. En ce sens, on peut considérer qu'il s'agit de deux œuvres qui font aussi office de document, au sens où elles reproduisent le contenu des rêves. En revanche, *Rêve : Les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité* (l'exposition du CPIF) est une remise en scène dans la mesure où l'artiste se sert de son rêve comme d'un prétexte pour s'interroger sur des moyens plastiques et narratifs⁸⁷, et que l'installation ne donne pas l'impression de chercher à être la traduction fidèle du titre. Nous poursuivrons donc l'analyse d'œuvres qui remettent en scène les contenus de rêves, lorsque les artistes nous donnent les indications (titre ou texte) qui nous permettent de nous en assurer.

La seconde hypothèse, suggérée par Goldschmidt (*re-rêver* le rêve), consiste à se servir du rêve comme point de départ pour une création qui n'aura plus forcément de rapport immédiat avec sa source onirique. Certes, il peut paraître difficile de distinguer les œuvres qui appartiennent à ce registre de celles qui appartiennent au précédent. Pour clarifier la distinction, les *remises en scène* sont affirmées par les artistes, qui précisent dans le titre de l'œuvre ou dans un texte qu'ils se sont appuyés sur des images de leur rêves dont ils ont cherché à donner une traduction. Dans les créations *à partir* du rêve, les artistes abandonnent les images du rêve, qui ne sont là que comme un point de départ ou un matériau initial constituant une entrée qui une fois franchie n'est plus évoquée. Autrement dit, en dehors de l'image du rêve qui génère l'œuvre et qui peut très bien disparaître, il ne reste plus rien des rêves de l'artiste.

⁸⁷ Il est également possible que ces interrogations soient déjà à l'œuvre dans le rêve lui-même. En ce cas, l'installation pourrait avoir le statut de document. Mais dans la mesure où le décalage entre le texte du titre et le dispositif de l'œuvre est un élément de la réflexion que propose l'installation (cf. *supra*, p. 255), on considérera qu'il s'agit d'une remise en scène.

V.3. Transpositions et remises en scène : les images du rêve, du document à l'œuvre

La critique se montre plus tolérante à l'égard des images du rêve dans le champ des arts visuels qu'elle ne l'est pour les descriptions et les narrations littéraires. Comme si la dimension visuelle, prédominante dans les rêves, justifiait en quelque sorte leur traitement par les arts plastiques, la photographie, le cinéma et la bande dessinée. Les œuvres plastiques (Dürer, Barbara Breitenfeller et Jim Shaw), les courts métrages d'Olivier Séror et les bandes dessinées des quelques auteurs que nous avons examinés (Art Spiegelman, Julie Doucet, David B., Nicolas Mahler et Rachel Deville), ne subissent pas les mêmes critiques que les récits de rêve en littérature. À vrai dire, hormis Max Ernst qui expliquait que la peinture surréaliste n'était surtout pas la copie des rêves sur la toile⁸⁸, et Christian Metz qui affirmait, pour le cinéma, que : « Toutes les "séquences de rêves" que j'ai vues dans des films m'ont semblé fantaisistes et peu vraisemblables⁸⁹ », la tendance est plutôt à l'acceptation des images et des récits visuels.

La question posée dans ce sous-chapitre est celle de l'onirisme des remises en scène d'images de rêves, et on s'y demande dans quelle mesure les artistes se préoccupent de réorganiser des matériaux visuels dans le but de produire de l'étrangeté. La critique de Metz porte précisément sur ce point : les « séquences de rêves » au cinéma lui semblent faiblement oniriques du point de vue des effets d'étrangeté du rêve. Les exemples ici choisis concernent des artistes qui se sont exprimés sur leur rapport aux rêves, pour ce qui rend possible de se prononcer sur leurs processus créatifs en relation avec une source onirique avérée.

Historiquement, c'est à partir du XIX^e siècle que les artistes s'intéressent sérieusement aux manières de représenter leurs propres rêves. Cet intérêt est partagé par les psychologues et les écrivains qui en produisent des comptes rendus dont la forme prétend à l'objectivité :

Il semble bien que, passé le milieu du XIX^e siècle, parce que son statut et son caractère maintenant le veulent ainsi, le récit de rêve commence à trouver son registre principal et son cadre le plus adéquat dans les feuillets du journal intime⁹⁰.

C'est à ce moment qu'émerge progressivement, en peinture et dans les arts graphiques, un dispositif concurrent à celui où figure le dormeur à côté de son rêve suivant l'ancien modèle

⁸⁸ Marx Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *op. cit.*

⁸⁹ Christian Metz cité par Raymond Bellour « Raymond Bellour / Christian Metz : Entretien sur la sémiologie du cinéma (1970) », *op. cit.*, p. 216.

⁹⁰ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 33.

iconographique traditionnel hérité de l'enluminure médiévale⁹¹. Selon le nouveau modèle, le contenu du rêve n'est plus circonscrit dans un espace de la composition séparé de celui du rêveur. Dans ce dispositif inédit, le rêve occupe la totalité de la surface de l'image, et donne l'impression au spectateur de percevoir la scène onirique à travers les yeux du rêveur. Le principal effet produit est donc celui d'un point de vue subjectif : il met le spectateur à la place du rêveur dans son rêve. J.-J. Grandville, un des premiers artistes à utiliser ce dispositif pour les « Deux rêves » (1847) publiés dans le *Magasin pittoresque*, signale d'ailleurs lui-même l'originalité esthétique de son approche du rêve⁹². L'album *Dans le rêve* d'Odilon Redon est également emblématique de cette nouvelle posture par son titre (nous sommes *dans* le rêve) et son contenu (des images oniriques sans dormeur) [Fig. 119] : « *Dans le rêve* suppose non pas une peinture du rêve, mais une vision interne à celui-ci, qui abolit la distinction entre réel et imaginaire, intérieur et extérieur⁹³ ». Cependant, dans ses écrits, Redon ne mentionne pas qu'il se soit explicitement inspiré de ses rêves. Et bien qu'il fasse fréquemment usage du mot « rêve », celui-ci n'a jamais la signification d'une « suite d'images qui se présente à l'esprit durant le sommeil⁹⁴ », mais est plutôt synonyme d'imaginaire, de virtualité créatrice, ou d'« idée fixe⁹⁵ ».

Même si les psychologues et les médecins publient dorénavant leurs récits de rêves personnels en tant que documents utiles à la recherche scientifique, les artistes ne les suivent pas dans la voie de l'exploration des rêves par le dessin. Leur intérêt porte sur les processus oniriques de transformations des images, ce qui est très différent de vouloir reproduire précisément ce qu'on y a vu. Il n'existe donc quasiment aucune trace de dessins de rêves qui pourraient avoir le même statut documentaire que les récits dans des journaux intimes⁹⁶ avant les rares croquis des Surréalistes, ou les feuilles du *Livre de mes rêves* de Federico Fellini. Les artistes travaillent avec le rêve, mais ne cherchent pas encore à rendre compte précisément des images qu'ils y ont vus. Ou bien, s'ils le font, ce n'est pas selon le modèle du croquis de voyage.

Nous avons vu plus haut qu'Alfred Kubin a publié un dessin illustrant l'un de ses rêves⁹⁷. De manière plus générale, il a expérimenté pratiquement toutes les manières de travailler avec

⁹¹ Voir la gravure du *Rêve du docteur de Dürer* (cf. *supra*, p. 85) et les analyses du chapitre VI.

⁹² Cf. *supra*., p. 23.

⁹³ Daniel Bergez, *Peindre le rêve*, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁴ Article « Rêve », in Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

⁹⁵ De ce point de vue, Redon est encore un Romantique. Il ne définit le terme « rêve » qu'une seule fois, dans un texte rédigé en 1878 au sujet de Delacroix : le rêve est « une idée fixe ». Odilon Redon, *À soi-même. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, José Corti, 1961, p. 180.

⁹⁶ Pour le XIX^e siècle, je n'ai trouvé que le croquis d'Alfred Kubin publié avec le texte du récit de rêve (cf. *supra*, p. 93).

⁹⁷ Cf. note précédente.



Fig. 119. Odilon Redon

Le joueur

Série « Dans le rêve », pl. 5, 1879

Lithographie sur vélin, 27 x 19,2 cm

25 exemplaires, édités par Joseph Lemercier

Paris, INHA

le rêve en dessinant : « C'est l'observation de ma propre vie onirique qui se révéla la plus fructueuse pour moi qui cherchais *l'image*⁹⁸ ». Lorsqu'il a eu l'idée de « fixer en images le *rêve* tel que la mémoire le reflète encore immédiatement après le réveil⁹⁹ », il a commencé par travailler à partir de fragments de rêves immédiats. Puis, « après avoir découvert quelques-unes des règles de ce qu'on pourrait appeler la composition du rêve¹⁰⁰ », il a dessiné en réunissant des fragments dans une seule composition. Et enfin, il s'est intéressé au « rêve éveillé¹⁰¹ ». Les trois postures qu'il décrit s'appliquent donc respectivement à la transcription documentaire de rêves authentiques, à la remise en scène de fragments de rêves, puis à la composition à partir de la rêverie comme source créatrice.

La remise en scène de fragments de rêves peut s'appliquer à deux portfolios de lithographies : *Traumland (Le pays du rêve) I et II*, édités par Fritz Gurlitt en 1922. Dans son autobiographie, Kubin mentionne un autre titre, qui insiste davantage sur la source autobiographique de ses œuvres : « Ce titre [*Traumland*] qui ne veut rien dire a été malheureusement imprimé à la place de celui que j'avais donné à cet ensemble, *Meine Traumwelt* [Mon monde onirique]¹⁰² ». Les portfolios contiennent ce qui semble être les compositions réalisées à partir de fragments de rêves, produisant de « riches combinaisons [de] motifs oniriques distincts¹⁰³ ». Cela paraît relativement évident à la vue des estampes les plus complexes. Par exemple, *Au royaume des moulins (Im Reiche der Mühlen)* [Fig. 120] représente un paysage en deux plans occupant les trois quarts de l'espace de la feuille. Comme la plupart des dessins de Kubin à la plume, celui-ci est très dense graphiquement et contient de nombreux détails. Au premier plan à gauche, on voit une femme nue sur une butte qui se caresse l'entrejambe. Juste en-dessous il y a quatre petits personnages qui tiennent peut-être des bâtons, mais qui ne sont pas très distincts car pris dans les hachures de la butte. Au centre, il y a une énorme grenouille. À droite, un pont relie les deux plans, sur lequel avancent quatre personnages, filiformes, s'aidant de bâtons pour supporter les sortes de gros sacs sur leur dos, et qui font penser à des fourmis portant des œufs. Le pont arrive à un escalier menant à une tour. Le deuxième plan est constitué par un front de bâtiments. Vers la gauche, d'autres bâtisses se touchent, probablement des fermes, et à l'extrémité du dessin, un moulin. Certains bâtiments

⁹⁸ Alfred Kubin, *Ma vie* (« Aus meinem Leben », in Wolfgang K. Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine Psychopathologische Studie*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970), traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2015, p. 73. Les différentes sections de cette autobiographie ont été publiées antérieurement de façon isolée entre 1911 et 1952 (cf. « Notice », *ibid.*, p. 147).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 73-74.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰² *Ibid.*, p. 114.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 74.



Fig. 120. Alfred Kubin
Au royaume des moulins
Série *Traumland I*, 1922
Lithographie sur papier vélin, 27,1 x 38,1 cm
Cambridge, Harvard Art Museums



Fig. 121. Alfred Kubin
Par monts et par vaux
Série *Traumland I*, 1922
Lithographie sur papier vélin, 37,7 x 27,9 cm
Cambridge, Harvard Art Museums

sont bizarres. Il y a une cheminée qui crache un jet, une cabane perchée sur des piquets et une énorme roue dentée. Une foule d'autres détails peuple le paysage : des petits personnages dissimulés çà et là, un scorpion, des oiseaux, une fontaine et toute une végétation dont le traitement graphique contribue à saturer encore plus l'espace de la composition. Malgré le pluriel des « moulins » dans le titre, un seul bâtiment ressemble véritablement à un moulin. Les autres sont suggérés par la roue dentée et par deux autres roues, plus petites, reliées par une courroie sur une façade. Il y a dans cette œuvre quelque chose d'exagéré, voire de caricatural. Elle relèverait de la catégorie des dessins de rêves « impossibles », même si on considère les figures prises isolément, comme appartenant à des rêves distincts. Par ailleurs, il est difficile d'imaginer un récit, car il n'y a aucun point de repère nous permettant d'articuler une narration à partir des figures qui n'ont aucune interaction entre elles. Il y a bien un sens de lecture de l'estampe, qui part de la femme nue en bas à gauche, passe par les petits porteurs sur le pont en bas à droite, et remonte vers les bâtiments du deuxième plan pour se poursuivre vers la gauche et se terminer par le moulin. Mais cette lecture permet seulement d'imaginer que les porteurs transportent des céréales pour les moulins. La composition évoque également celles de Jérôme Bosch, par le point de vue élevé et le foisonnement des détails bizarres, ainsi que – d'une autre manière – les paysages imaginaires à caractère allégorique de l'art classique.

Kubin a décrit les « règles de la composition du rêve » dans un petit texte intitulé « Mon expérience du rêve » :

En tant qu'artiste, je voudrais dessiner consciemment de la même façon que le rêve lui-même compose et je n'ai trouvé de véritable satisfaction que lorsque je me suis décidé comme lui à assembler ces fragments qui n'apparaissent que timidement pour former une entité¹⁰⁴.

Il est donc possible que certaines lithographies soient des compositions condensant des sources provenant de rêves différents, voire des inventions réalisées à partir de rêveries. Dans la suite du texte, Kubin se livre à un récit correspondant à la lithographie *Par monts et par vaux* (*Über Berg und Tal*) [Fig. 121] :

Devant moi s'étend une chaîne de montagnes coniques et pointues, au pied de ces montagnes, un petit lac. Dans la direction où se porte d'abord le regard se trouvent des créatures dont certaines ressemblent à des hommes et d'autres à des animaux. Une grande chauve-souris traverse le ciel en un vol très lent, un crabe pétrifié retient particulièrement l'attention. Des fermettes, des églises et des châteaux de petites dimensions, inondés, commencent à disparaître sous l'eau. Il règne une ambiance inquiétante et triste. Un sentiment de peur s'empare de moi quand je vois derrière un vieux tronc d'arbre vermoulu ce puissant personnage masqué qui joue un rôle mystérieux dans tant de mes rêves. Il m'est complètement étranger et

¹⁰⁴ Alfred Kubin, « Mon expérience du rêve ("Über mein Traumerleben", in *Von verschiedenen Ebenen*, Fritz Gurlitt, Berlin, 1922) », in *Le travail du dessinateur*, op. cit., p. 13.

pourtant j'éprouve pour lui une sympathie mêlée de peur. Je veux alors me mettre à l'abri du côté de la végétation qui borde le lac au moment où, de la très profonde vallée, monte comme un murmure sourd. Saisi d'un effroi épouvantable, je discerne des troupes armées, camouflées et affairées comme des insectes : elles me cherchent. Engourdi, comme paralysé par la peur, je saute dans une barque et je m'éloigne de la rive. À peine ai-je repris mes esprits, je vois que le géant est toujours là, près du tronc d'arbre et indique l'endroit où je me trouve en faisant de grands signes¹⁰⁵.

La mention du « puissant personnage » récurrent dans ses rêves est la seule indication qui permette peut-être de supposer qu'il s'agisse d'un rêve authentique. Il n'y a pas d'introduction ou de conclusion qui permettrait par ailleurs de s'assurer que nous n'avons pas affaire à un récit imaginé à partir de la lithographie, elle-même composée à partir de la somme de fragments de rêves ou de rêveries. La composition de *Par monts et par vaux* ressemble à celle d'*Au royaume des moulins* : elle est saturée par l'écriture graphique et la présence de nombreux détails qu'il faut presque chercher à la loupe. Le déroulement narratif du récit proposé par Kubin est impossible à retrouver dans l'image. Seuls des fragments dispersés permettent de relier l'image au texte. Les éléments du décor sont là (les montagnes, le bâtiment, l'eau, l'arbre vermoulu), avec les créatures (la grande chauve-souris, et le « puissant personnage masqué » au premier plan à gauche, près de l'arbre) ainsi que les troupes armées qui montent en bas à droite. Au premier regard, l'artiste ne paraît pas s'être représenté dans l'image. On pourrait croire qu'il s'agit du personnage près de l'arbre, selon un dispositif qui rappelle une illustration pour un rêve dans le seul roman fantastique que Kubin ait écrit et illustré, où le rêveur est présent en bas à droite de sa vision [Fig. 122]. Mais une fois que le personnage masqué est identifié, on comprend que le signe qu'il fait de la main trahit la présence de Kubin, qui se trouve sans doute dans la petite barque sur le lac. Le point de vue adopté pour la composition n'est donc pas un point de vue subjectif, qui épouserait le point de vue que le rêveur avait de la scène.

Les dessins de Kubin condensent la totalité de la temporalité du rêve, et le point de vue présente un « tableau » qui organise les différents composants sans qu'il ne donne l'impression d'être un dessin de mémoire qui restituerait fidèlement le point de vue du rêveur dans le rêve. Bien que la grande majorité des lithographies de *Traumland* soient construites sur ce même modèle, il existe des variations. Par exemple, *L'orgue de Barbarie (Die Drehorgel)* [Fig. 123], est centré sur un personnage au premier plan à gauche cadré au niveau de la taille, qui occupe un quart de la surface de la composition, et qui joue du tambour de la main droite tout en activant la manivelle de l'orgue de la main gauche. Dans la partie supérieure figure un grand écriteau sur lequel est inscrit « *Eintritt* » (entrée), encadré par un perroquet et un singe. D'autres

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13-15.



Fig. 122. Alfred Kubin

Illustration pour *L'autre côté* (*Die andere Seite*, Munich, Leipzig, Verlag G. Müller, 1909)

L'autre côté, traduit de l'allemand par Robert Valançay d'après l'édition de 1923, Paris, Pauvert, 1964



Fig. 123. Alfred Kubin

L'orgue de Barbarie

Série *Traumland I*, 1922

Lithographie sur papier vélin, 37,8 x 29 cm

Cambridge, Harvard Art Museums

personnages occupent l'espace de la composition : une femme, des spectateurs dans des gradins visibles sous l'écriteau, à l'intérieur de ce qu'on imagine être un chapiteau de cirque. L'image est toujours aussi saturée graphiquement et remplie de détails. Cependant, le cadrage plus serré réduit la place attribuée généralement aux décors dans la série, et il est rare qu'un personnage occupe autant de surface sur la feuille. De plus, il n'y a ici aucun élément impossible. En dehors du costume surchargé de décorations du joueur d'orgue, il n'y a rien d'explicitement bizarre qui viendrait souligner le caractère onirique de la scène.

Kubin est relativement clair quant à ses intentions. Ses textes permettent de savoir qu'il travaille à partir de ses propres rêves, mais qu'il ne cherche pas forcément à les transcrire fidèlement pour en faire l'équivalent, par exemple, des récits utilisés par les scientifiques dès le XIX^e siècle. Sa recherche porte sur l'image et les processus créatifs, bien plus que sur la documentation de ses expériences oniriques.

Au XX^e siècle, les artistes connaissent les mécanismes du « travail du rêve ». Les concepts de la *Traumdeutung* sont largement vulgarisés, à tel point qu'on voit apparaître au cinéma des films mettant en scène une psychanalyse¹⁰⁶ ou des rêves de désir sexuel à peine déguisés¹⁰⁷. Cependant, rares sont les cinéastes à avoir revendiqué l'usage de leurs rêves personnels pour les remettre en scène dans leurs films.

Les films de Federico Fellini, par exemple, entremêlent réalité, rêves, rêveries, fantasmes et hallucinations sans que l'on sache très bien parfois où situer la frontière entre les uns et les autres, comme dans *La voce della luna* (1990), tant les personnages, les décors et le récit suscitent sans cesse des interrogations sur la « réalité » à laquelle on fait face. Mais parfois, les personnages rêvent de manière explicite : dans *8 ½* (1963), Guido (interprété par Marcello Mastroianni) fait plusieurs rêves que l'on peut distinguer de ses phantasmes ou de la réalité diégétique¹⁰⁸. Pourtant, il semblerait que Fellini ne se soit pas servi de ses propres rêves pour les transposer dans ses films. Dans la préface au *Livre de mes rêves*, Tullio Kezich – critique de cinéma – mentionne uniquement trois spots publicitaires tournés pour la *Banca di Roma* en 1992 comme étant directement tirés des carnets de rêves du cinéaste¹⁰⁹. Ces trois courts-métrages d'environ deux minutes chacun, construits selon un schéma narratif identique,

¹⁰⁶ Par exemple : Georg Wilhelm Pabst, *Les mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926). Le psychanalyste Karl Abraham a collaboré à l'élaboration du scénario, il est crédité au générique.

¹⁰⁷ Le rêve de Gudule dans le film de Jean Renoir, *La fille de l'eau* (1925).

¹⁰⁸ Distinction qui a été accentuée dans la « version commerciale » du film par la colorisation des scènes rêvées, contre l'avis de Fellini. Cf. *Fellini par Fellini. Entretien avec Giovanni Grazzini* (*Federico Fellini. Intervista sul cinema*, Rome-Bari, Gius Laterza & figli Spa, 1983), traduit de l'italien par Nino, Paris, Calman-Lévy, 1984, Paris, Flammarion, 1987, p. 176-177.

¹⁰⁹ Tullio Kezich, « Somnii explanatio ou Dans ce royaume où tout est possible », in Federico Fellini, *Le livre de mes rêves*, op. cit., p. 15.

montrent un personnage (interprété par Paolo Villaggio) aux prises avec des cauchemars qu'il relate à son psychanalyste (Fernando Ray). Celui-ci, après lui avoir interprété son rêve, explique, sans véritable transition, qu'il veut bien prendre en charge l'aspect psychologique, mais que pour le reste, « il y a la banque de Rome ». Par exemple, dans le premier spot – sous-titré « Rêve du “déjeuner sur l'herbe” » (« *Sogno del “déjeuner sur l'herbe”* ») sur le site Internet de la Fondation Federico Fellini¹¹⁰ –, l'homme et une jeune femme (Anna Falchi) déjeunent en pleine campagne. Ils ont l'air très heureux. Des serveurs sortis de nulle part déposent des coupes de champagne. Au moment de trinquer, la chaise de l'homme est enserrée dans les rails d'un chemin de fer qui est soudainement apparu sous la table. La femme feint la surprise. L'homme regarde les rails qui traversent le paysage. La femme l'appelle, elle est maintenant perchée à califourchon sur une grosse branche de l'arbre¹¹¹ qui surplombe leur table, et elle le presse de grimper. À ce moment, un train arrive. La table tremble, un des verres tombe. L'homme est à présent solidement ligoté à sa chaise et il essaie vainement de se détacher. Le train se rapproche, mais à l'exception de la sonnerie, il n'y a aucun son de la machine, seulement le bruit du vent, omniprésent depuis le début et qui anime les feuilles et les herbes jaunes du champ. Sur un gros plan de la locomotive, une voix off commente : « Au moment où je décidais de tout dire à ma femme... », puis on revoit l'homme attaché qui se tourne face à la caméra [Fig. 124] et qui répète un mot, mais il n'y a plus du tout de son. Subitement, on se trouve dans une chambre obscure et on entend appeler au secours (les paroles que prononçait le personnage dans le plan précédent). L'homme du rêve est en chemise de nuit, il se réveille et allume sa lampe de chevet. Ce n'était donc qu'un rêve. La suite du court métrage présente la discussion entre le psychanalyste et l'homme, et se conclut par une courte séquence dans laquelle l'homme est à la banque, en chemise de nuit, et se jette dans son lit qui est maintenant dans le hall du bâtiment. Dans un dernier gros plan, l'homme s'adresse au spectateur pour lui souhaiter bonne nuit.

Le récit est découpé en trois temps qui correspondent à trois niveaux de fiction clairement isolés : le rêve, la réalité, et un dernier qui n'est ni vraiment un rêve ou la réalité du point de vue de la fiction, mais qui fonctionne tout de même comme un rêve, car il condense la banque (un lieu public) et sa chambre (un lieu intime) sans transition spatiale ou temporelle.

Dans ces publicités, Fellini n'a pas transcrit littéralement un de ses rêves et aucune indication précise ne figure à ce sujet dans le *Livre de mes Rêves*. L'image qui se rapproche le plus de ce qui pourrait être la source onirique du premier spot est le dessin du « Rêve du 30-10-

¹¹⁰ Repéré à : <http://www.federicofellini.it/fr/node/2738>, consulté le 14 septembre 2019.

¹¹¹ Ce passage évoque celui du cauchemar de Gudule dans *La fille de l'eau*, où elle est assise sur la grosse branche d'un arbre, entourée par deux oncles Jeff (interprété par Pierre Testringuez), dont l'un d'eux se tourne, tête en bas, pour voir sous la robe de la jeune femme.

74 » [Fig. 126]¹¹². Cette hypothèse est renforcée par la présence, sur la même feuille, d'un autre dessin avec un lion – le seul lion du *Livre de mes rêves* – présent dans le deuxième spot publicitaire pour la Banque de Rome. Il existe également un croquis préparatoire au « Rêve du “déjeuner sur l’herbe” » qui reprend la composition de celui du « Rêve du 30-10-74 » presque à l’identique [Fig. 125]¹¹³. Cependant, aucun de ces deux dessins ne correspond à un plan précis du court-métrage, et le récit du *Livre des Rêves* n’est pas identique au scénario. Dans le « Rêve du 30-10-74 », Fellini est au téléphone et il ne comprend pas qui l’appelle. Aucune indication supplémentaire n’est donnée sur la suite du récit, sur la femme du dessin ou sur la présence des rails sous la table. On peut légitimement supposer qu’il s’est uniquement inspiré de l’image du rêve dessiné pour développer un scénario qui n’aurait plus grand-chose à voir avec le récit du rêve authentique.

Akira Kurosawa, qui connaissait Fellini et partageait avec lui la pratique du dessin pour préparer son scénario, a revendiqué l’usage de ses rêves pour *Rêves (Yume)* (1990). Ce film est composé de huit épisodes reprenant huit rêves personnels du cinéaste, datant de différentes périodes de sa vie¹¹⁴. Chacun d’entre eux est introduit par un intertitre permettant de jouer sur l’apparente revendication d’une transcription fidèle des rêves, à l’instar des récits des écrivains : « Un de mes rêves... “Le soleil sous la pluie” », « Un autre rêve... “Le verger aux pêcheurs” », « Un autre rêve... “Le tunnel” », etc. Mais on remarque aussi que la volonté du cinéaste n’est pas uniquement de faire un film à sketches sur ses rêves personnels. Il y a une logique qui est n’est documentaire qu’en apparence. Le premier chapitre montre un enfant qui désobéit à sa mère et se rend dans la forêt pour y observer en cachette le mariage des « renards » [Fig. 127]. Il se fait surprendre lors de la procession et s’enfuit chez lui. De retour, sa mère le sermonne : « Tu as vu ce qui est interdit ». Ce « premier récit est programmatique [...] il pose la transgression comme condition d’accès à l’invisible¹¹⁵ ». Puis, la succession des chapitres est chronologique. Le personnage principal, nommé « Moi » dans le générique, est interprété par trois acteurs différents : un jeune enfant (Mitsunori Isaki) et un enfant plus grand (Toshihiko Nakano) dans les deux premiers sketches, puis un adulte (Akira Terao) dans les suivants. Il y a aussi un thème récurrent, la mort, qui se manifeste sous plusieurs formes : des pêcheurs coupés dont les esprits apparaissent au « Moi » enfant, des alpinistes qui échappent de justesse à la mort par épuisement, des fantômes de soldats qui émergent d’un tunnel, une catastrophe

¹¹² Federico Fellini, *Le livre de mes rêves*, op. cit., p. 463, et p. 559-560 pour la transcription du récit manuscrit.

¹¹³ Dans le catalogue *Federico Fellini, Segni di Cinema*, on trouve trois esquisses du cinéaste pour les trois spots publicitaires : *Federico Fellini, Segni di Cinema. 50 disegni 1954-1993*, op. cit., p. 66-67.

¹¹⁴ Cf. Jacline Moriceau, « Figurer le rêve : Rêves d’Akira Kurosawa », in *Ligeia*, n° 129-132, dossier « Le rêve au cinéma », sous la direction de Patricia-Laure Thivat, janvier-juin 2014, p. 185.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 188.



Fig. 124. Federico Fellini

« *Songe du "déjeuner sur l'herbe"* », capture d'écran

Publicité pour la *Banca di Roma*, 1992

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=xVb-UdNqcc4>



Fig. 125. Federico Fellini

Spot Banca di Roma : « *Rêve du "déjeuner sur l'herbe"* », 1992

Stylo et marqueurs de couleurs sur papier, 21 x 29,7 cm



Fig. 126. Federico Fellini
« Rêve du 30 octobre 1974 » (en haut) et « Vieux rêve de 1972 » (en bas)
Le livre de mes rêves, Feuilles offertes



Fig. 127. Akira Kurosawa
« Un de mes rêves... "Le soleil sous la pluie" », capture d'écran
Rêves, 1990



Fig. 128. Akira Kurosawa
Le mariage des renards (le soleil sous la pluie)
Crayon, aquarelle, pastels et feutres sur papier, 38 x 57,5 cm

nucléaire, etc. Quant au dernier chapitre, après deux épisodes éprouvants (la catastrophe nucléaire et une errance dans monde post-apocalyptique peuplé de démons), il propose une « déambulation apaisée¹¹⁶ » dans le « Village des moulins à eau », et une discussion sur l'écologie avec un vieillard. Le film se clôt sur une procession funéraire plutôt joyeuse, qui fait écho à la procession des renards du premier chapitre.

Kurosawa a conscience que « les rêves sont une chose, le cinéma une autre¹¹⁷ » ; il ne prétend donc pas mettre en scène ses rêves de manière fidèle. Il a surtout construit un film à caractère allégorique, une sorte de fable, dont le rêve est un prétexte. Le film est beaucoup plus universel que ne peut l'être une collection de rêves authentiques centrés sur les problématiques personnelles du rêveur : « Dans ce film, je veux essayer de relever le défi de ces rêves. Certains proviennent de l'enfance, mais il ne s'agit pas d'un film autobiographique, plutôt de quelque chose d'instinctif¹¹⁸ ». Ce défi des rêves est aussi celui de l'image¹¹⁹, car les mots ne peuvent rendre compte de la « puissance expressive¹²⁰ » des rêves. La dimension visuelle et picturale était très importante pour lui. Avant d'entamer sa carrière de cinéaste, Kurosawa a étudié aux Beaux-arts au Japon et il se destinait à être peintre. Sa pratique plastique l'a accompagné durant toute sa vie, et il a conjugué peinture et cinéma en dessinant des plans de ses films. En outre, il évoque la nécessité de rédiger presque simultanément le scénario et le *story-board*, dont il réalise les premières esquisses au dos des brouillons manuscrits. C'est également lui qui exécute le *story-board* définitif, pour mieux penser les différents paramètres de la mise en scène¹²¹. Les « dessins préparatoires » du film [Fig. 128] – comme ils sont nommés dans le catalogue d'exposition des œuvres graphiques du cinéaste au Petit Palais à Paris en 2008-2009 – ne se présentent pas comme ceux d'un carnet de croquis, accompagnés de notes manuscrites complétant les descriptions et racontant le récit des rêves, ni comme les images séquentielles et annotées d'un *story board*. Bien qu'ils aient une fonction d'études préparatoires, leur format relativement grand (30 x 40 cm en moyenne) et le traitement pictural de la couleur (aquarelle, pastels, et parfois rehauts de peinture) nous les font percevoir comme des œuvres autonomes. Il est donc difficile d'attribuer à ces représentations le même statut que celui des dessins de

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹¹⁷ Cité par Moriceau (*ibid.*, p. 187) d'après Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, traduit de l'anglais par Michel Chion, d'après une traduction du japonais par Audie Bock (*Like an autobiography*, 1982), et revue par Katsuaki Sugiora, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995. Le numéro de page donné par Moriceau ne correspond pas à la citation, et je n'ai pas réussi à la retrouver dans l'ouvrage.

¹¹⁸ Akira Kurosawa, cité dans *Akira Kurosawa. Dessins*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, du 16 octobre 2008 au 11 janvier 2009, Paris, Paris Musées, 2008, partie « Catalogue » non paginée.

¹¹⁹ Je reprends l'expression de Sophie Schwartz. Cf. *supra*, p. 216.

¹²⁰ Akira Kurosawa, cité par Jacline Moriceau, *op. cit.*, p. 187, d'après les propos rapportés par Fred Marshall, « The emperor of film. No, not yet! », in Bert Cardullo, *Akira Kurosawa's interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 182-187.

¹²¹ Jacline Moriceau, *op. cit.*, p. 185. Moriceau cite les propos du cinéaste d'après ceux rapportés dans *Akira Kurosawa. Dessins*, *op. cit.*, p. 11.

rêves supposés authentiques des artistes dont nous avons analysé les œuvres au fil des pages précédentes.

Kurosawa travaille de la même manière pour ses autres films. Le catalogue présente les dessins pour *Kagemusha* (1980), *Ran* (1985), et *Madadayo* (1993) qui évoquent des illustrations en attente d'un récit, ou des portraits, des paysages, etc. Et on y trouve parfois des esquisses plus ou moins détaillées pour des costumes et des parties d'armures. Les études graphiques de Kurosawa étaient nécessaires pour l'élaboration de ses films en anticipant tous les paramètres de la mise en scène : « De la sorte, je cristallise, fertilise et saisis l'image de chaque scène dans un film avant de le voir clairement¹²² ». Ainsi, bien que *Rêves* soit présenté, grâce aux intertitres, comme la transcription des rêves du cinéaste, ce sont bien plus des prétextes pour créer des fictions que des essais de transcriptions qui se voudraient très proches de leur source onirique.

Au cinéma, la narration permet de dérouler dans la durée les différentes étapes associées au rêve (le rêve, le réveil, l'interprétation) ou de mettre en scène des événements dont l'étrangeté apparaît au fur et à mesure du récit. Dans les dessins et les estampes de Kubin, le récit est condensé et recomposé en une image unique. Le spectateur ne suit donc pas une narration au sens strict du terme (le déroulement d'une suite d'événements) ; il ne peut qu'en supposer l'existence et tenter de la déchiffrer. Dans les arts visuels contemporains, des artistes ont pris le parti de l'image unique non narrative relatant un moment précis de leur rêve (Édouard Levé) ou ont abandonné toute forme de référence à un récit visuel (Jean-Paul Marcheschi).

Édouard Levé a remis en scène certaines images de ses rêves en photographie. En 1998, les *Rêves reconstitués*, inaugurent la série photographique des « Reconstitutions », dans lesquelles des modèles inexpressifs, vêtus sobrement, posent dans des décors réduits au strict minimum ou devant un fond noir, et rejouent des « situations inspirées d'images préexistantes¹²³ ». Cette série se poursuivra avec les *Actualités*, la *Pornographie*, le *Rugby* et le *Quotidien*. Le principe des « Reconstitutions » consiste paradoxalement à bien montrer ce qui, dans les images, participent de leur fonction originale tout en neutralisant certaines des caractéristiques plastiques (couleurs, lumières) et iconiques (décors, expressions des visages,

¹²² Akira Kurosawa, cité par Jacques Villeneuve de Janti, « Les dessins d'Akira Kurosawa », in *Akira Kurosawa. Dessins, op. cit.*, p. 11, d'après le catalogue de l'exposition *Akira's Kurosawa's Drawings*, Tokyo, Mori Arts Center Gallery, 2004. La citation, assez longue, commence ainsi : « Il y a une multitude de choses auxquelles je pense lorsque je dessine les story-boards. Le cadrage et l'endroit, la psychologie et les émotions des personnages, leurs mouvements, l'angle de camera nécessité par la capture de ces mouvements, l'éclairage, le costume et les accessoires ».

¹²³ Édouard Levé, « Interview d'Édouard Levé par lui-même », in *Édouard Levé, Reconstitutions*, Paris, Phileas Fogg, 2003, p. 84. Toutes les citations de Levé dans les lignes qui suivent proviennent de cette même page de l'entretien.

vêtements) essentielles à leur fonction de communication¹²⁴. Les personnages de *Pornographie* sont habillés, les joueurs de *Rugby* ne sont pas sur un terrain mais en intérieur devant un fond sombre, et, portant chemise, pantalons et chaussures cirées, personne ne semble faire le moindre effort physique.

Les *Rêves reconstitués* comprennent huit photographies couleur d'assez grand format (70 x 100 cm pour les cinq premières, 90 x 90 cm pour les trois dernières), dont le titre est une simple énumération des œuvres (*Premier rêve reconstitué*, *Deuxième rêve reconstitué*, *Troisième rêve...*, etc.) [Fig. 129]. On y voit, un, deux ou trois personnages, toujours cadrés au niveau de la taille, devant un mur. Le décor est systématiquement blanc, le point de vue toujours frontal et les personnages disposés scrupuleusement de face, de dos ou de profil, rarement de trois-quarts. La rigueur des images, l'inexpressivité des personnages et les situations plus ou moins énigmatiques, voire absurdes, installent un climat d'étrangeté particulièrement efficace, surtout si on prend en compte la totalité des photos et le titre de la série. Levé revendique le caractère authentique de ces reconstitutions : « L'image de référence est le souvenir des rêves que j'ai fait. Les personnes qui y sont apparues rejouent leur propre rôle dans une mise en scène aussi fidèle que possible. » À ceci près qu'il ne copie pas une « image réelle », à l'instar des sources puisées dans la presse pour les autres séries des *Reconstitutions*, mais « son souvenir » qu'il « dessine au réveil »¹²⁵. Il procède aussi à un choix très précis :

Je choisis des rêves dont ne me reste qu'une image arrêtée. J'écarte donc ceux qui se présentent comme des films avec une narration, un début et une fin. Le cadre est celui qui me vient naturellement en dessinant. Je constate *a posteriori* qu'il correspond à un espace pictural, probablement parce que mon œil a été formé par la peinture, et que je rêve comme je vois. [...] Je n'ai pas retenu les rêves à connotation onirique évidente : on est loin de l'imagerie surréaliste.

La finalité des *Rêves reconstitués* n'est donc pas de mettre en évidence ce que seraient les stéréotypes du rêve, mais plutôt de les déjouer pour s'approcher au plus près de la véritable nature de l'étrangeté onirique. Et en ce sens, ils s'inscrivent à la fois dans une logique de transcription authentique de rêves autobiographiques (ce sont des documents d'une expérience onirique vécue) et d'une remise en scène (ce sont des reconstitutions). Leur efficacité en tant que témoignages de rêves réside paradoxalement dans l'inexpressivité des moyens plastiques et dans l'artificialité du dispositif de reconstitution, qui rejouent le sentiment d'étrangeté

¹²⁴ Cf. Nicolas Bouyssi, *Esthétique du stéréotype. Essai sur Édouard Levé*, Paris, PUF, 2011, p. 33.

¹²⁵ À ma connaissance, ces dessins n'ont jamais été publiés. Ils sont conservés à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), sous les cotes « 403LEV/1 - 403LEV/60 » : <https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011449135569TjnO1f>, consulté le 13 septembre 2019. Je remercie la galerie Loevenbruck (Paris), en particulier Karen Roussel, de m'avoir transmis cette information.



Fig. 129. Édouard Levé
Sixième rêve
Série « Reconstitutions », 2000
Photographie couleur, 90 x 90 cm



Fig. 130.



Fig. 131.



Fig. 132.



Fig. 133.

Fig. 130, 131, 132 et 133. Jean-Paul Marcheschi
Onze Mille Nuits, 1981-1992
Encre, noir de bougie, papier, dimensions de l'installation : 4,5 x 70 m
Montpellier, église Sainte-Anne

spécifiquement onirique. C'est donc en remettant son rêve en scène qu'il est possible de « reconstituer » l'étrangeté onirique.

Jean-Paul Marcheschi a évacué toute forme de référence aux images du rêve, lorsque celles-ci sont entendues comme des traductions visuelles de perceptions imaginaires. En réalisant une œuvre s'appuyant à la fois sur des documents graphiques et textuels de ses expériences oniriques, et sur leur transformation jusqu'à les rendre illisibles pour un dispositif d'accrochage singulier, la référence aux images et à un récit du rêve n'est plus que sous-entendue. Prenant acte de « la décoloration diurne qui dépigmente le spectre énigmatique et splendide de nos nuits jusqu'à son effacement complet¹²⁶ », et à laquelle il faut résister, il entreprend une vaste série de textes manuscrits et de dessins de ses rêves sur des feuilles de format A4 perforées [Fig. 130], intitulée *Onze Mille Nuits*. Entre 1981 et 1991, il réalise plusieurs milliers de ces feuilles qu'il oblitère partiellement en les noircissant à la bougie, et qu'il expose en de grandes installations [Fig. 131]. Parfois, certaines zones de l'accrochage à l'Église Sainte-Anne (en 1992) font valoir les feuilles à titre individuel (la partie gauche), lorsqu'elles sont noircies sur les bords, comme pour faire surgir une zone de clarté éclairée à la lampe de poche [Fig. 132]. Les perforations évoquent la possibilité de les archiver, et donc de les regarder de façon isolée par rapport à l'accrochage¹²⁷. Mais globalement, c'est plus l'effet de composition des feuilles groupées qui compte, que leur déchiffrement individuel. Les feuilles de la partie droite ont été noircies en fonction de leur proximité les unes avec les autres afin de produire des effets d'ensemble, comme la représentation d'une grande flamme qui vacillerait sur toute la hauteur du mur [Fig. 133].

De la nuit, les écrits et dessins retournent à la nuit, comme s'il n'était possible de rendre compte de leur éclat qu'en les préservant dans leur secret, en les rendant en partie inaccessibles au public, à l'exact opposé de Virgile Novarina qui présente le résultat de ses prises de notes accompagnées par leur transcription afin de les rendre encore plus lisibles¹²⁸. Pour Marcheschi, ce n'est pas le contenu des rêves qui compte, car le véritable sens du rêve est ailleurs : « Le sens du rêve ne se situe pas dans l'image (dont le statut est d'ailleurs problématique) mais dans le trajet, le transfert justement, le déplacement, l'intervalle produit entre une image et une

¹²⁶ Jean-Paul Marcheschi, *Le livre du sommeil*, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁷ « C'est curieux, ce détail, ces pages perforées. Elles invitent à la collection puisqu'on pourrait les relier en un livre, mais elles rattachent aussi à quelque chose de courant, de non sacralisé par nature ». Gérard Pesson, « Le désir et la nuit : la déposition. Entretien avec Jean-Paul Marcheschi, Paris, 1990 », in Jean-Paul Marcheschi, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁸ Cf. *supra*, p. 64.

autre¹²⁹ ». Les rêves sont une matière première. Ils deviennent, une fois transcrits, le support, le fond de ses œuvres. Et l'étrangeté ne dépend plus du contenu des images ou du récit du rêve, mais d'une atmosphère globale propre à l'œuvre *in situ*.

Les images et les récits de rêves dans les arts visuels – et en littérature – ne sont donc pas toujours des transcriptions documentaires. La création de rêves inventés pour les besoins d'une fiction peut également obéir à une démarche similaire à celles de rêves authentiques remis en scène. Les artistes et auteurs puisent alors dans les images de leurs rêves qu'ils recomposent avec d'autres images ou d'autres récits, inventés ou non. Ou bien c'est plutôt la logique du rêve, la manière dont sont organisés les images et les événements qui sert de point de départ. Lorsque Numa Sadoul demande à Hergé s'il se servait de ses propres rêves pour illustrer ceux des albums de Tintin, il lui répond : « Non, pas exactement. Mais j'utilise leur logique ou plutôt leur manque de logique. [...] Dès qu'on veut leur donner une forme, ils vous échappent. C'est pourquoi il faut ajouter, supprimer, reconstruire le rêve¹³⁰ ». Michel Butor, parce qu'il les avait oubliés, explique avoir dû « réinventer des rêves à partir d'une histoire extraite des *Mille et Une Nuits* » pour son livre *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), qui relate par ailleurs, comme il le souligne, « une période de [s]a vie qui avait quelque chose de très onirique¹³¹ ». Quant aux cinq volumes (presque mille pages) des *Matière de rêves* (1975-1985)¹³² du même auteur, ils « sont en fait des rêves reconstruits¹³³ ». Pierre-Arthur Goldschmidt ne prescrivait pas autre chose dans son article de *La tour de feu* : il faut re-rêver le rêve. Mais pour la clarté de notre propos, nous distinguons les rêves authentiques remis en scène examinés dans ce sous-chapitre, des rêves inventés qui feront l'objet du chapitre VI à venir. Nous choisissons donc d'appliquer ici la prescription de Goldschmidt à un troisième cas de figure, énoncé plus haut¹³⁴, celui des œuvres créées à partir de rêves, mais qui ne se signalent pas comme des rêves, ni ne font référence explicitement à leur source onirique.

¹²⁹ Il ajoute : « Ce que disent nos rêves, c'est leur ininterprétabilité fondamentale. Il n'y a rien à interpréter, il n'y a qu'à traverser, imaginer ». Cité par Paula Gellis, « Unda fluxit sanguine : la dernière image. Entretien avec Jean-Paul Marcheschi, Paris, 1991 », in Jean-Paul Marcheschi, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁰ Hergé, cité par Numa Sadoul, *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*, Paris, Casterman, 1975, nouvelle édition : Bruxelles, Paris, Casterman, 2000, p. 178.

¹³¹ Bernard Teulon-Nouailles, « Entretien à Gaillard », in Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor, op. cit.*, p. 311. « Plutôt que de prétendre me souvenir suffisamment des rêves que j'ai pu faire au château de H. pour pouvoir les noter après tant d'années, je préfère délibérément les construire, rêvant méthodiquement à ces rêves d'antan dissous ». Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe : capriccio*, Paris, Gallimard, 1967, p. 60.

¹³² Tous publiés chez Gallimard : *Matière de rêves*, 1975, *Second sous-sol*, 1976, *Troisième dessous*, 1977, *Quadruple fond*, 1981, *Mille et un plis*, 1985. Ils ont été repris dans le volume VIII des *Œuvres complètes de Michel Butor. Matière de rêves*, édition de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008. Dans cette édition, la préface de chacun des tomes précise les sources (oniriques ou non) des différents récits qui les constituent.

¹³³ Bernard Teulon-Nouailles, *op. cit.*

¹³⁴ Cf. *supra*, p. 277.

V.4. Faire œuvre à partir du rêve : *re-rêver* le rêve

Le rêve « ne pense, ne compte, ne juge absolument pas : il se borne à redonner une forme différente¹³⁵ », écrivait Freud. On ne peut pas qualifier d'« œuvres » les productions oniriques, ni de processus créatif le travail du rêve. Il y a bien un travail, mais un travail sans conscience et sans volonté créatrice, et il y a bien une production, mais une production dénuée de « toute injonction pratique¹³⁶ », selon les termes plus récents de Bernard Lahire. De plus, « aucun chef d'œuvre n'est sorti tout cuit ou tout cru d'un rêve¹³⁷ », comme l'écrit par ailleurs Pierre Boujut. C'est la raison pour laquelle la rêverie est supérieure au rêve dans les processus créatifs¹³⁸. Le rêve n'est d'ailleurs pas compté parmi les sources possibles des *images de pensée* – « figures – schémas, dessins, plans, diagrammes, trajectoires, tracés, échelles – créées pour apprivoiser ce que le langage est impuissant à saisir¹³⁹ » – où prévalent « dans toute leur précision et toute leur rigueur, le rêve éveillé, la rêverie, la “rêvasserie” (Montaigne), le demi-sommeil, la vision, l'hallucination et, bien sûr, l'invention, dont l'image de pensée est souvent la cristallisation inaugurale¹⁴⁰ ». C'est sans doute la raison qui pousse certains artistes à remettre en scène les images de leurs rêves, opérant ainsi le deuil du témoignage documentaire, souvent inapte à restituer la spécificité de l'étrangeté onirique, à rendre compte de cet éclat qui est intimement liée à la perte de sa splendeur peu de temps après l'éveil :

Les images oniriques ont quelque chose des galets qui sont dans l'eau. Qui brillent sous l'onde glacée qui file entre les menthes. Leur beauté fait qu'on se penche. On ne résiste pas à l'envie de s'agenouiller dans l'odeur merveilleuse qui s'élève des petites feuilles dentelées et duveteuses des menthes qu'on écrase au-dessus de l'Yonne. On roule la manche plus haut que le coude. On plonge la main dont la chair se met à frémir de froid.

Les doigts glacés et blancs cueillent ces pierres au fond de la transparence ; ils les rapportent à la lumière ; l'eau en dégoutte ; l'air les assombrit ; les yeux se découragent ; je parle des instants les plus

¹³⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 549.

¹³⁶ Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves*, *op. cit.*, p. 274. Voici la phrase entière de l'auteur : « [...] même les individus les moins dotés culturellement et les plus happés par l'action sont, dans le temps du rêve, dans une *forme d'expression créatrice hors de toute injonction pratique* ». Si la formule « forme d'expression créatrice » est discutable pour toutes les raisons examinées dans le sous-chapitre V.2, l'absence d'injonction pratique est tout à fait pertinente. Faire de beaux rêves n'engage (*a priori*) à rien.

¹³⁷ Pierre Boujut, « Sur les ruines du rêve ou La fin d'une illusion », *op. cit.*

¹³⁸ Henri Michaux, *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*, *op. cit.*, p. 135 et suivantes.

¹³⁹ Marie-Haute Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, « Images de pensées », in Marie-Haute Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (dir.), *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011, p. 8.

¹⁴⁰ Jean Lauxerois, « Éloge de l'imagination graphique », in Marie-Haute Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (dir.), *op. cit.*, p. 117.

denses de nos vies ; leur attrait se dérobe ; nous ne savons plus ce que ces pierres qui chatoyaient voulaient nous dire ; on ne sait plus pourquoi, spontanément, on s'était mis à genoux¹⁴¹.

Cet extrait de *La barque silencieuse* de Pascal Quignard suggère que ce n'est pas seulement le récit du rêve qui est frappé par la perte de l'éclat, ce sont aussi les images. Mais je veux croire que l'on sait toujours pourquoi « on s'était mis à genoux ». Bien sûr, il est impossible de rendre compte – comme si on y était – de l'atmosphère particulière dans laquelle baigne le rêve, ou des émotions si intenses qui peuvent imprégner les situations. Lorsque je consulte mes carnets, je me rappelle cet éclat qui a été perdu dans leur transcription littéraire et graphique. Et je pense que c'est justement parce qu'ils ont été retranscrits qu'ils ont perdu leur éclat. S'ils restent des souvenirs, ils seront toujours parfaits, au gré des altérations de la mémoire qui se chargera de les faire disparaître sous les couches de vernis tout en les maintenant dans une sorte de perfection imaginaire. Le risque de la transcription rend ces récits et ces croquis sans doute fades. Mais ils resteront, pour le rêveur, associés aux émotions qui furent les siennes dans le rêve et qui stimuleront sa créativité. Les transcriptions, littéraires et graphiques, sont à la fois un moteur et une réserve, une matière première en vue d'une traduction qui pourrait leur donner un autre éclat. En ce qui me concerne, les croquis de rêve sont un prétexte pour dessiner. Ce sont des problèmes de dessin, de représentation et de mise en scène qui m'intéressent. Quant aux affects propres au rêve, je les garde pour moi et je n'espère pas réussir à les faire partager. Cela est tout simplement impossible dans la mesure où les pensées, les émotions et les contenus sont très souvent articulés de manière apparemment arbitraire, et que seule une psychanalyse pourra permettre d'en déceler les ressorts. Ils sont perdus mais ils peuvent servir d'embrayeur pour la création :

Au fur et à mesure que le jour m'éloigne du rêve nocturne, l'état qui en fut le résultat, s'évaporant, je suis, pour le recréer, contraint de courir après un plus grand nombre d'images, de mots. Ainsi naît cette tentation de l'art¹⁴².

Cette « tentation de l'art » selon René Crevel n'est pas propre au rêve. Nous avons déjà évoqué la lettre de Delacroix dans laquelle il fait la relation entre son voyage au Maroc et le rêve : « Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de voir lui échapper¹⁴³ ». Le peintre revient sur le problème de la restitution de ses souvenirs et sur sa frustration en discutant de ses carnets :

¹⁴¹ Pascal Quignard, *La barque silencieuse, Dernier royaume, tome VI*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Folio », 2009, p. 25. Cité par Jean-Claude Ameisen, « Cette étoffe sur laquelle naissent les rêves (8) », in *Sur les épaules de Darwin*, France Inter, 13 avril 2013, *op. cit.*

¹⁴² René Crevel, « Chroniques : Le sommeil », in *La révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 26.

¹⁴³ Eugène Delacroix, « Lettre à Pierret, 25 janvier 1832 ». Cité par Barthélémy Jobert, *Delacroix, op. cit.*, p. 142. Cf. *supra*, sous-chapitre I.2.

Je suis même sûr que la quantité assez notable de renseignements curieux que je rapporterai d'ici ne me servira que médiocrement. Loin du pays où je me trouve, ce sera comme les arbres arrachés à leur sol natal ; mon esprit oubliera ces impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et vous assassine de réalité¹⁴⁴.

Malgré ce constat désabusé, Delacroix a tout de même produit des peintures orientalistes qui comptent parmi les chefs-d'œuvre du Louvre. Pour atteindre cet éclat, il n'est donc pas nécessaire de s'agripper à la restitution fidèle de souvenirs, qu'ils proviennent d'un voyage ou du rêve.

Les rêves peuvent être exploités artistiquement sans qu'ils soient pour autant signalés en tant que tels, en étant considérés par l'artiste comme une forme d'imaginaire nourricier. Et c'est alors davantage un climat d'étrangeté onirique qui baigne la totalité de la réalisation qu'une stricte partition entre le jour et la nuit, la normalité et le rêve. La banalisation de ce procédé au XX^e siècle est commune à l'ensemble du champ des arts visuels. Les recherches des Avant-gardes artistiques et littéraires sont compatibles avec la matière du rêve, qui invite à explorer de nouvelles façons de composer et de raconter. Certains artistes emploient leurs rêves non pas pour les représenter en tant que souvenirs de rêves ni pour les remettre en scène, mais pour produire des œuvres *oniriques*. Dans le domaine de la bande dessinée de fiction, Fred a écrit et dessiné (entre autres) une série mettant en scène un personnage, Philémon¹⁴⁵, évoluant dans un monde parallèle et bizarre, mais sans qu'il ne soit fait mention explicitement du rêve. Et pourtant, quand on lui demande s'il se sert de ses rêves, il répond : « Très souvent. Toutes mes histoires sont des rêves. D'ailleurs, très honnêtement, je n'ai même pas besoin de dessiner : je le fais uniquement parce que je sais que ça intéresse aussi quelques lecteurs...¹⁴⁶ ». Il ajoute aussi trouver « presque toujours » ses idées dans son bain, rejoignant aussi en cela les propos des auteurs et des artistes sur l'inspiration dans la rêverie, à l'état de veille.

Il en va de même pour le cinéma. Chez David Lynch, bien que son univers soit très imprégné d'onirisme, les personnages ne rêvent que rarement et ses films ne sont pas des transcriptions des rêves du cinéaste. Par exemple, *Blue Velvet* (1986) a été inspiré par un rêve, mais Lynch n'en a retenu que deux objets totalement banals pour l'intrigue : « Un émetteur-récepteur radio et un pistolet. Cela me suffisait. Je dis toujours que je préfère le jour que la nuit.

¹⁴⁴ Eugène Delacroix, « Lettre à Pierret, 29 février 1832 ». Cité par Barthélémy Jobert, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁵ Fred, *Philémon*, 16 tomes édités par Dargaud entre 1972 et 2013.

¹⁴⁶ Fred, cité par Benoît Mouchard et Jean-Pierre Mercier, « "La bande dessinée, c'est ma vie", entretien avec Fred », propos recueillis au domicile de Fred, à Paris, par Benoît Mouchard le 24 février 1994 et le 26 mars 1996, et par Jean-Pierre Mercier le 7 octobre 2008, in *Neuvième art*, n° 15, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, janvier 2009. Article en ligne sur le site Internet *neuviemart* : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1027>, consulté pendant l'automne 2015.

Laisser mon esprit vagabonder. Pourtant, j'aime la logique des rêves¹⁴⁷ ». On se serait plutôt attendu à ce qu'il mentionne l'oreille coupée et couverte de fourmis que le jeune Jeffrey (interprété par Kyle MacLachlan) trouve dans l'herbe au début du film.

L'onirisme dans les arts visuels contemporains est souvent le produit d'une forme de narcissisme, au sens où il puise dans un imaginaire personnel qui est parfois hermétique pour le spectateur. Mais l'artiste ou l'auteur transforme, plus ou moins consciemment, cette matière personnelle pour créer des univers qui refusent la transparence sémantique des productions médiatiques contemporaines. En ce sens, l'onirisme résiste au sens et rappelle au spectateur la fondamentale opacité du réel.

Selon des démarches variées, certains artistes se servent aujourd'hui du rêve comme d'un déclencheur, ou comme simple étape préliminaire possible pour leur processus créatif. Autrement dit, l'œuvre produite à partir d'un rêve ne sera pas nécessairement onirique. Depuis 2013, Catherine Geoffray note ainsi ses rêves dans le métro parisien, pendant son trajet pour l'atelier. Une fois sur place, elle en fait un dessin d'après « l'image la plus prégnante », dans le même carnet. Et enfin, elle fabrique une petite sculpture abstraite en porcelaine, qui n'aura que rarement un lien formel explicite avec le dessin :

Durant cette période, cette confrontation entre ces différentes créations a instauré un dialogue sans qu'aucun lien entre elles ne soit explicite. Quelque chose se déroule qui va puiser dans l'inconscient des images émergées des rêves, tandis que parallèlement, se modèlent des formes sans image préconçue, ni projet, à partir de petits blocs de terre que les mains façonnent. Surgissent alors des formes ou préformes plus ou moins hétérogènes où se dessinent des familles organiques, végétales ou minérales que la matière blanche commune de la porcelaine relie entre elles selon une logique interne ineffable¹⁴⁸.

Les récits, dessins et photographies des sculptures de Catherine Geoffray sont publiés régulièrement sur Internet, et édités sous le titre *Rêves illustrés et porcelaines* (9 tomes). Seul le récit du rêve paraît être une transcription qui se veut fidèle. Le dessin qui l'illustre peut être soit une sorte de condensation du ou des récits d'une même nuit, soit, plus souvent, l'image d'un moment ou d'un objet précis. La sculpture semble parfois être identique entre deux jours consécutifs, bien que photographiée sous deux points de vue différents. Par exemple, le 12 septembre 2019, l'artiste a publié le récit suivant :

¹⁴⁷ David Lynch et Kristine McKenna, *L'espace du rêve (Room to dream)*, New York, Random House, 2018), traduit de l'anglais (États-Unis) par Carole Delporte et Johan-Frederik Hel Guedj, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2018, p. 284.

¹⁴⁸ Catherine Geoffray, propos repéré à : <http://catherinegeoffray.net/#/reves>, consulté le 14 septembre 2019.

12-09-19

Quand les petites sœurs se réveillent le matin dans leur lit commun, invariablement le drap est mouillé par l'urine de la plus jeune. La chemise de nuit de l'aînée s'en retrouve trempée elle aussi. L'auréole humide se dessine sur le drap. J'en fais la remarque à une amie qui s'occupe d'elles sans que j'arrive à déterminer s'il s'agit de la mère ou de la grand-mère. Elle hausse les épaules en disant que cela arrive parfois. Je la reprends : c'est toutes les nuits que ça arrive. Son déni m'agace.

Un adolescent s'empiffre de viande directement dans un plat. La viande imbibée d'une sauce crémeuse fond dans sa bouche. Je sauve quelques morceaux pour les petites filles et ma mère qui n'a plus beaucoup d'appétit.

Je fais sauter le bouchon d'une bouteille de champagne qui se dégage sans bruit ni vitesse. Comme la bouteille était entamée, le gaz s'est échappé. Ce sont ces nouveaux bouchons qui permettent de reboucher les bouteilles après usage qui m'ont trompée. Je verse le reste dans une petite bouteille de bière que je tends à ma nièce qui s'en empare pour l'emporter chez elle.

Je conduis une 404 familiale comme celle que nous avons enfants. Je dois reculer pour remonter une file d'attente de voitures à l'entrée d'un parking souterrain. En roulant sur un petit rebord de béton, la voiture fait un petit saut qui panique les conducteurs de la file. Je recule alors à toute vitesse sous leurs regards inquiets. La jauge d'essence est au plus bas et le GPS indique une station-service à 740 mètres. Un instant je crois qu'il s'agit de son altitude et non de la distance qui m'en sépare¹⁴⁹.

Il est difficile de savoir s'il s'agit de quatre rêves séparés ou de quatre épisodes du même rêve. Cependant, les choix de Catherine Geoffray pour le dessin [Fig. 134] sont aisément repérables. Celui-ci représente une grande bouteille de champagne dont le bouchon saute. À l'intérieur, dans le liquide pétillant, il y a deux personnages en robe. La bouteille fait explicitement référence au troisième paragraphe du récit, et les filles sont très certainement les deux petites sœurs du premier. Le dessin est daté avec le même outil que celui utilisé pour le dessin, sans doute un stylo Bic noir. Il s'agit donc d'une remise en scène du contenu global du rêve, et non de la description d'images vues à des instants différents.

La sculpture qui conclut le processus est un volume troué, qui ressemble à un croisement entre une anémone, une éponge de mer parallélépipédique, et un crabe ou une araignée [Fig. 135]. Plastiquement, la relation formelle avec le dessin est quasiment inexistante. Sémantiquement, il y a un lien avec l'élément liquide et les bulles que l'on pourrait rattacher aux trous pratiqués dans la sculpture.

Geoffray évoque très bien, dans un texte en ligne sur son site, l'« entraînement » nécessaire à la « récolte » nocturne, qui va aller en croissant lorsque « la source est reconnectée ». Tout comme elle met en garde contre le surmenage onirique, à l'instar de Jim Shaw ou d'André Breton : « De temps en temps, je lâche ce travail pour me reposer. Presqu'une

¹⁴⁹ Catherine Geoffray, propos repéré à : <https://catherine-geoffray.tumblr.com/>, consulté le 14 septembre 2019.



Fig. 134. Catherine Geoffray
Sans titre (12-09-19)



Fig. 135. Catherine Geoffray
Sans titre (12-09-19)

question de santé mentale. D'être à l'affût de mes rêves modifie probablement la qualité de mon sommeil¹⁵⁰ ». Les analogies avec le Surréalisme sont nombreuses, dans la pratique du récit de rêve, mais aussi de la fabrication d'objets résultant d'une prise en compte des processus inconscient qui se mettent en place dans un travail créatif mené à partir du rêve, et qui n'aura pas forcément le rêve comme finalité, au sens de sa retranscription.

Un processus créatif qui consiste à *transposer*, à partir du rêve, les effets de ce dernier dans une œuvre visuelle, est revendiqué par d'autres artistes à travers leurs propos et leurs écrits. Ce type de processus, souvent inter ou trans-médial, marque la création artistique depuis le XIX^e siècle. À partir du moment où les artistes (et simultanément les écrivains et les scientifiques) commencent à s'intéresser au rêve pour ce qu'il est réellement – un phénomène psychique se produisant durant le sommeil et fabriquant des images et une histoire sans qu'ils n'en contrôlent consciemment la formation –, ils s'autorisent à représenter leur propre expérience, d'abord sous la forme de remises en scène (Grandville, Kubin), et plus tardivement et plus rarement sous la forme de croquis documentaires (Fellini, Shaw). Mais le témoignage contemporain de Catherine Geoffray permet de concevoir le rêve comme impulsion créatrice, comme source d'images psychiques sans se soucier de leur traduction réaliste exacte, ou comme simple comme réservoir de situations et de récits. Lorsque ces sources sont exploitées par les artistes pour proposer de nouvelles créations, il ne s'agit plus seulement de démarches narcissiques d'exploration de l'inconscient, ou de remédier à un déficit d'imagination. Remettre en scène ses rêves ou créer des œuvres nouvelles à partir des images du rêve permet en effet de remettre en question un imaginaire médiatique contemporain stéréotypé, d'expérimenter de nouvelles formes narratives ou de renouveler des processus créatifs.

En conclusion, si les rêves peuvent être transcrits avec une volonté de témoignage documentaire, ils peuvent aussi être remis en scène et signalés comme étant les rêves de l'artiste et ils peuvent n'être qu'une impulsion au service d'une œuvre qui ne signalera finalement rien d'une origine onirique. On serait tenté d'établir ces trois possibilités comme des catégories fixes, mais elles sont loin d'être étanches l'une à l'autre. En effet, des artistes et des auteurs se servent de leur connaissances théoriques et empiriques des rêves pour en inventer de nouveaux (Hergé, Butor, et sans doute Redon). Puisqu'il n'y a aucun moyen de vérifier la fidélité du rêve représenté au rêve vécu, la tentative de théorisation de l'authenticité documentaire des représentations des rêves doit être maintenue en tant qu'hypothèse. On ne peut donc pas affirmer que telle représentation est authentique et telle autre ne l'est pas. Il faut finalement s'en

¹⁵⁰ Catherine Geoffray, « Souvent je rêve... », *op. cit.*

remettre à la mise en garde de Jean-Daniel Gollut citée dès l'introduction générale : « S'il faut renoncer à statuer sur l'authenticité de l'expérience onirique, on peut néanmoins tenir compte de la vraisemblance ou non de son mode d'appréhension¹⁵¹ ». Il devient alors possible de distinguer les croquis de rêves ayant l'apparence de feuilles de journaux intimes ou de carnets de voyages (documents), des images plus composées et organisées de telle sorte à faire tableau (remises en scène), qu'elles soient inventées ou non. Si la forme des croquis documentaires n'a pas véritablement changé depuis « la première figuration d'un songe vécu » (le rêve de Dürer) la composition des remises en scène d'après des rêves authentiques qui apparaît au XIX^e siècle est radicalement nouvelle par rapport au modèle iconographique des rêves inventés. La figure du dormeur présent à côté du contenu de son rêve disparaît au profit de la seule représentation du rêve et implique différemment le spectateur, qui s'identifie au point de vue du rêveur observant le contenu de son rêve. Ce principe de la vue subjective recoupe les comptes rendus textuels des écrivains, des psychologues et des Surréalistes, qui cherchent à produire des témoignages à caractère scientifique de leurs expériences oniriques. Il s'agit de réduire toujours plus la distance entre le rêve tel qu'il est vécu, avec le rêve tel qu'il est représenté ou raconté. Autrement dit, et malgré toutes les réserves que l'on peut émettre quant à l'authenticité de ces représentations ou de ces récits, dans la pratique, il s'agit d'abolir la frontière entre le rêve et la réalité.

¹⁵¹ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves, op. cit.*, p. 9.

VI. SIGNALEMENTS ET FRONTIÈRES DANS LES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES DES RÊVES : PRÉSENCE DU DORMEUR, LIMITES SPATIALES ET NARRATIVES

Une grande partie de cette étude a été consacrée aux rêves autobiographiques et à leurs représentations, et nous avons vu que les œuvres représentant des rêves personnels sont extrêmement rares avant le XX^e siècle. Nous avons mentionné et analysé quelques occurrences de croquis de rêves autobiographiques (Dürer, Dosio, Kubin)¹, et insisté sur l'usage du point de vue subjectif qui y domine, lorsque le rêveur n'était pas représenté dans le rêve.

L'usage du point de vue subjectif avant le XX^e siècle, lorsque le rêve représenté n'est pas celui de l'artiste, est pourtant repérable dans un autre rare cas. Dans le catalogue *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, Danièle Alexandre-Bidon – historienne et ingénieure d'études au Centre de recherches historiques de l'EHESS – mentionne une illustration singulière du XI^e siècle représentant le rêve de Nabuchodonosor (la « statue composite ») dans les *Commentaires de l'Apocalypse (Commentarius in apocalypsin)* de Beatus de Liebana (folio 51 verso) [Fig. 136]². L'historienne écrit que « le rêve n'est qu'exceptionnellement dissocié du rêveur ; un artiste du XI^e siècle lui consacre une pleine page que le lecteur d'aujourd'hui ne peut regarder que traversé d'un fort sentiment d'étrangeté³ ». On pourrait simplement souscrire à cette remarque qui rejoint notre hypothèse de départ, à savoir qu'un rêve représenté sans qu'il ne soit signalé par la présence du dormeur ou par un titre est susceptible de provoquer un sentiment d'étrangeté onirique. Le problème, c'est qu'il n'existe pas vraiment de code qui permettrait de distinguer cette image comme étant plus étrange qu'une autre, en particulier parmi celles qui illustrent le reste du manuscrit et qui représentent des saints, des schémas généalogiques, des épisodes du Nouveau Testament, des allégories, et de nombreux épisodes de l'Apocalypse dont la bizarrerie est manifeste déjà dans la Bible. D'autres songes de Daniel sont illustrés dans le manuscrit. Sur

¹ Voir le sous-chapitre I.3.

² Le manuscrit est numérisé sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/fl.image>, consulté le 12/01/2020.

³ Danièle Alexandre-Bidon, « À l'origine de l'imagerie onirique : la peinture du rêve dans l'art médiéval », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, op. cit., p. 19.

la page précédente (folio 51 recto) [Fig. 137], il y a les quatre créatures fantastiques d'un long rêve qu'il aurait rédigé « par écrit⁴ » (« Songe de Daniel, les quatre bêtes », Dn 7, 1-14). Et en vis-à-vis du songe de Nabuchodonosor (folio 52 recto) [Fig. 138], des arbres avec des oiseaux qui correspondent peut-être au deuxième songe du roi (« Le songe prémonitoire et la folie de Nabuchodonosor », Dn 4, 7-14) dans lequel il est question d'un grand arbre au feuillage abondant, où nichent « les oiseaux du ciel⁵ », et qui s'avèrera être, suivant l'interprétation de Daniel, Nabuchodonosor lui-même. Le seul indice relativement pertinent qui permettrait d'isoler ces trois illustrations de rêves est leur absence de fond, de cadre et l'utilisation d'une gamme chromatique différentes de celles des autres enluminures du manuscrit.

L'étrangeté onirique de ces illustrations est donc très relative. Si les représentations du rêve sans dormeur, qu'elles soient autobiographiques ou non, ne sont pas forcément étranges, nous pourrions nous demander si, à l'inverse, les représentations du rêve avec dormeur peuvent l'être.

Dans ce chapitre, nous analysons des œuvres mettant en scène le modèle iconographique traditionnel du dormeur et de son rêve présents dans la même image, et les procédés de signalement du rêve qui y opèrent. Ce chapitre est organisé chronologiquement et couvre une vaste période allant du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui. Iconographiquement, nous partons des peintures de rêves à caractère religieux, mythique, historique, imaginaire et allégorique qui sont les plus fréquentes dans l'histoire de l'art occidental⁶ (c'est-à-dire tous les rêves représentés par d'autres que le rêveur). La question des structures spatiales de l'œuvre réaliste est particulièrement importante dans ce chapitre. Les trois sous-chapitres à venir concernent en effet des œuvres qui suivent les évolutions des systèmes de représentations en vigueur du Moyen Âge aux transformations du système perspectif qui lui a succédé en Europe, et ce jusqu'à aujourd'hui. La question du médium restera cependant centrale par rapport à la représentation

⁴ Dn 7, 1, « Songe de Daniel, les quatre bêtes », in *La Bible de Jérusalem*, édition de l'École biblique de Jérusalem, *op. cit.*, p. 1309.

⁵ Dn 4, 9, « Le songe prémonitoire et la folie de Nabuchodonosor », *ibid.*, p. 1305. L'illustration est complexe : il y a deux registres horizontaux sur lesquels sont représentés cinq arbres de tailles très variées. Les arbres sont identiques d'un registre à l'autre, mais ceux du bas sont un peu plus grands que ceux du haut et disposent de plus de branches et de feuilles, sans doute pour évoquer la croissance de l'arbre dont il est question dans le rêve (Dn, 4, 8).

⁶ J'emprunte la catégorisation à Jean-Claude Lebensztejn. Il distingue deux types d'images du rêve avant le XVI^e siècle : « Les rêves de héros mythiques, religieux ou historiques, et les représentations imaginaires ou allégoriques ». Il propose ensuite une autre catégorie qu'il ne compte pas avec les deux précédentes car elle est trop marginale : « La figuration la plus rare est alors celle de rêves privés ou sans sujet précis, comme le célèbre rêve de catastrophe aquarellé et raconté par Dürer en 1525 ». Jean-Claude Lebensztejn, *La maison du sommeil*, Paris, Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, coll. « Dits », 2018, p. 20-21. Il s'agit du texte adapté d'une conférence donnée en 1996 à l'auditorium du Louvre, dans le cycle de conférences liées à l'exposition de Françoise Viatte « Réserves. Les suspens du dessin », au Louvre, du 22 novembre 1995 au 19 février 1996.

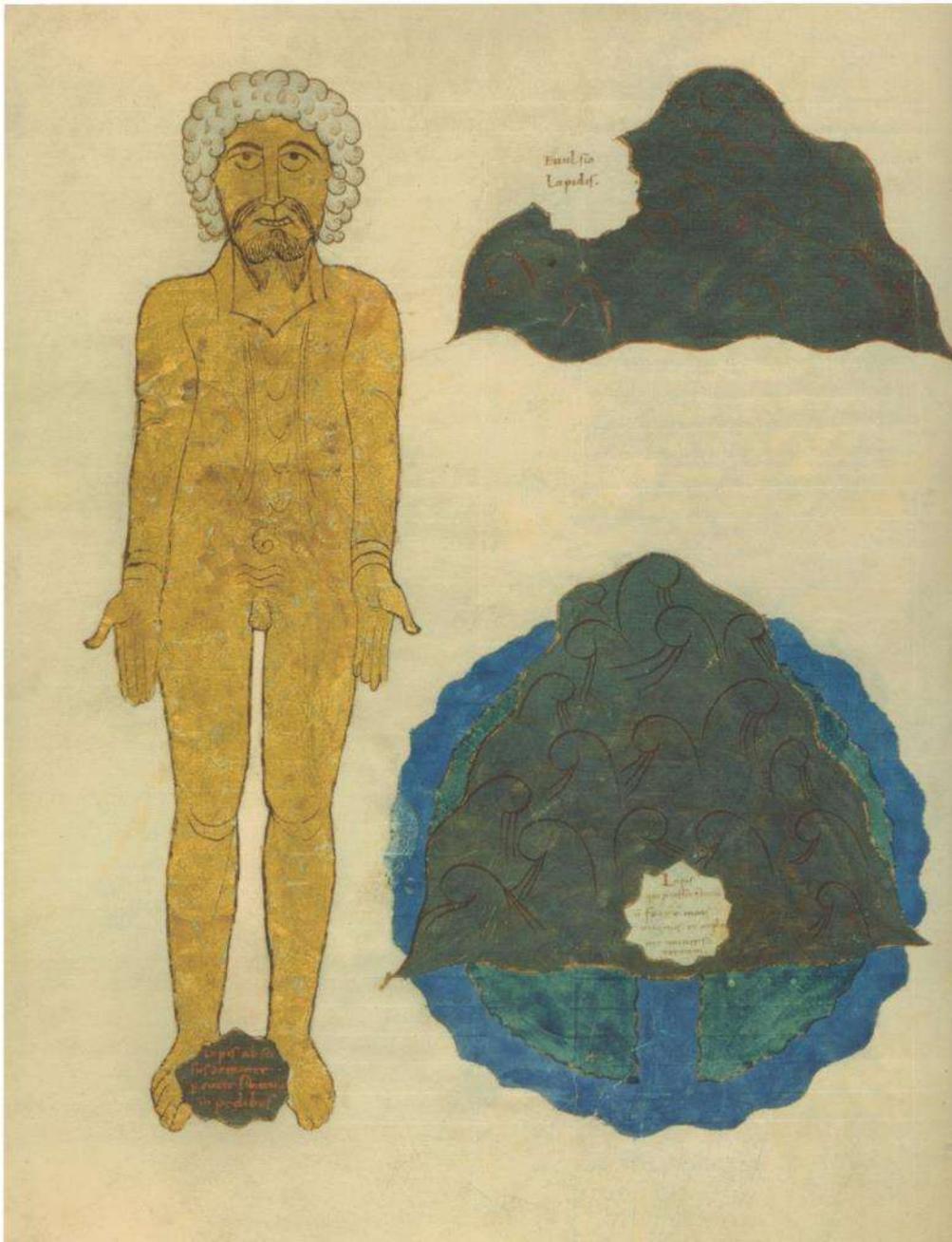


Fig. 136. « Le songe de la statue de Nabuchodonosor »
Beatus de Liebana, *Commentaires de l'Apocalypse*, XI^e siècle, Ms latin 8878, f° 51 v
Encre et peinture sur parchemin, 44 x 30,5 cm
Paris, Bibliothèque Nationale de France

réaliste en Europe sur cette longue période (enluminure, retable, fresque, tableau de chevalet, dessin, photographie, bande dessinée, et cinéma).

Nous nous demandons ainsi dans ces pages à caractère historico-esthétique quels indices permettent d'identifier le contenu d'une image comme étant une représentation de rêve, et comment se manifeste concrètement la frontière séparant l'espace littéral de la composition dédié au rêve de celui dédié à la veille. Comment cette iconographie spécifique se perpétue-t-elle dans les arts visuels contemporains – photographie, bande dessinée et cinéma ? Nous voulons déterminer s'il existe un seuil, dans les procédés de signalement du rêve, à partir duquel l'image peut devenir étrange malgré la présence du dormeur qui explique les bizarreries.

La mise en réseau d'œuvres d'époques différentes produites avec des médiums différents se focalise sur la perception du motif du dormeur et sur la manifestation de la frontière entre l'espace figuratif du rêve et celui de la réalité dans les images. Les sous-chapitres à suivre se présentent ainsi comme des « tableaux », des « séquences thématiques diachroniques⁷ » permettant de suivre un motif et l'expression plastique d'une limite entre deux réalités figuratives à travers les médiums, les styles et les époques. Convaincu de la pertinence qu'une telle approche historique, qui n'hésite pas à recourir à l'anachronisme warburgien⁸, peut apporter à la compréhension de l'étrangeté des représentations de rêves, nous l'appliquerons aux deux derniers chapitres de la thèse.

VI.1. Les frontières du rêve dans l'espace littéral de la composition des enluminures médiévales

Les premiers récits de rêves apparaissent dans *L'épopée de Gilgamesh*, qui est considérée comme la première œuvre littéraire connue de l'histoire de l'humanité⁹. Le roi Gilgamesh et son compagnon Enkidu font plusieurs rêves¹⁰ à caractère prophétique, qui présentent la particularité d'être rapportés comme des souvenirs, et non pas d'être décrits au moment même où ils se produisent. Ces récits prennent place au réveil, après-coup, et sont racontés à un autre personnage :

⁷ J'emprunte l'expression à Roland Recht, « *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg », in Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Dijon, L'Écarquillé, Paris, INHA, 2012, p. 35.

⁸ Cf. la notion de « *Pathosformel* » d'Aby Warburg, *ibid.*, p. 20 et suivantes.

⁹ « L'épopée de Gilgamesh est la plus ancienne épopée de l'humanité. C'est une immense œuvre poétique qui s'inspire de plusieurs récits sumériens composés vers la fin du III^e millénaire avant J.-C. et qui nous est connue par un certain nombre de tablettes d'argile, écrites en cunéiformes et rédigées à partir du début du II^e millénaire ». *L'épopée de Gilgamesh*, édition de Raymond Jacques Tournay et Aaron Shaffer, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, nouvelle édition : 2003, p. 1.

¹⁰ Dans la traduction des éditions du Cerf, il y a onze rêves de Gilgamesh et deux d'Enkidu.

Ma mère, j'ai fait un rêve cette nuit.
Il y avait des étoiles dans le ciel,
Dans ma direction tomba comme un bloc céleste ;
J'ai voulu le soulever, il était trop fort pour moi,
J'ai voulu le culbuter, je n'ai pu l'éloigner.
[...]
(La mère de Gilgamesh, sage, savante, omnisciente, dit à son seigneur), [...]
Il vous arrive un puissant compagnon, sauveur de son (ami) ;
(dans le pays, il sera le plus puissant), il aura de la vigueur ;
Ses bras seront puissants (comme une force céleste) [...] ¹¹.

Bien qu'il existe, dans l'Antiquité mésopotamienne, des représentations des personnages et de certains épisodes de l'épopée, il n'y a pas (à ma connaissance) d'œuvres illustrant les rêves de Gilgamesh ou d'Enkidu. Il n'y a d'ailleurs pas encore d'histoire des représentations des rêves englobant la période antérieure au Moyen Âge dans les arts plastiques. Les chercheurs – pas nécessairement des plasticiens ou des historiens de l'art – traitent de cette thématique à partir des manuscrits médiévaux illustrant les rêves de la Bible.

Parmi les plus anciennes représentations de rêves bibliques, on trouve, dans la célèbre *Genèse de Vienne* (VI^e siècle), les rêves de Joseph (Gn 37, 5-10) [Fig. 139 et Fig. 140] ¹². Dans ce manuscrit, le texte occupe à peu près la moitié supérieure des pages, et la partie inférieure est réservée aux illustrations. Celles-ci sont présentées selon des dispositifs variés et ingénieux : image unique occupant tout l'espace et ne représentant qu'un seul épisode de l'histoire, image unique décomposée en plusieurs zones grâce à des éléments de décors (paysage, architecture), ou séparation en deux registres horizontaux grâce à un trait de peinture pour représenter différents moments, présence d'un décor peint en arrière-plan ou non, etc.

Le verso du folio 14 est consacré au premier rêve de Joseph. Deux images sont superposées sur deux registres horizontaux selon un des procédés évoqué à l'instant. En haut, on voit un personnage couché dans un lit (Joseph), les yeux fermés, la tête tournée vers la droite, en direction de gerbes de blé, dont la première est dressée et les autres de plus en plus inclinées dans sa direction. En bas, le même personnage – que l'on identifie grâce à sa chevelure, à sa position dans la page ¹³ juste en-dessous de la précédente, et au geste de son bras droit quasiment

¹¹ Premier rêve de Gilgamesh. *Ibid.*, p. 59-60. Les parenthèses indiquent les lacunes dans la traduction. *Ibid.*, p. VIII.

¹² Le manuscrit est numérisé sur le site de la banque d'images de la Bibliothèque nationale autrichienne : <https://www.bildarchivaustria.at/Pages/Search/QuickSearch.aspx>, consulté le 19/12/2019.

¹³ Ce procédé a été théorisé par Thierry Groensteen pour les vignettes dans la bande dessinée. Il souligne l'importance du « site » occupé par les vignettes sur la page et dans l'album, ainsi que les effets de « rimes » qui peuvent se produire et générer une lecture qui n'est pas seulement linéaire. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 37 et p. 174-176.



Fig. 139. « Le rêve Joseph des gerbes ; Joseph raconte son rêve à ses frères »
La Genèse de Vienne, VI^e siècle
Cod. theol. gr. 31, f^o 14 v, détail
Encre et peinture sur parchemin, environ 30 x 25 cm
Vienne, Österreichische Nationalbibliothek



Fig. 140. « Le rêve de Joseph du soleil, de la lune et des étoiles ; Le récit de rêve de Joseph à ses parents et à ses frères ;
Les frères près du troupeau »
La Genèse de Vienne, f^o 15 r, détail

identique à celui qu'il a couché dans son lit – s'adresse à un groupe d'une dizaine de personnages (ses frères). Le recto du folio 15 (les deux pages sont donc en vis-à-vis) illustre le deuxième songe. Le dispositif en deux registres superposés est identique au précédent. Dans le premier, à gauche, on voit un personnage couché dans un lit. Son visage est peint en profil perdu et on ne distingue que ses cheveux châtain, il a les bras nus. Sa tête est tournée vers un triangle bleu qui représente un ciel étoilé au-dessus de lui, avec une figure couronnée qui se penche sur le dormeur, et qui projette des rayons dorés dans sa direction. Ses vêtements, sa position dans la page – il occupe la même place que sur la page précédente – permettent d'identifier Joseph. À droite du registre supérieur, il est debout, en tunique blanche avec le même geste du bras droit que dans le registre inférieur de la page précédente. Il en train de converser avec un homme barbu et une femme portant un foulard (ses parents), assis. Derrière eux se tiennent de nombreux personnages (ses frères), debout. Dans le registre inférieur, il y a dix personnages assis sur des rochers (les frères), avec du bétail devant eux.

Si l'on considère, malgré l'absence d'un décor peint à l'arrière-plan, que les scènes représentées se déroulent dans l'espace de la vie quotidienne – ce que suggèrent le mode de représentation et le caractère réaliste des personnages – alors, on ne comprend pas bien pourquoi le personnage récurrent dort à côté de gerbes de blé (est-il dans un champ ? dans une grange ? le blé est-il dans sa chambre ?), ni à quoi correspond le triangle bleu (une fenêtre ? une apparition ?). Mais ces bizarreries s'expliquent rapidement si on considère qu'elles sont les visions oniriques du personnage qui dort.

Dans la *Genèse*, les songes de Joseph sont racontés ainsi :

Or Joseph eut un songe et il en fit part à ses frères qui le haïrent encore plus. Il leur dit : « Écoutez le rêve que j'ai fait : il me paraissait que nous étions à lier des gerbes dans les champs, et voici que ma gerbe se dressa et qu'elle se tint debout, et vos gerbes l'entourèrent et elles se prosternèrent devant ma gerbe. » [...] Il eut encore un autre songe, qu'il raconta à ses frères. Il dit : « J'ai encore fait un rêve : il me paraissait que le soleil, la lune et onze étoiles se prosternaient devant moi. » Il raconta cela à son père et à ses frères¹⁴.

La difficulté qui se pose aux enlumineurs est de mettre en œuvre des indices de afin de faire comprendre au lecteur la différence entre la réalité quotidienne des personnages et leur rêve :

On voit tout de suite le problème technique que pose la représentation picturale du contenu d'un rêve : comment signifier que la scène représentée est un rêve et non la réalité ? Comment signifier que le

¹⁴ « La Genèse » (Gn 37, 5-10), in *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 68. On retrouve le même procédé narratif que dans *L'épopée de Gilgamesh* : dans la traduction française, le rêve-souvenir est raconté au passé dans le style direct.

lieu du rêve n'est pas le même que le lieu de l'endormissement, autrement dit comment distinguer dans l'enluminure le rêve de la réalité¹⁵ ?

Cette question peut être posée différemment. Il ne s'agit pas seulement de distinguer l'espace du rêve¹⁶ de l'espace de la réalité du dormeur, mais également de faire comprendre que l'image représente un rêve. Autrement dit, il est nécessaire d'établir une relation entre le dormeur et l'image du rêve : « Comment mettre en rapport les deux mondes du réel et du rêve, avec leurs temporalités différentes et leurs statuts bien distincts¹⁷ ? ». En règle générale, la simple présence d'un personnage couché les yeux fermés signale qu'un rêve est en train d'avoir lieu. Lorsque cet indice est repéré, il faut localiser l'espace du rêve, ce qui est plus ou moins évident dans la mesure où les dispositifs de composition sont variés et la frontière avec la réalité du dormeur parfois subtile. À ces deux questions s'en ajoute une troisième, relative à la traduction d'un récit en images, d'une forme temporelle vers une forme spatiale¹⁸. Ce qui suppose des aménagements par rapport au récit et des choix dans les événements à illustrer.

D'un point de vue narratif, dans la *Genèse de Vienne*, le parti pris a été de représenter Joseph en train de rêver, alors que le texte mentionne la narration du rêve après-coup selon le même procédé que celui employé dans *L'épopée de Gilgamesh*¹⁹ : « Joseph eut un songe et il en fit part à ses frères [...] Il eut encore un autre songe, qu'il raconta à ses frères ». Bien entendu, il est plus simple de peindre le contenu du rêve en train d'avoir lieu que de le peindre en train d'être raconté, car cela ne ferait que rendre le dispositif plus complexe.

La présence du dormeur (Joseph couché dans son lit) nous signale que les images à proximité représentent le rêve : les gerbes de blé et le triangle de ciel bleu sont donc identifiés comme le contenu des rêves, que Joseph raconte à ses frères dans le second registre pour le premier rêve, et à toute sa famille dans la seconde partie du premier registre pour le deuxième. Ce signalement est renforcé par l'orientation de la tête de Joseph qui indique la direction de

¹⁵ Mireille Demaules, « Entre vérité et mensonge : les contours du rêve poétisé au Moyen Âge », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve*, op. cit., p. 242. Danièle Alexandre-Bidon pose exactement la même question : « Dès l'origine, les dessinateurs se sont affrontés à une première difficulté majeure : comment distinguer, dans l'image, le rêve, immatériel, de la réalité matérielle dans laquelle s'inscrit le dormeur ». Danièle Alexandre-Bidon, « À l'origine de l'imagerie onirique », op. cit., p. 19.

¹⁶ Dorénavant, dans la formule « espace du rêve », l'espace sera compris au sens littéral, c'est-à-dire comme la surface de la composition occupée par la représentation du rêve.

¹⁷ Yves Hersant, « Peindre le rêve ? », in *La Renaissance et le rêve*, op. cit., p. 16.

¹⁸ Cependant, il est nécessaire de se montrer prudent sur le terrain de la narration appliquée à l'enluminure. Ce n'est pas parce que les images sont rattachées à un texte, ou parce qu'elles sont multiples, que la volonté est de raconter une histoire en images. Comme le rappelle Danièle Alexandre-Bidon, il faut se méfier des ressemblances formelles avec les éléments du vocabulaire de la bande dessinée. Cf. Danièle Alexandre-Bidon, « La bande dessinée avant la bande dessinée. Narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen Âge », in *Le collectionneur de bandes dessinées*, hors-série : « Les origines de la bande dessinée », printemps 1996, p. 11-12.

¹⁹ La comparaison n'est pertinente que dans la mesure où elle s'applique à la traduction française, en faisant abstraction des subtilités narratives qu'il existe sans doute dans les textes originaux.

l'espace du rêve : tournée vers l'avant à droite en direction des gerbes, ou à l'arrière à gauche en direction du ciel étoilé. Le contenu des deux rêves est simplement juxtaposé par rapport au dormeur. Dans le premier, la limite est marquée par le pied du lit à droite, et par un petit intervalle entre celui-ci et la gerbe de blé dressée. Les gerbes reposent sur la ligne abstraite qui sépare les registres et qui fait également office de ligne de sol. L'oblique du lit et le décalage entre les deux pieds qui reposent aussi sur cette ligne par rapport aux deux autres plus élevés renforcent l'effet de perspective, et permet de comprendre que les gerbes sont disposées perpendiculairement par rapport au lit. Cette disposition rend plus efficace l'articulation entre le rêve et le dormeur qui est ainsi véritablement tourné vers les gerbes. L'espace de la composition dédié au second rêve est plus évident à localiser et à comprendre : il s'agit du seul fond peint. L'absence de paysage ou de ciel en arrière-plan pour les autres décors sur la double page du manuscrit²⁰ permet de bien faire ressortir l'artifice signalant la présence d'une réalité différente de celle dans laquelle Jacob et les membres de sa famille évoluent. Ce triangle bleu peut être considéré comme la projection du songe « sur la paroi virtuelle que constitue le fond coloré sur la page²¹ », mais je préfère le voir à l'inverse comme une fente, une brèche ouverte sur le rêve. Cette impression est d'ailleurs renforcée par la silhouette féminine couronnée qui se penche comme si elle était au-dessus d'un trou ou de l'autre côté d'une fenêtre, et par la récurrence de cette « ouverture » sur d'autres pages de la *Genèse de Vienne*, qui manifeste à chaque fois une intervention divine²².

Au VI^e siècle, les artistes se réfèrent à l'immense inventaire de figures et de décors fourni par l'art gréco-romain, qu'ils adaptent aux exigences du nouveau programme narratif et iconographique de la religion chrétienne²³. La consultation de la *Genèse de Vienne* permet de constater l'ampleur du répertoire technique et figuratif du peintre, qui exploite un nombre considérable de solutions plastiques pour représenter et raconter les épisodes de la Genèse. Il fournit des solutions ingénieuses et crédibles au problème de la cohabitation de l'espace du rêve et de celui du dormeur, qui se juxtaposent de manière relativement logique et naturelle : les gerbes de blé sont à côté du rêveur ou la vision céleste s'ouvre au-dessus de lui.

Des qualités picturales semblables en termes de réalisme se retrouvent dans le manuscrit de Grégoire de Nazianze dédié à l'empereur Basile I^{er} le Macédonien (entre 879 et 883), dont

²⁰ Dans la *Genèse de Vienne*, certaines enluminures sont dotées d'un fond peint qui fait office d'arrière-plan.

²¹ Danièle Alexandre-Bidon, « À l'origine de l'imagerie onirique », *op. cit.*, p. 20.

²² La forme de l'ouverture est semi-circulaire pour les cinq autres occurrences. Il y a quatre fois la main de Dieu (f^o 1v, à deux reprises sur f^o 4v, et f^o 13r) et un ange dont le bras sort de l'ouverture et empiète sur le fond du parchemin vierge (f^o 6r).

²³ Ernst Gombrich, *Histoire de l'art (The story of art)*, Londres, Phaidon Press, 1950, seizième édition : 1995), traduit de l'anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Paris, René Julliard, 1963, nouvelle édition : Paris, Phaidon, 2001, p. 135-137.

le verso du folio 174 représente le songe de Jacob²⁴ – « Le rêve le plus illustré dans l’art de la chrétienté²⁵ » – parmi d’autres images des épisodes de la Genèse superposées sur trois registres horizontaux encadrés par une bande dorée. Chaque registre contient un fond peint représentant un paysage avec un montagne ou un bâtiment et un ciel bleu uniforme. Les proportions des personnages (mais pas celles des anges), le ton local et le modelé sont respectés. Le registre médian montre, à gauche, la lutte de Jacob avec l’ange, et à partir du centre, le songe de Jacob [Fig. 141]. Dans la *Genèse*, la description du songe est très courte : « Il eut un songe : Voilà qu’une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient²⁶ ! ». Dans l’illustration, Jacob est couché au centre. À sa droite, un ange lui touche l’épaule. Derrière celui-ci, légèrement sur la droite, l’échelle est gravie par deux autres anges. Plastiquement la manifestation du songe divin est signalée par l’échelle qui empiète sur le registre supérieur en se superposant à la bande horizontale du cadre doré, pour finir sa course hors champ, en passant derrière la bande verticale à droite de la page.

À vrai dire, il n’y a pas de limite stricte entre l’espace du dormeur et les anges de son rêve. Bien que l’échelle se trouve derrière le plan avec le premier ange et Jacob, la transition entre les personnages et l’échelle est fluide du point de vue de l’espace littéral : la main de l’ange se superpose à l’épaule de Jacob, et l’ange se superpose à l’échelle. Le signalement du rêve est toujours donné par le dormeur, mais il n’y a pas de frontière nette entre les deux. Néanmoins, comme pour le second rêve de Joseph de la *Genèse dans Vienne*, on retrouve l’idée du hors champ, qui n’est plus ici une ouverture pratiquée sur le fond de la texture du parchemin, mais un passage entre les limites du cadre. L’échelle se faufile entre la bordure horizontale et la bordure verticale, comme pour indiquer que la volonté divine qui se manifeste en rêve échappe à toute mesure. Malgré tout, ce hors champ est encore bien timide, car l’échelle ne sort pas entièrement du cadre. Comme l’analyse Erwin Panofsky, la notion de hors champ n’existe pas à cette époque. L’espace de la représentation n’est plus un espace découpé, un « cadre de fenêtre », comme il l’était dans la représentation gréco-romaine, mais une surface délimitée²⁷.

²⁴ La référence est signalée par Kurt Weitzmann et Herbert L. Kessler, *The frescoes of the Dura synagogue and Christian art*, Washington D.C., Dumbarton Oaks research library and collection, 1990. Les auteurs distinguent deux principes généraux de composition parmi les huit versions paléochrétiennes et médiévales du songe de Jacob qu’ils reproduisent. La composition peut être « condensée » (« *principle of condensation* », *ibid.*, p. 17) car le cadre n’est pas assez large pour faire tenir l’échelle à côté du dormeur. C’est le cas de la fresque de Doura Europos : l’échelle est disposée à l’oblique (presque à l’horizontale) au-dessus de Jacob. Ou bien le cadre est suffisamment large pour que « les éléments de la composition soient arrangés plus naturellement et confortablement » (« *the compositional elements are arranged most naturally and at ease* », *ibid.*, p. 18, ma traduction). C’est le cas de l’enluminure du manuscrit de Grégoire de Nazianze.

²⁵ Jean-Claude Lebensztejn, *La maison du sommeil*, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ « La Genèse » (Gn 28, 12), in *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 58.

²⁷ Erwin Panofsky, « La perspective comme forme symbolique (« Die Perspektive als “Symbolische Form” » », in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, Berlin, 1924/1925) », in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 98-99.

L'effet de traversée du cadre par l'échelle est donc significatif d'une sorte d'innovation plastique relative à la représentation du rêve et du divin²⁸.

Un autre effet de signalement du rêve peut s'appliquer à l'usage, ou non, du cadre dans l'espace littéral de la composition. Le « Songe de Nabuchodonosor » (Dn 2) est illustré dans la *Bible de Roda* (XI^e siècle) [Fig. 142]²⁹ grâce à une narration séquentielle décomposée en deux registres et cinq vignettes. La première représente le roi que l'on reconnaît à sa couronne, couché dans son lit les yeux fermés. La suivante représente le contenu du songe (la statue aux pieds « partie fer et partie argile³⁰ » heurtée par une pierre), et la troisième le roi (on reconnaît sa barbe, ses vêtements et il porte toujours une couronne) sur son trône devant un auditoire. La quatrième vignette – et la première du deuxième registre – reprend la même composition que la précédente, et on y voit le roi ordonner une exécution. Dans la cinquième et dernière vignette, il occupe toujours la même position (à gauche sur son trône) et discute avec un personnage portant une auréole.

Plastiquement, l'image représentant le rêve est la seule à ne pas être contenue dans un cadre, ce qui souligne son statut particulier. Les autres vignettes sont soit cernées par des éléments architecturaux, soit par une simple ligne de contour. La chambre du roi et la salle d'audience sont entourées par des colonnes et surmontées par des tours et des créneaux, ce qui permet de bien marquer la différence de statut entre l'espace réel et l'espace du rêve. Narrativement, la séquence d'images ne respecte pas le récit, complexe, de l'*Ancien Testament*, dont la chronologie est la suivante. Nabuchodonosor fait un rêve qui le trouble (première vignette). Il convoque « magiciens et devins, enchanteurs et chaldéens » (Dn 2, 2) et leur demande à la fois de deviner son rêve et de l'interpréter (troisième vignette), ce dont ils se révèlent incapables. À la suite de leur échec, le roi les fait tous exécuter (quatrième vignette) et décide d'exterminer par la même occasion tous les sages de Babylone. Lorsque l'on cherche Daniel pour le tuer, celui-ci demande un délai pour accomplir la volonté du roi, ce qu'on lui accorde (non illustré). Grâce aux prières qu'il adresse à Dieu, « le mystère fut révélé à Daniel dans une vision nocturne » (Dn 2, 19) (non illustré). Puis il se rend au palais et révèle à Nabuchodonosor (cinquième vignette, Daniel est identifiable grâce à son auréole) le contenu de son rêve (deuxième vignette).

²⁸ Dans le manuscrit de Grégoire de Nazianze, il n'y a que très peu d'effet de ce genre. En général, ce sont les auréoles, ou quelques têtes, qui chevauchent la bordure du cadre.

²⁹ J'emprunte l'exemple à Danièle Alexandre-Bidon (*op. cit.*, p. 13), mais elle n'en fait pas l'analyse. Le manuscrit est en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85388130.r=latin%206?rk=107296;4>, consulté le 11/01/2020.

³⁰ Dn 2, 33, « Le songe de Nabuchodonosor : la statue composite », in *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1300.



Fig. 141. « Scènes de la Genèse. Registre médian : la lutte de Jacob avec l'ange (gauche); le songe de Jacob : un ange s'adresse à Jacob qui dort (centre), l'échelle sur laquelle monte un ange tandis qu'un autre en descend (droite) »
 Grégoire de Nazianze, *Manuscrit dédié à l'empereur Basile I^{er} le Macédonien*, 879-883
 Ms grec 510, f° 174 v, détail
 Peinture sur parchemin, 43,5 x 30 cm
 Paris, Bibliothèque Nationale de France

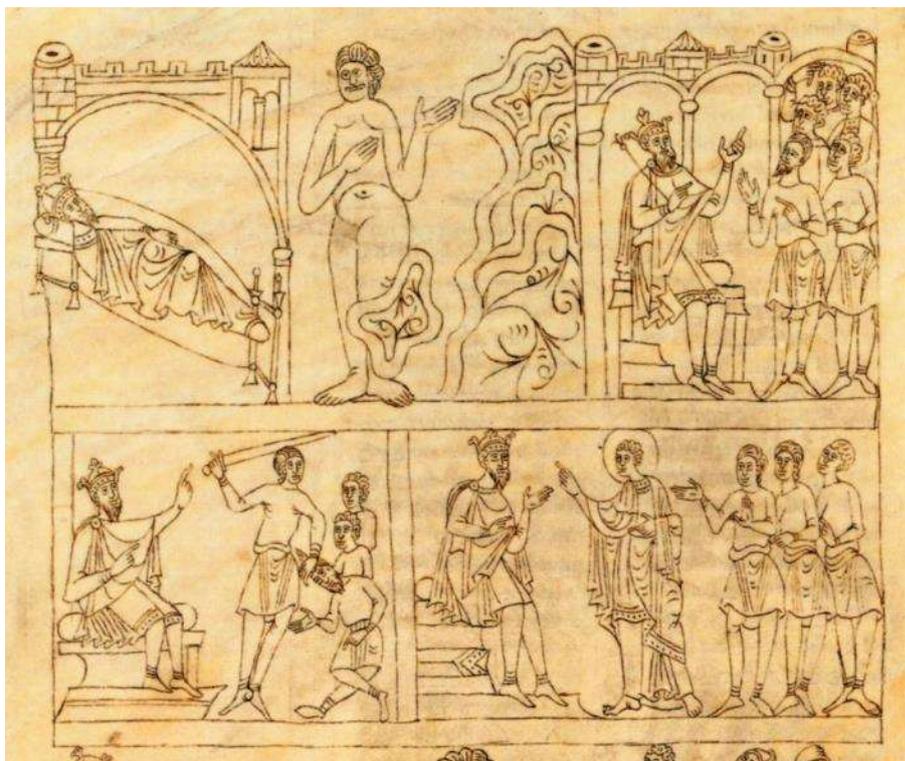


Fig. 142. « Le songe de la statue de Nabuchodonosor »
 Remigius Autissiodorensis, *Biblia Sancti Petri Rodensis* (dite *Bible de Roda*), XI^e siècle
 Ms latin 6 (3), f° 64 v, détail
 Paris, Bibliothèque Nationale de France

Il eut sans doute été maladroit de rendre compte fidèlement de la structure chronologique de cette histoire, et de situer le dessin du rêve de la statue à la fin de la séquence d'images. En effet, son éloignement par rapport au roi endormi aurait rendu difficile l'association entre le rêve et le rêveur. Le parti pris de l'enlumineur est donc de restituer le rêve pendant le sommeil du roi, et non pas à la fin, lorsque Daniel le raconte. Quant à la distinction de l'espace du rêve avec celui du rêveur, elle est clairement soulignée par l'absence de cadre qui signale la représentation d'une réalité différente. Et cette absence est à nouveau relative à la suggestion d'un hors champ divin, qui échappe aux limites imposées par les bordures isolant les épisodes narratifs et les dessins du reste de la page.

Les bizarreries des images que nous avons examinées dans ce sous-chapitre sont plus ou moins explicites. Selon les critères mis en place dans le sous-chapitre IV.3, le premier rêve de Jacob pourrait être qualifié d'étrange ou d'absurde parce qu'il ne s'y passe rien d'explicitement surnaturel. Si l'on feint de ne pas savoir qu'il s'agit d'un rêve, la présence des gerbes de blé à côté du lit n'est certes pas normale, mais pas impossible non plus. En l'absence d'une séparation franche entre les deux, on pourrait comprendre que le lit est dans un champ, ou que l'on a stocké des gerbes de blés selon des positions bizarres dans une chambre à coucher. Néanmoins, en fonction de la manière dont on perçoit l'inclinaison des gerbes de blé, l'étrangeté ou l'absurdité (gerbes statiques) peut devenir impossibilité (gerbes animées). Cette ambiguïté est propice à l'effet que je recherche, contrairement au deuxième rêve où le personnage céleste est clairement identifié comme n'appartenant pas à notre monde, et aux rêves de Jacob et de Nabuchodonosor où les jeux formels avec le cadre ne participent pas de la représentation du rêve et ne peuvent donc pas être considérés comme étranges³¹. Cette étrangeté n'est permise que parce que le mode de représentation est réaliste. Le respect des proportions du corps et des objets est la condition minimale pour qu'un spectateur contemporain puisse percevoir ces images de la manière dont je l'ai fait. C'est parce qu'il y a une volonté de réalisme qu'une anomalie devient perceptible. Sa discrétion dans le premier rêve de Jacob la rend étrange, son évidence dans le deuxième la rend impossible.

³¹ Implicite, l'étrangeté onirique se rapporte à la représentation figurative. Le cadre n'y participe donc pas directement.

VI.2. Les frontières du rêve : espace littéral et espace perspectif dans l'image occidentale à partir de la fin du Moyen Âge

À partir du XIII^e siècle, le genre littéraire des « rêves de fiction³² » se diffuse parallèlement aux rêves bibliques. Le modèle de signalement du rêve restera identique dans les illustrations puis dans la peinture : présence du dormeur, dispositifs de représentation du rêve et séparations plastiques de tous ordres. *Le Roman de la Rose*, écrit par Guillaume de Lorris et Jean de Meung vers 1230³³, relate un récit de rêve inventé pour les besoins d'une fiction littéraire. Les frontispices des nombreux manuscrits permettent de comparer les solutions plastiques mises en œuvre pour illustrer le début du récit, où le dormeur passe de la réalité de son sommeil à l'imaginaire de son rêve.

Par exemple, dans un manuscrit du XV^e siècle (français 24392, BNF), cette entrée dans le rêve est figurée dans quatre vignettes séparées, qui procèdent simultanément de la narration séquentielle et de la narration continue³⁴ [Fig. 143]. Dans la première vignette, le personnage est couché dans son lit, les yeux fermés. Dans la suivante, il s'habille et fait sa toilette. Dans la troisième, il marche dans la forêt puis se lave les mains dans une rivière. Et dans la dernière, il arrive devant des fortifications.

Il n'y a là rien de bizarre. Formellement, le dédoublement du personnage dans la deuxième et la troisième vignette s'explique par la narration continue, qui est un mode de représentation narratif courant à la Renaissance³⁵. Il n'y a par ailleurs aucun signalement particulier du rêve en dehors de la présence du dormeur : pas de modifications des bordures du cadre, ni de l'arrière-plan. On ne trouve aucune anomalie, contrairement à celles qui étaient relativement évidentes dans les manuscrits examinés dans le sous-chapitre précédent. Malgré la présence du dormeur dans la première vignette, un spectateur qui ne lirait pas le récit risquerait de ne voir qu'un personnage qui se réveille pour aller se promener.

Dans un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France (français 12595, 1400-1402) [Fig. 144], on voit trois fois le personnage dans la même image, selon la convention de la

³² « Dans de tels récits, les rêves ne sont le plus souvent que le prétexte à la narration d'une histoire didactique ou morale, avec pour thèmes majeurs l'Amour ou la Mort ». Danièle Alexandre-Bidon, « À l'origine de l'imagerie onirique », *op. cit.*, p. 14.

³³ Les manuscrits numérisés sont consultables sur le site de la Bibliothèque numérique du Roman de la Rose, qui est un projet du département de Langues et de Littératures romanes de la Johns Hopkins University de Baltimore : <https://dlmm.library.jhu.edu/fr/histoire-de-la-rose/>, consulté le 13/01/2020.

³⁴ Pour la définition de la narration continue, cf. *supra*, p. 89.

³⁵ Lew Andrews, *Story and space in Renaissance art : the rebirth of continuous narrative*, *op. cit.* Il semblerait que la narration continue ait été préférée à la narration séquentielle à la Renaissance. Léonard de Vinci recommandait de composer les différents épisodes d'une même histoire en les répartissant sur les différents plans d'un paysage unifié. Léonard de Vinci, Ms italien 2038, f° 16r, Paris, Bibliothèque nationale (actuellement Ms 2185, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France), in *Les carnets de Léonard de Vinci, tome 1*, *op. cit.*, p. 236-237.

narration continue : dans son lit les yeux fermés, debout en train de faire sa toilette, puis à l'extérieur. L'architecture et le décor servent à isoler les trois moments (le sommeil, la toilette, la sortie). Ces démarcations spatiales au service de la temporalité brouillent néanmoins la frontière entre l'espace « réel » de la chambre et l'espace imaginaire du rêve. La traditionnelle présence du dormeur dans son lit ne suffit toujours pas à signaler le rêve de façon évidente. Comme dans l'exemple précédent, on pourrait très bien comprendre qu'il se réveille véritablement.

Mais d'autres manuscrits sont plus explicites (Arsenal 3339, vers 1410-1415, BNF) [Fig. 145]. Ici, les différents moments de l'entrée dans le rêve sont toujours contenus dans une image unique selon le procédé de la narration continue, mais la frontière avec l'espace du rêve est clairement soulignée. La chambre est délimitée par un cadre architectural blanc, un « lit-cadre », dont l'artificialité contraste fortement avec le reste de la composition. Il s'agit du seul décor représenté de manière strictement frontale alors que tous les autres le sont en perspective oblique. Cela lui donne l'apparence d'un deuxième cadre emboîté dans celui de la vignette du frontispice, comme s'il s'agissait d'une fenêtre ouverte sur la réalité depuis l'espace du rêve. Le procédé ressemble à celui mis en scène par Fra Angelico pour le « Rêve d'Innocent III » [Fig. 146] de la prédelle du *Couronnement de la Vierge* (vers 1430-1432). Le dormeur (le pape Innocent III) figure au second plan, dans une sorte de boîte ouverte du côté du spectateur. L'artificialité de cette petite structure contraste avec le réalisme du reste de la scène – grâce à l'usage de la perspective et au respect des proportions et de la diminution des échelles – qui représente le contenu du rêve (saint François redressant l'Église).

La nouveauté, avec l'invention et la théorisation de la perspective au début du XV^e siècle, réside dans l'unification de l'espace pictural agrégatif du Moyen-Âge en un espace homogène grâce au point de fuite unique et au respect des proportions³⁶. Autrement dit, les artistes qui adoptent ce nouveau mode de représentation doivent soumettre tous les personnages, les décors et les objets aux mêmes règles de la diminution des échelles imposées par la perspective et par un réalisme qui interdit les arrangements architecturaux que l'on trouvait dans les enluminures médiévales. Bien que certains peintres du XV^e siècle (et après) ne se privaient pas d'employer les moyens les plus artificiels pour souligner la frontière avec le rêve (nuées, architectures factices³⁷) ou usaient de la narration continue, d'autres cherchent plutôt à les neutraliser pour privilégier le réalisme global de l'image (temporalité unitaire et point de vue unique). Mon

³⁶ Erwin Panofsky, « La perspective comme forme symbolique », *op. cit.*, p. 157.

³⁷ C'est le cas de la chambre-boîte d'Innocent chez Fra Angelico. Voir d'autres exemples dans : *La Renaissance et le rêve*, *op. cit.*, p. 94-95, 97, 103, 104, 108, 112, etc.

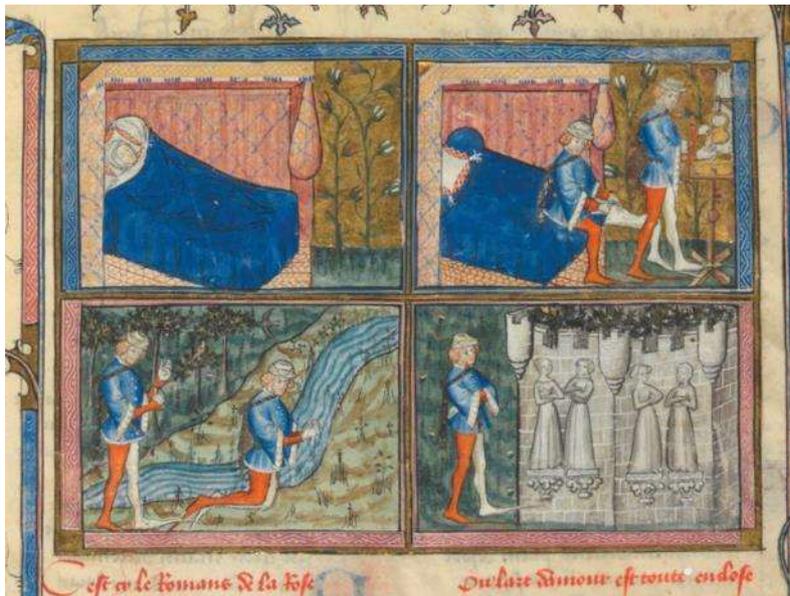


Fig. 143. Maître de la Bible historique de Jean de Berry

« Frontispice »

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, début du XV^e siècle

Ms français 24392, f^o 2 r (détail)

Encre et peinture sur parchemin, page entière : 33 x 24,5 cm

Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 144. Maître du second *Roman de la rose* du duc de Berry

« Frontispice : le narrateur rêve, il se lave ; il longe la clairière et parvient au mur du verger merveilleux »

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, 1400-1402

Ms français 12595, f^o 1 r (détail)

Encre et peinture sur parchemin, page entière : 32,5 x 23 cm

Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 145. Maître du Josèphe (livres II et III des *Antiquités judaïques*) de Jean de Berry
 « Frontispice : montre le cheminement-pèlerinage de l'Amant, jusqu'aux abords du verger de Dédruit »
 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, 1410-1415
 Arsenal, ms-3339, f° 1 r (détail)
 Encre et peinture sur parchemin, page entière : 33 x 26,2 cm
 Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 146. Fra Angelico
 « Le rêve d'Innocent III »
 Détail de la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, vers 1430-1432
 Peinture sur bois, retable complet : 239 x 210 cm
 Paris, Musée du Louvre

propos est maintenant d'analyser les représentations de rêves lorsque l'espace de la peinture devient homogène grâce à l'utilisation de la perspective scientifique et au respect des proportions. À partir du moment où le réalisme figuratif s'installe et permet un contexte à peu près stable pour identifier les bizarreries, on se demandera si l'érosion de la frontière entre le rêve et le dormeur peut provoquer un climat d'étrangeté. La question est délicate car le dormeur est omniprésent dans les œuvres du corpus qui concernent ce chapitre. Elle est également anachronique, car un spectateur ou un lecteur de l'époque ne se posait sans doute pas la question de l'étrangeté des rêves bibliques. Je m'appuie sur ma propre expérience des œuvres qui vont être analysées par la suite, dont certaines ont pu provoquer, lorsque je les ai découvertes sans connaître précisément le sujet et l'histoire qu'elles représentaient, un sentiment d'étrangeté.

Reprenons la citation de Roger Caillois qui m'a servi dans l'introduction, et à propos de laquelle je proposais de remplacer le terme « lecteur » par celui de « spectateur » :

La difficulté ne consistait nullement à mettre en relief l'étrangeté des songes, mais au contraire à la faire accepter [...]. L'artiste qui se propose d'imiter les pouvoirs du songe, c'est-à-dire qui vise à placer le lecteur dans la situation d'halluciné où il se trouve quand il rêve, ou du moins à lui rappeler celle-ci de façon assez persuasive, doit donc tout d'abord provoquer en sa victime bienveillante un état d'acquiescement inconditionnel³⁸.

Afin de faire accepter l'étrangeté, on peut supposer qu'il soit nécessaire de ménager une continuité entre l'espace de la composition dédié au rêve et celui dédié au dormeur. Il faut donc évacuer les œuvres faisant usage de dispositifs de séparation trop explicites (nuées, architectures factices) pour ne conserver que celles qui mettent en scène un espace figuratif réaliste et homogène. Comme le fait remarquer Cristina Acidini – historienne de l'art –, cela consiste à faire

coexister, avec la même netteté et le même degré de crédibilité, le rêveur et les objets de ses rêves. Seule la position centrale du dormeur fait comprendre que les choses vues – tantôt invraisemblables, tantôt faussement « normales » – appartiennent au monde des images invisibles et ne se trouvent que dans son esprit³⁹.

Reprenons le *Rêve d'Innocent III* peint par Fra Angelico⁴⁰ [Fig. 146]. La bizarrerie de cette peinture – pour un spectateur contemporain ne connaissant pas l'histoire de saint François d'Assise – repose sur la présence, au premier plan, un personnage qui s'appuie sur un bâtiment qui penche. Cette action est susceptible d'être qualifiée d'absurde ou d'étrange parce que le

³⁸ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, op. cit., p. 668. Cf. supra., p. 17.

³⁹ Cristina Acidini, « Fenêtres, nuées et bulles », traduit de l'italien par Yves Hersant, in *La Renaissance et le rêve*, op. cit., p. 23. La position centrale du dormeur fait référence aux exemples qu'elle utilise dans son texte.

⁴⁰ Acidini n'analyse pas cette œuvre dans son article.

mur penche. Mais dans la mesure où les proportions du personnage et de l'architecture sont respectées, il n'y a rien d'explicitement impossible contrairement aux deux versions du même épisode peintes par Giotto [Fig. 147 et Fig. 148] dans lesquelles saint François fait presque la taille du bâtiment. Dans la version de Fra Angelico, le seul élément qui paraisse explicitement absurde, compte tenu de l'homogénéité de la représentation en perspective et au respect des proportions, c'est la chambre à coucher au second plan, une sorte de boîte dont le côté qui fait face au spectateur est ouvert et fait voir un personnage richement vêtu, couché et portant une tiare (Innocent III). La forme particulière de cette chambre s'explique parce qu'elle n'est là qu'en tant que signe de ce qu'elle représente. Elle n'est là que pour indiquer la présence du pape qui a une vision de saint François redressant l'Église, et pour isoler l'espace réel du dormeur de celui, imaginaire, du songe. Le passage du rêve au premier plan amplifie aussi les bizarreries. Le rapport inversé entre le dormeur et sa vision joue donc au profit de l'étrangeté, mais elle reste tout de même contrebalancée par l'absurdité de l'architecture factice de la chambre, qui n'est pas doté du même degré de crédibilité.

La frontière avec le rêve peut perdre son caractère artificiel de limite plastique explicite et devenir crédible en étant intégrée normalement à l'architecture représentée. Par exemple, *La vision de sainte Hélène* de Paul Véronèse (vers 1570-1575) [Fig. 149] représente une femme endormie, assise et accoudée à une fenêtre à travers laquelle on voit deux angelots qui portent une croix. Le cadrage de la composition est resserré de manière à contenir sainte Hélène sans aucun excès de décor, et à maintenir une partie d'un angelot et de la croix hors champ, comme pour signifier qu'ils proviennent d'une réalité différente de celle de la dormeuse, bien ancrée dans le tableau, dont le pied gauche repose sur le bord inférieur du cadre, et l'autre sur l'assise en pierre qui lui fait face. Cette assise possède d'ailleurs l'unique ligne de fuite dont la discrétion rend presque inaperçu le point de vue très bas, et réduit d'autant plus l'espace suggéré que les anges semblent être sur le même plan que la dormeuse. Les verticales et les horizontales sont rigoureusement parallèles aux bords du tableau, renforçant ainsi la frontalité de la composition⁴¹. La vision du rêve – les anges portant la croix⁴² – est délimitée en partie par le cadre de la fenêtre selon un procédé qui servait, au XV^e siècle, à représenter une portion de

⁴¹ La représentation de l'espace est illogique dans ce tableau mais l'effet de frontalité n'en est que plus saisissant. Un point de vue aussi bas ne peut être qu'une contre-plongée, or la verticale de la fenêtre ne converge pas comme elle devrait le faire normalement.

⁴² En fait, les anges transmettent la véritable vision du songe : sainte Hélène, mère du futur empereur Constantin, reçoit la révélation du lieu où se trouve enterrée la « Vraie Croix ». Véronique Dalmasso : « Cat. 35 », notice d'une gravure de Raimondi qui aurait inspiré Véronèse, in *La Renaissance et le rêve*, op. cit., p. 98.



Fig. 147. Giotto

« Le songe d'Innocent III »

Détail des *Fresques de la vie de saint François*, 1297-1299

Assise, basilique San Francesco



Fig. 148. Giotto

« Le songe d'Innocent III »

Détail de la prédelle du retable de *Saint François recevant les Stigmates*, 1295-1300

Retable complet : 313 x 163 cm

Paris, Louvre

nature dans un espace clos⁴³, et en partie par le cadre de la toile. À l'inverse de la trouée de ciel bleu sur le fond du parchemin dans le second rêve de Joseph (*Genèse de Vienne*)⁴⁴, la frontière est ici « naturalisée » du point de vue de l'espace figuratif du tableau, et une continuité est assurée entre le rêve et la dormeuse, dont la tête et le bras qui la soutient se découpent sur le ciel à travers la fenêtre. Bien sûr, la frontière ne disparaît pas pour autant, et la frontalité dénonce l'artificialité de la composition. Mais la sobriété du dispositif, renforcée par la sobriété de la palette chromatique qui exploite une large gamme de tons rompus dégradés sans jamais forcer les contrastes, et le réalisme du décor unifient la totalité de la composition, y compris l'espace du rêve.

Dans *Le rêve de sainte Ursule* de Vittore Carpaccio (1495) [Fig. 150], cette frontière se fait encore plus discrète. L'œuvre figure sainte Ursule endormie, et un ange qui vient lui annoncer son funeste destin. Les deux personnages sont dans le même lieu (la chambre) et sur le même plan. Du point de vue de l'espace littéral de la composition, le rôle de la frontière avec le rêve est tenu par les colonnettes de droite du lit à baldaquin⁴⁵. Traditionnellement, les limites verticales – le pied ou les colonnes d'un lit dès le premier rêve de Joseph de la *Genèse de Vienne* – séparent l'espace de la réalité de l'espace onirique. La frontière marquée sur le plan de la composition (sainte Ursule à gauche, l'ange à droite) est également redoublée par une frontière sur le plan de l'espace représenté en perspective, grâce à la délimitation d'un volume réservé au dormeur (le parallélépipède formé par le lit à baldaquin) à l'intérieur de la chambre. Cependant, l'ange est bel et bien dans la chambre, contrairement à saint François ou aux angelots qui étaient à l'extérieur dans les peintures de Fra Angelico et de Véronèse. Ainsi, un doute se forme : l'ange est-il dans la réalité ou dans le rêve ? Dans le premier cas, il serait

⁴³ C'est la *veduta* : « Pour corriger l'insuffisance des représentations cubiques et closes de l'espace, les artistes du Quattrocento ont eu vite recours à cette méthode qui consiste à découper dans une des parties superficielles de la composition une fenêtre à l'intérieur de laquelle se place une vue ouverte sur la nature ». Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, coll. « Médiations », 1965, nouvelle édition : Paris, Denoël, 1977, p. 57. Bien qu'il semble délicat de considérer qu'une partie d'une composition puisse être « superficielle » – le peintre, me semble-t-il, prévoit à l'avance la position de sa *veduta*, il ne termine pas sa peinture puis se demande où il pourrait ouvrir une fenêtre pour montrer un paysage – la portée de la *veduta* est fondamentale dans les dispositifs de composition et de représentation de l'espace au XV^e siècle. Cf. également Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 202 et suivantes.

⁴⁴ Cf. *supra*, p. 314 et suivantes.

⁴⁵ Voir, plus bas, la remarque de Jean Arnaud (cf. *infra*, p. 345).



Fig. 149. Véronèse

La vision de sainte Hélène, 1570-1575

Huile sur toile, 197,5 x 115,6 cm

Londres, National Gallery



Fig. 150. Vittore Carpaccio

Le rêve de sainte Ursule, 1495

Huile sur toile, 274 x 267 cm

Venise, Galleria dell'Accademia



Fig. 151. Piero della Francesca

« Le songe de Constantin »

Détail des fresques de *La légende de la Vraie Croix*, 1457-1458

Arezzo, basilique San Francesco

l'intermédiaire d'un songe dont le contenu ne nous est pas montré, dans le second, la chambre serait annexée à l'espace du rêve puisque l'ange ferait partie de la vision⁴⁶.

Le Songe de Constantin par Piero della Francesca (1457-1458) [Fig. 151] présente un cas de figure relativement semblable. L'intérêt de cette fresque pour notre propos réside dans l'ambiguïté avec laquelle le rêve est suggéré. La composition, la source de lumière et ses effets sur la scène incitent le regard à se poser d'abord sur le personnage assis en bas qui se tient la tête. Rêveur, il a le regard fixé en direction du spectateur. Ce personnage détourne l'attention du sujet représenté (le songe de Constantin). Ce n'est que dans un second temps que l'on aperçoit le dormeur (l'empereur Constantin) couché les yeux fermés, dont seule la tête dépasse de sous les couvertures, et que l'on découvre l'ange en haut à gauche, dans un raccourci inhabituel, dirigeant son bras en direction de l'empereur. Du point de vue de l'espace représenté, le volume délimité par le chapiteau cylindrique de la tente isole le dormeur de l'ange. Mais du point de vue de l'espace littéral, l'ange déborde tout de même sur la surface dédiée à la tente, et le rôle de frontière est attribué au triangle formé par les tentures ouvertes. On retrouve ici un problème de compréhension relativement similaire au *Rêve de sainte Ursule* de Carpaccio. L'ange est-il une vision du rêve, ou est-il réellement présent et souffle-t-il le songe à Constantin⁴⁷ ? Dans la mesure où l'espace représenté est homogène et que les lignes de la composition établissant la frontière avec le rêve sont peu marquées, l'ambiguïté peut se maintenir. La détection de l'espace du rêve et l'interprétation des figures est rendue d'autant

⁴⁶ Le récit mentionné dans la *Légende dorée* permet de trancher en faveur de la seconde hypothèse : l'ange est envoyé par le Seigneur pour annoncer à sainte Ursule son martyre et celui des onze mille vierges qui l'accompagnent. Jacques de Voragine, « Chapitre 154 : Les onze mille vierges », in *La légende dorée*, rédigée vers 1264-1267, édition d'Alain Boureau, traduit du latin par Alain Boureau, Pascal Collomb, Monique Goulet, Laurence Moulinier et Stefano Mula, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 869. L'ambiguïté de la présence, ou non, de l'ange dans un rêve est exprimée avec ironie par Diderot au sujet d'un *Songe de Joseph* peint par Étienne Jaurat pour le Salon de 1761 (actuellement accroché dans la cathédrale Saint-Louis de Versailles) : « 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 ». Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 121. Cité par Katalin Bartha-Kovács, « Images du rêve des Lumières : Watteau et Fragonard », in *Ostium*, volume 12, n° 3, 2016, non paginé, note 10. Repéré à : <http://ostium.sk/language/sk/images-du-r/%c8%87ve-des-lumi/%c8%87res-watteau-et-fragonard/>, consulté le 06/12/2018.

⁴⁷ Jacques Le Goff donne la version suivante du rêve de Constantin : « En 312, Constantin, à la veille d'engager une bataille décisive contre Maxence, sous les murs de Rome, la bataille du pont Milvius, vit en plein jour une croix dans le ciel avec ces mots : *In hoc signo vinces* ("Par ce signe tu vaincras"). Puis, la nuit, il vit en songe le Christ lui-même qui l'invita à faire représenter une croix sur une enseigne ». Jacques Le Goff, « Le christianisme et les rêves (II^e-VII^e siècle) », in Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1985, p. 301. Le Goff souligne que la vision de Constantin « a soulevé d'énormes controverses chez les historiens ». *Ibid.*, note 1. Il est donc difficile de définir une source littéraire précise (il y en a plusieurs) à partir de laquelle le programme iconographique aurait pu être élaboré. Parmi elles, c'est la première version donnée dans la *Légende dorée* qui semble la plus proche du *Songe de Constantin* à Arezzo : « Or, la nuit suivante, il est réveillé par un ange, qui lui enjoint de regarder en l'air. Levant ses regards vers le ciel, Constantin voit alors le signe de la croix, formé par une très vive lumière, sur laquelle figurait en lettres d'or cette inscription "Par ce signe, tu vaincras" ». Jacques de Voragine, « Chapitre 64 : L'invention de la sainte Croix », in *La légende dorée, op. cit.*, p. 366.

moins aisée que le veilleur occupe la place principale de la composition, alors qu'il n'est pas le personnage principal de l'épisode représenté, et qu'il a les yeux ouverts en direction du spectateur.

L'ordre selon lequel nous avons examiné les trois œuvres précédentes peut donner l'illusion d'une naturalisation progressive de l'espace du rêve, qui se dissout dans l'espace de la réalité du dormeur grâce à l'atténuation des lignes de la composition marquant la frontière. Du cadre de la fenêtre clairement délimitée dans une composition frontale dont l'espace suggéré est très peu profond, on passe aux colonnettes d'un lit à baldaquin qui isolent un parallélépipède dans le volume de la chambre, puis à la simple ouverture de la tente. Or la chronologie est inversée, c'est *Le Songe de Constantin* qui est la plus ancienne et *La vision de sainte Hélène* la plus récente. Il n'y a donc pas d'évolution du modèle traditionnel de la représentation du rêve avec le dormeur dans un espace qui serait d'abord frontal et artificiel, afin de souligner explicitement la séparation entre le rêve et la réalité, pour être ensuite intégré dans un espace tridimensionnel et réaliste afin de brouiller cette frontière. Il est donc impossible de considérer qu'il y aurait une progressive et inéluctable naturalisation du rêve dans la peinture ou dans un autre médium, et que la frontière entre le rêve et la réalité du dormeur s'effacerait au profit d'un espace systématiquement homogène et réaliste. L'expérimentation de nouvelles techniques et de nouveaux procédés permet toujours plus de réalisme (perspective illusionniste), mais les anciens modèles de séparation entre le rêve et la réalité du dormeur continuent de circuler malgré tout, car ils expriment parfois mieux des conceptions du rêve de l'époque.

Jean-Claude Lebensztejn a montré que le songe de Jacob a d'abord été illustré au Moyen Âge en plantant l'échelle peuplée d'anges directement dans l'espace où Jacob était endormi, puis au XVI^e siècle en ajoutant la frontière de nuages – autrement dit, en rendant l'espace suggéré plus artificiel qu'il ne l'était auparavant. En effet, les artistes de l'art paléochrétien et du Moyen Âge ne se sont que rarement souciés d'indiquer une frontière entre Jacob endormi et le contenu de son rêve. Parmi les plus anciennes représentations de ce rêve dans un décor suffisamment réaliste pour que les critères d'analyse de l'étrangeté puissent être opérant, l'enluminure du manuscrit de Grégoire de Nazianze montre l'échelle et les anges côtoyant Jacob dans le même décor, sans qu'il n'y ait de frontière spatiale soulignant une séparation entre le dormeur et la vision de son rêve⁴⁸. Pour Lebensztejn, lorsque « l'échelle peuplée d'anges est plantée dans l'espace même où Jacob est endormi », on assiste à une conception « exogéniste » (religieuse) du rêve : « De la sorte, le contenu du rêve présente un fort indice de

⁴⁸ Cf. *supra*, p. 317.

réalité, manière de signifier qu'il est bien divin et véridique⁴⁹ ». La conception « endogéniste » (rationaliste) se traduit à l'inverse par une artificialisation de la frontière avec le rêve à grand renfort de nuages ou d'effets de lumières et de transparence. L'historien de l'art mentionne l'exemple du *Songe de Jacob* peint par Cigoli – « artiste rationaliste, ami de Galilée⁵⁰ » – à la fin du XVI^e siècle [Fig. 152]⁵¹, qui présente Jacob endormi au premier plan avec la vision de son rêve derrière lui. Un puissant contraste clair-obscur fait ressortir le dormeur ainsi qu'un escalier gravi par les anges en direction d'un personnage barbu qui fait un signe de la main droite. L'escalier est bordé de nuages, et la séparation avec le premier plan où figure le rêveur est renforcée par une sorte de limite abstraite – qui pourrait être un élément du paysage en contre-jour – qui isole presque complètement l'espace du rêve. Lebensztejn mentionne d'ailleurs « le dessin préparatoire où le nuage devient quasiment une bulle de bande dessinée⁵² », ce qui ne fait qu'accentuer la frontière entre la vision du rêve et le dormeur.

Le succès de ces formules dans ce qu'elles ont de plus artificiel est tel qu'on les retrouve dans l'iconographie du rêve tout au long de l'histoire de l'art avec une constance remarquable⁵³, jusqu'à aujourd'hui malgré toutes les innovations du XIX^e siècle. Les nouvelles formes de composition (suppression du dormeur et de son lieu au profit de la seule représentation du rêve), les nouvelles conceptions du rêve (formalisées par Freud au tout début du XX^e siècle), les nouveaux moyens de représentation de l'espace et du temps, les inventions techniques et l'apparition de nouveaux médiums (bande dessinée, photographie, cinéma, jeux vidéo) n'ont pas fait disparaître les anciennes formules de représentation du rêve. Néanmoins, si la présence du dormeur et la frontière avec l'espace du rêve se maintiennent dans de nombreuses œuvres modernes et contemporaines, le rôle du rêveur est radicalement différent de celui qu'il occupait dans les peintures religieuses. Les rêves bibliques ou les rêves des saints sont des visions dont la source n'est pas dans le corps du dormeur mais en Dieu⁵⁴. Dorénavant, les nouvelles représentations des rêves modernes et contemporains expriment surtout l'inconscient, les fantasmes et l'imaginaire du rêveur.

⁴⁹ Jean-Claude Lebensztejn, *La maison du sommeil*, *op. cit.*, p. 30-32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹ Cigoli a peint plusieurs versions de l'œuvre. Cf. la notice rédigée par Alessandro Cecci : « Cat. 32 », in *La Renaissance et le rêve*, *op. cit.*, p. 94.

⁵² Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 32

⁵³ Pour s'en convaincre, il suffit de feuilleter le livre de Daniel Bergez, *Peindre le rêve*, *op. cit.*, et Thierry Groensteen, « Rêves de papier », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, *op. cit.*

⁵⁴ Cf. Jacques Le Goff, « Le christianisme et les rêves (II^e-VII^e siècle) », *op. cit.*, et du même auteur, « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », in *Scolies*, I, 1971. Repris dans *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999.



Fig. 152. Il Cigoli

Le songe de Jacob, vers 1593

Huile sur toile, 188 x 131 cm

Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

VI.3. Le dormeur et le rêve dans les arts visuels modernes et contemporains : permanence et transposition des dispositifs médiévaux

Au XIX^e siècle, on voit apparaître un véritable intérêt pour le contenu des rêves authentiques. Les artistes participent à l'enthousiasme que manifestent les écrivains et les scientifiques pour les phénomènes oniriques, et inventent de nouveaux sujets aux côtés des traditionnelles représentations de rêves inspirés de la religion ou de la mythologie⁵⁵. Mais bien souvent, la modernité que représente l'expression de l'inconscient, des fantasmes et de l'imaginaire de l'artiste ou du rêveur ne s'accompagnent pas d'une nouvelle façon de peindre. Au contraire, les artistes continuent à exploiter le modèle de composition hérité de l'enluminure médiévale. Par exemple, *Le rêve du croyant* (Achille Zo, vers 1870) [Fig. 153] représente un dormeur allongé dans la partie inférieure de la toile, séparé de sa vision onirique par un nuage qui émane de la chicha disposée sur la droite. En plus de servir de frontière plastique avec l'espace du rêve, ce nuage figure le sol sur lequel sont disposés les femmes nues, ou légèrement vêtues, et les hommes qui peuplent cette vision érotique d'un paradis musulman fantasmé. Et pour le début du XX^e siècle, bien que le *Rêve causé par le vol d'une abeille...* de Salvador Dalí (1944) [Fig. 3]⁵⁶ soit l'expression de l'imaginaire personnel de l'artiste sous la forme d'une allégorie complexe, le modèle de composition est tout à fait conventionnel. *Le rêve du croyant* et le *Rêve causé par le vol d'une abeille* sont spatialement, formellement et techniquement classiques. Ils respectent les conventions de la peinture héritée de la Renaissance et n'ont de moderne que leur sujet (le fantasme et l'imaginaire personnel). À l'inverse, *Le Rêve* de František Kupka (1906) [Fig. 4] est moderne malgré la disposition traditionnelle du rêveur aux côtés de son rêve, dans le sens où l'espace perspectiviste se disloque : le traitement figuratif et spatial participe du chamboulement opéré par les Avant-gardes pré-cubistes⁵⁷.

Les études de cas à venir envisagent les transformations et les usages de la représentation du rêve au XX^e siècle qui sont issues de l'ancien modèle médiéval. Nous y analysons les nouvelles significations qui s'attachent à ce modèle, et dans quelle mesure il est susceptible de manifester l'étrangeté onirique dans l'art moderne et encore aujourd'hui.

⁵⁵ Les artistes modernes continuent cependant à produire de la peinture de rêves allégoriques (Ingres, *Le songe d'Ossian*, 1813) et religieux (la série des *Songes de Jacob* de Marc Chagall dans les années 1950-60).

⁵⁶ Cf. *supra*, p. 34 et suivantes.

⁵⁷ Cf. *supra*, p. 36 et suivantes.

En peinture, le modèle anachronique du dormeur dans un « lit-cadre » (*Roman de la Rose*, Arsenal 3339)⁵⁸ ou dans un « lit-boîte » (Fra Angelico, *Le rêve d'Innocent III*)⁵⁹ se retrouve chez René Magritte dans *Le dormeur téméraire* (1928) [Fig. 154] et *Le cap des tempêtes* (1964) [Fig. 155], que cite également Anna Sokolow dans son ballet *Magritte, Magritte* (1970) [Fig. 156]. Mais, à la différence des peintures de rêves religieux, chez Magritte il n'y a plus de texte permettant de déchiffrer les images énigmatiques du rêve. Le rocher ou le rébus côtoyant le dormeur n'ont pas d'explication. Par ailleurs, le peintre ne s'intéressait pas spécialement aux rêves, que ce soit sous la forme de peintures ou de récits : « Il se fait que contrairement au goût des surréalistes pour les récits de rêves, ceux-ci me laissent indifférents⁶⁰ ». Et, aussi surprenant que cela puisse paraître, il n'a jamais défendu la relation entre ses œuvres et les rêves : « On abuse du mot "rêve" au sujet de ma peinture. Nous voulons bien que le domaine du rêve soit respectable. Mais nos travaux ne sont pas *oniriques*, au contraire⁶¹ ». Malgré les apparences, ce n'était donc pas le rêve qui intéressait Magritte ?

Ses recherches portaient surtout sur les rapports entre les mots et les images, et entre les objets et leurs contextes. Il était en quête de décalages dans la mise en scène d'objets provoquant un « effet poétique bouleversant⁶² ». Cependant, les propos de l'artiste ne doivent pas nous empêcher de faire le lien entre ses œuvres et les rêves. La persistance du modèle traditionnel de leur représentation ne peut pas être ignorée dans ses peintures. D'autre part, l'importance des signifiants dans l'interprétation des rêves est considérable. Elle a été d'abord remarquée par Freud et par les Surréalistes, dans la mesure où les jeux avec les mots légitiment parfois les bizarreries visuelles. Dans l'introduction à un chapitre sur le travail du rêve, Freud donnait en exemple l'image d'un rébus :

Une maison avec un bateau sur le toit, puis une lettre isolée, puis un personnage qui court et dont la tête est élidée et mise en apostrophe. Je pourrais fort bien céder à l'envie critique de déclarer que cette composition et ses composants sont absurdes. [...] L'appréciation exacte du rébus ne survient manifestement qu'à partir du moment où je n'élève aucune objection à ce genre à l'encontre de l'ensemble

⁵⁸ Cf. *supra*, p. 322.

⁵⁹ Cf. *supra*, p. 322.

⁶⁰ René Magritte, « Lettre à André Bosmans, le 8 mai 1962 », in René Magritte, *Écrits complets*, édition d'André Blavier, Paris, Flammarion, 2009, p. 329.

⁶¹ René Magritte, « Lettre à Scutenaire, le 5 février 1949 », *ibid.* Bien qu'il ait écrit que « peindre des images vues en rêve équivaut à un réalisme égal à celui qui fait peindre les images de la vie éveillée » (« Lettre à Gaston Puel, le 13 novembre 1953 », *ibid.*, p. 327), Magritte n'a jamais prétendu retranscrire ses rêves. Il maintiendra cette position tout au long de sa vie. Cf. *ibid.*, p. 457, 567, 604.

⁶² René Magritte, « La ligne de vie I », texte inédit d'une conférence donnée le 20 novembre 1938 au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, *ibid.*, p. 110.



Fig. 153. Achille Zo

Le rêve du croyant, vers 1870

Huile sur toile, 104 x 158,5 cm

Bayonne, Musée Bonnat-Helleu



Fig. 154. René Magritte

Le dormeur téméraire, 1928

Huile sur toile, 116 x 81 cm

Londres, Tate collection



Fig. 155. René Magritte

Le cap des tempêtes, 1964

Huile sur toile, 100,3 x 81,2 cm

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten / Musée royal des beaux-arts



Fig. 156. Anna Sokolow

Magritte, Magritte, 1970

Photo : 1972, Times Inc. Dance collection

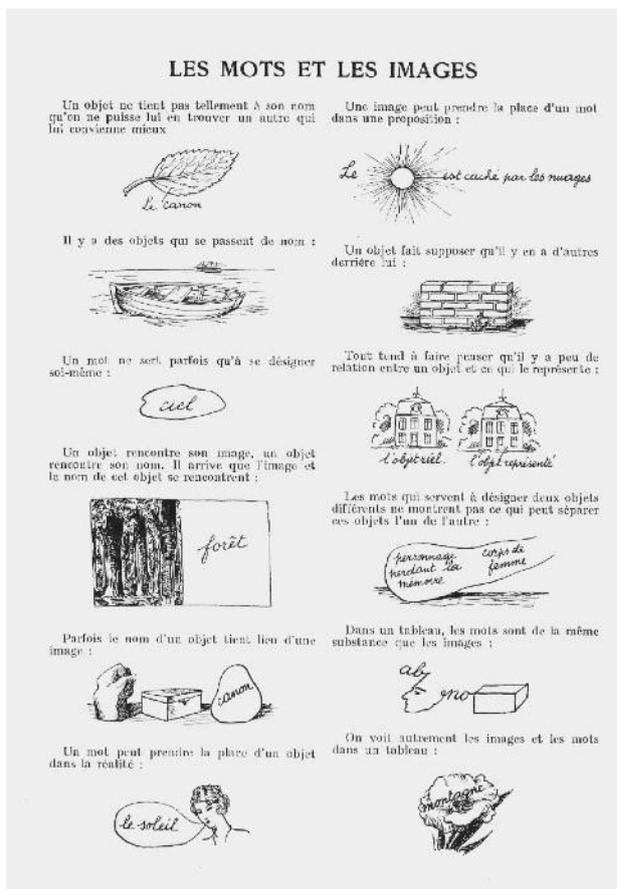


Fig. 157. René Magritte

« Les mots et les images »

Source : *La révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 32
Paris, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 158. René Magritte

La clé des songes, 1930
Huile sur toile, 60 x 38 cm
Collection particulière

et des détails, mais où je m'efforce de remplacer chaque image par une syllabe ou par un mot qui, selon une relation logique quelconque, est figurable par l'image. [...] Or le rêve est un rébus de ce genre⁶³.

Les « Mots et les images » [Fig. 157] et *La clé des songes* [Fig. 158] sont des exemples de l'intérêt que portait Magritte aux relations poétiques entre les signes linguistiques et les signes visuels, mais également du lien que ces relations entretiennent avec les rêves. Il est donc étonnant que Magritte rejette les rêves et la psychanalyse : « La psychanalyse ne permet d'interpréter que ce qui est susceptible d'interprétation. [...] L'art, tel que je le conçois, est réfractaire à la psychanalyse : il évoque le mystère sans lequel le monde n'existerait pas⁶⁴ ». Ou encore : « La psychanalyse est un système très intelligent. Mais elle n'est qu'une interprétation parmi d'autres. Elle donne une valeur de symbole aux choses représentées, aux objets choisis par l'artiste⁶⁵ ». Les propos de Freud sur le rébus et le rêve peuvent effectivement laisser croire que sa méthode ne consiste qu'en une traduction terme à terme ou une interprétation symbolique. Mais une interprétation « en détail » du rêve « mis en pièce »⁶⁶ ne signifie pas une clé symbolique ou une traduction guidée par un dictionnaire. Freud l'écrivait clairement : « Je m'attends au contraire à ce que chez des personnes différentes et dans un contexte différent le même contenu onirique puisse également receler un sens différent⁶⁷ ». La psychanalyse, lorsqu'elle est comprise en ce sens, n'est pas incompatible avec l'esthétique. Un récent numéro de *Quarto* – revue de psychanalyse publiée en Belgique – fait état de réflexions et de témoignages d'analystes au sujet du rêve. Par exemple, Bénédicte Jullien relatait le parcours des rêves dans sa propre analyse :

Ce que m'ont appris mes rêves, c'est qu'ils témoignent de ce dans quoi l'on est pris au moment où ils se manifestent. Au début, les rébus qu'ils présentent sont à déchiffrer et à interpréter au fil des associations qu'ils amènent, puis ils s'interprètent tout seuls, enfin ils montrent un reste sous la forme d'une écriture ou d'une lettre, un point de réel qui surgit⁶⁸.

Et ce point de réel, ce serait l'« ombilic » (« *Nabel* ») du rêve, là où « commence une pelote de pensées du rêve qu'on arrive pas à démêler », là où se situe le « non connu »⁶⁹

⁶³ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 320.

⁶⁴ René Magritte, « La psychanalyse... », texte daté du 21 mai 1962 et publié dans le catalogue d'exposition *The vision of René Magritte*, Minneapolis, Walker Art Center, 1962. Repris dans René Magritte, *Écrits complets*, *op. cit.*, p. 558.

⁶⁵ René Magritte, cité par Pierre Descargues, « (Interview avec Pierre Descargues) », in *Feuille d'avis de Lausanne-Magazine*, 1^{er} novembre 1961. *Ibid.*, p. 544.

⁶⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁸ Bénédicte Jullien, « Sortir les mots de la bouche », in *Quarto*, n° 123, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 568. Jean-Pierre Lefebvre traduit « *Nabel* » par « nombril ». Malgré les critiques de Lacan à l'encontre des premières traductions françaises de Freud, c'est la traduction de Meyerson (« ombilic ») qu'il utilise, et c'est elle qui est couramment utilisée aujourd'hui. Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1926, nouvelle édition révisée : 1967, p. 446.

(*Unerkannten*), et qui échappe à toute forme de symbolisation. Ainsi, il n'y a pas de contradiction entre l'interprétation des rêves et le mystère, ni entre l'onirisme et la peinture de Magritte.

La formule du dormeur dans un « lit-cadre » ou dans un « lit-boîte » environné par l'espace imaginaire de son rêve est assez rarement employée aujourd'hui. Celle du rêve enfermé dans une sorte de bulle environné par l'espace réel du dormeur est plus courante. Jean-Jacques Rullier a utilisé ce dispositif dans la série des *Mauvais rêves*, démarrée en 1992 [Fig. 159], dans une perspective très différente de celle des représentations de rêves religieux, ou de celle de rêves surréalistes. Les dessins de Rullier montrent un dormeur dans un lit au centre de la composition, situé dans l'angle d'une grande pièce sombre. Il n'occupe qu'une petite surface de la composition, et la chambre est démesurément grande. On ne voit pas d'autres limites en dehors des trois lignes qui forment la perspective oblique de l'angle où se trouve le lit. L'espace du dormeur n'est donc pas tout à fait réaliste. Le rêve est dessiné dans une surface de la feuille laissée en réserve, qui évoque une bulle de pensée au-dessus du dormeur. La frontière avec le rêve est clairement délimitée par la forme de la bulle et par un fort contraste clair-obscur. Le caractère générique de la représentation dans la série est accentué par la récurrence du dispositif (composition, traitement graphique et chromatique) et du personnage, qui n'est pas individualisé et semble être toujours le même. En revanche, les rêves dessinés dans les bulles sont très variés : rêve de dévoration par des lions, de parasites sur les testicules, de réveil dans le rêve, de « rêve blanc », etc. Ces dessins sont réalisés d'après des récits que des visiteurs des expositions de l'artiste lui ont écrit dans un carnet. Puis, il les a choisis, dessinés et classés par thèmes (« rêves d'angoisse », « rêves sexuels », « rêves de situations »). Rullier ne cherche pas à mettre en scène des rêves à caractère allégorique, symbolique ou mystérieux, mais à rendre compte d'une « expérience personnelle à chacun, dans laquelle beaucoup de gens peuvent se reconnaître, [...] dans une sorte de grande imagerie collective⁷⁰ ». D'où la conjugaison d'un dispositif archétypal de représentation du dormeur avec des images de rêves qui paraissent plus crédibles – plus conformes à l'expérience que chacun peut faire du rêve – que celles des rêves religieux ou surréalistes. La démarche de Rullier rappelle également celle de Jim Shaw. Les deux artistes sont des collectionneurs et des producteurs de séries. Chez Rullier, le dessin a une fonction d'exploration et de classification, et il supplée à la photographie :

⁷⁰ Jean-Jacques Rullier, cité par Marie-Laure Bernadac, « Quelques questions à Jean-Jacques Rullier », mai 1997, in *Jean-Jacques Rullier, Œuvre incomplète*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou – Cabinet d'art graphique, du 18 juin au 4 août 1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. II.



Fig. 159. Jean-Jacques Rullier

Le rêve du bras déterré

Série « Mauvais rêves », 1993-1994

Encre de Chine et crayons de couleurs sur papier, 40 x 30 cm

FNAC 94171

Paris, Centre National d'Arts Plastiques

© Adagp, Paris, 2020 / Cnap

Crédit photo : Galerie Jennifer Flay

Comment photographier les rêves ? Le dessin est beaucoup plus souple. C'est le seul médium qui capte l'invisible. J'aime aussi l'idée de pouvoir intégrer à mon travail les formes négligées du dessin, pas forcément artistiques, comme le dessin d'encyclopédie, les planches anatomiques, les dessins de livres d'enfants, tous ces types de dessins a priori de moindre importance⁷¹.

Cependant, à la différence des *Dream drawings* de Jim Shaw, les *Rêves* de Rullier ne sont pas autobiographiques et ne sont pas des projets de sculptures ou d'installations. Nulle volonté chez ce dernier de rendre réels les objets vus en rêve, ou de se servir de ses rêves pour renouveler la créativité consciente à l'état de veille. Bien qu'il s'agisse dans les deux séries de transcriptions de rêves authentiques (ou présentés comme étant authentiques), et que les deux artistes partagent une pratique de la collection et un intérêt pour la dimension encyclopédique, la banalité du quotidien chez Rullier semble très éloignée de l'immersion de Shaw dans la culture populaire américaine. À la saturation et à l'accumulation chez le second répondent le classement et la sobriété chez le premier. Les accrochages de Rullier sont organisés sur des grilles rigoureuses et les titres eux-mêmes signalent cette volonté taxinomique (par exemple : *25 x 6 plateaux*, 1992)⁷². Et si la bizarrerie des *Dream drawings* et des *Dream objects* est assez explicite en raison de leur sophistication – parce que ce sont les propres rêves d'artistes de Shaw –, elle n'est pas absente des *Rêves* de Rullier. La neutralité du traitement graphique, la sobriété de la composition et l'aspect répétitif de la série rendent d'autant plus étranges les contenus de la bulle du rêve.

Néanmoins, comme nous l'avons signalé dans l'introduction de ce sous-chapitre, la reprise de l'iconographie traditionnelle du rêve n'est pas toujours mise au service d'un sujet moderne, d'un propos sur les rencontres poétiques entre les images et les mots, ou d'une taxinomie des contenus de rêves authentiques produisant des effets d'étrangeté. Par ailleurs, les nouvelles techniques et les nouveaux médiums n'empêchent pas les artistes de continuer à utiliser des modèles de composition datant d'il y a plusieurs siècles, sans forcément les adapter pleinement aux spécificités de ces médiums.

Dans une analyse des procédés de représentation du rêve par la photographie au XIX^e siècle, et de leur influence sur l'art du XX^e siècle – onirique ou pas –, Jean Arnaud remarque que *Mary J. McDonald rêvant de son frère et de son père Ronald* (*Mary J. McDonald dreaming of her brother and father Ronald*, vers 1864) [Fig. 160] de Lewis Carroll,

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cf. Jean-Marc Huitorel, « Jean-Jacques Rullier. Réinvestir les interstices du monde », in *Art Press*, n° 199, février 1995.



Fig. 160. Lewis Carroll

Mary J. McDonald rêvant de son frère et de son père Ronald, vers 1864
Tirage photographique sur papier albuminé, montage, 15,9 x 18,2 cm
Edinburgh, National Gallery of Scotland



Fig. 161. Oscar Rejlander

Temps difficiles (photo spiritiste), vers 1860
Tirage sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion, 13,9 x 19,9 cm
New York, Metropolitan Museum of Art

est un montage inabouti qui marque grossièrement la frontière entre rêve et réalité par une bande de papier ; cette dernière tient le rôle classique en peinture du pilier séparateur, que l'on trouvait déjà dans *Le rêve du pape Innocent III* de Giotto ou dans *Le rêve de sainte Ursule* de Carpaccio⁷³.

La frontière avec le rêve est surtout marquée du point de vue de l'espace littéral de la composition, mais elle l'est aussi par un léger effet de transparence signalant les personnages oniriques (le père et le frère).

Cet effet de transparence, mettant à contribution une spécificité du médium photographique qui permet de superposer des plaques de verre ou des négatifs au moment du développement, est exploité d'une manière plus efficace par Oscar Rejlander dans *Temps difficiles (photo spiritiste) (Hard Times (Spiritistical Photo)*, vers 1860) [Fig. 161]. Bien que le titre suggère que le rêve ne soit pas du tout la préoccupation principale du photographe⁷⁴, la composition et le procédé technique sont relatifs à la question de la séparation plastique entre le rêve et la réalité du dormeur. L'image la plus nette montre, au premier plan, un personnage barbu qui a les yeux fermés et est assis sur un tabouret. Sa main gauche soutient sa tête et sa droite tient une scie. Au second plan, une femme et un enfant sont couchés dans un lit. Tout le monde dort. Une deuxième image se superpose par transparence à la première. On discerne les mêmes personnages – l'homme est clairement identifiable grâce à sa chemise rayée et à sa barbe, quant à la femme et à l'enfant, leur position dans les deux images nous empêche de les reconnaître avec certitude – disposés dans une configuration différente. Les zones de la deuxième image les plus visibles sont celles qui se superposent aux zones les plus sombres de la première. Mais la transparence est très importante et rend l'identification précise de la nouvelle situation et des positions des personnages ambiguë. Cette indétermination plastique est redoublée par une indétermination sémantique : qui rêve ? La première image montre trois personnages endormis. Le rêve pourrait donc être issu de n'importe lequel d'entre eux. Il pourrait même être partagé. Ensuite, l'enfant de la deuxième image semble être encore en train de dormir – à moins qu'il ne soit en train de jouer, ce qui expliquerait l'impression qu'il a les yeux fermés car il regarde vers le bas –, et l'interprétation pourrait s'inverser : la première image nette serait le rêve issu de la seconde image transparente.

Rejlander a produit une deuxième photographie à la même époque, qui a cette fois le rêve pour sujet explicite : *Le rêve du célibataire (The bachelor's dream*, vers 1860) [Fig. 162] – qui est endormi au second plan et couché la tête vers la droite – figure à gauche, au premier plan.

⁷³ Jean Arnaud, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2014, p. 29.

⁷⁴ « La surimpression permet au peintre-photographe de faire converger dans *Hard Times* deux types de sujets à la mode – le rêve et l'allégorie sociale –, qu'il a d'autre part traités séparément ». Jean Arnaud, *L'espace feuilleté*, *op. cit.*, p. 30.

Techniquement, le photographe ne semble pas avoir utilisé l'effet de la transparence pour superposer les deux plans. La présence du rêve n'est indiquée que par la présence d'un dormeur, et il n'y a aucune démarcation plastique entre les deux : ni lignes de composition, ni séparation dans l'espace suggéré, en dehors de la simple partition gauche-droite et avant-arrière. De plus, le cadre de la photo ne montre pas le sol et ne permet donc pas de dissocier une figure qui émergerait du hors champ de l'image pour suggérer le rêve (comme les anges de *La vision de sainte Hélène*), opposée au dormeur dont le lit reposerait sur le sol ferme de sa chambre. Le rêve et le dormeur pourraient ainsi très bien être perçus comme appartenant à la même réalité, si ce n'est que le premier représente un assemblage d'objets étonnants. Une perche soutient une crinoline sur laquelle sont disposés des petits mannequins (comme ceux dont on peut se servir pour apprendre à dessiner le corps humain), qui donnent l'impression d'escalader la structure pour plonger dans l'ouverture. On assiste ici à une transposition lointaine du modèle médiéval de représentation des rêves, avec un objet onirique qui acquiert une signification nouvelle et un érotisme implicite : l'homme a la main droite refermée sur son entrejambe.

La séquence de photos intitulée *Le rêve de la jeune fille* (*The young girl's dream*, 1969) de Duane Michals [Fig. 163], reprend la transparence, la partition spatiale avant-arrière et la thématique du rêve érotique. Une jeune femme nue dort sur un canapé et rêve d'un jeune homme qui apparaît en transparence derrière elle. L'homme se penche progressivement sur la femme, puis pose sa main sur son sein. La main translucide de l'homme se superpose au canapé et au corps féminin. Elle pénètre progressivement dans la surface de l'image dédiée à la dormeuse et s'affranchit ainsi de la frontière avec le rêve. Dans la dernière image, l'homme a disparu, mais le contact physique onirique est relayé par la main de la rêveuse qui prend la place de celle de l'homme, et occupe la même position sur son propre sein. La mise en scène est délibérément artificielle et anachronique : point de vue frontal, arrière-plan vide, drap blanc sur le canapé. L'artiste cite les peintures de dormeuses inspirées par la posture de la *Vénus d'Urbino*, tout en jouant sur le dispositif médiéval de représentation du rêve. Sans doute cite-t-il également les photographes du XIX^e siècle qui expérimentaient les effets de superposition par transparence pour suggérer des visions, des souvenirs, des fantasmes ou des rêves. Contrairement à ses prédécesseurs en photographie, Michals semble donc revendiquer volontairement ces citations artistiques et s'inscrire dans l'histoire des représentations du rêve, tout en y ajoutant une narration minimale.



Fig. 162. Oscar Rejlander

Le rêve du célibataire, vers 1860

Tirage sur papier albuminé, 13,9 x 19,6 cm

New York, George Eastman Museum



Fig. 163. Duane Michals

Le rêve de la jeune fille

Séquence de cinq photographies (détail : photos 2 à 5 sur 5), 1969

Photographies argentiques, 8,8 x 13,2 chacune

Paris, Centre Pompidou

D'autres médiums, comme la bande dessinée ou le cinéma, ont également été utilisés depuis leur invention pour mettre en scène les potentialités narratives et plastiques de la représentation des rêves, selon des modalités qui leur sont propres.

La bande dessinée *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay raconte les aventures d'un petit garçon (Nemo) qui part à l'aventure dans le monde des rêves. Ces planches, publiées hebdomadairement dans le supplément du dimanche du *New York Herald* entre 1905 et 1911, paraissent jusqu'en 1927 sous d'autres titres et sur d'autres supports, et connaissent un grand succès dès 1906, date à laquelle elles sont traduites en sept langues⁷⁵.

Une de leurs caractéristiques principales est la dernière case, qui représente systématiquement le réveil de Nemo – la sortie du rêve est donc clairement signalée – retrouvant son lit dans sa réalité quotidienne. Mais l'entrée dans le rêve n'est pas toujours indiquée. Soit la planche commence *in media res*, permettant ainsi une transition immédiate avec la précédente lorsque les épisodes se suivent⁷⁶. Ou alors, la première case représente Nemo qui se réveille dans son lit alors qu'il est déjà dans son rêve. Ce qui correspond, formellement, au frontispice du manuscrit du *Roman de la Rose* (français 24392, XV^e siècle, BNF) que nous avons vu plus haut⁷⁷ [Fig. 143]. D'ailleurs, la confusion entre le rêve et la réalité qui s'opère dans la compréhension de l'enluminure, en raison de la méconnaissance du récit qui est illustré ou de l'absence d'une frontière explicite, est entretenue à dessein dans cette première case de *Little Nemo*, selon un procédé qui est couramment utilisé dans le cinéma fantastique ou de science-fiction : ce n'est pas parce qu'un personnage sort de son lit qu'il est réveillé.

Une autre caractéristique essentielle des planches de *Little Nemo* est « l'exploration quasi méthodique des ressources de l'espace paginal⁷⁸ ». Cette exploration plastique est favorisée par le grand format du journal (environ 56 x 40 cm), et motivée par la périodicité de la publication qui incite l'auteur à procéder à des variations de mises en pages et de compositions graphiques à chaque fois différentes⁷⁹. Par exemple, la planche du 25 octobre 1905 [Fig. 164] commence par une petite case (premier strip) représentant Nemo dans son lit en chemise de nuit, réveillé par un clown qui veut le conduire auprès du « roi ». Il lui propose des échasses pour s'y rendre plus facilement. À partir du moment où le garçon grimpe sur les échasses (deuxième strip, première case), les cases vont s'agrandir progressivement dans le sens de la hauteur, s'adaptant à la profondeur d'un ravin qui s'avère d'autant plus dangereux qu'il est tapissé de cactus. Des

⁷⁵ Elles font également l'objet d'une comédie musicale en 1907. Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit., p. 209-210.

⁷⁶ Ce qui n'est pas toujours le cas, notamment dans les premières planches où chacune raconte un épisode autonome.

⁷⁷ Cf. *supra*, p. 321.

⁷⁸ Thierry Groensteen, op. cit., p. 210.

⁷⁹ L'exploration plastique de l'espace de la planche se double de l'exploration imaginaire du monde des rêves, comme au début du *Roman de la Rose*.

« inséparables » (*love birds*), ressemblants plutôt à des cigognes montées sur d'immenses pattes, s'approchent pour l'embrasser (troisième et dernier strip, première case) mais leurs pattes s'emmêlent avec les échasses de Nemo, qui tombe. Les cases du dernier strip rétrécissent à mesure que la chute le rapproche des cactus sur lesquels il va s'empaler, et compensent par la même occasion la taille des cases du strip précédent. Au dernier moment (dernière case) on retrouve Nemo dans sa chambre, tombant du lit, avec sa mère qui vient le ramasser.

Au niveau de la composition, le premier strip de quatre cases est horizontal, conformément au dispositif de publication des *daily strips* dans les journaux⁸⁰. Les deux suivants ont la forme de deux escaliers qui s'emboîtent, chaque « marche » étant de même largeur et formant une colonne de deux cases. Ces deux strips forment un bloc solidaire parce qu'ils ont cinq cases chacun, donc cinq colonnes, qui ne correspondent pas aux quatre cases du premier strip. La dernière case de la planche, plus large car reprenant l'alignement des cases du premier strip, empiètent sur la colonne précédente et souligne ainsi son rôle de décrochement par rapport au rêve et son retour à la réalité. Dans les dispositifs de représentation narrative du rêve, la nouveauté réside, d'après Thierry Groensteen, dans « la case du réveil⁸¹ ». En effet, l'image introductive du dormeur dans son lit existe depuis le Moyen Âge, mais celle du réveil est (relativement) nouvelle⁸².

La position qu'occupe Nemo dans chaque case par rapport à la surface totale de la page a également son importance. Le déplacement dans les quatre cases du premier strip est horizontal et épouse le sens de lecture (de gauche à droite). Les quatre occurrences du personnage sont donc également situées sur une ligne horizontale. Il en va de même dans le deuxième strip, et malgré la sensation d'errance provoquée par les rotations du personnage qui avoue s'être perdu (« *I know I've lost my way* », quatrième case), Nemo occupe toujours la position la plus haute dans les vignettes. Quant au troisième strip, la réduction des cases précipite la chute du garçon dont les positions forment une diagonale descendante pour aboutir, de justesse, au pied du lit.

Le dispositif est presque cinématographique, ou au moins chronophotographique. Thierry Smolderen – scénariste, théoricien et enseignant à l'École Européenne de l'Image à Angoulême – a analysé les parallèles entre les premières chronophotographies et les œuvres de McCay, la fascination de l'auteur pour les parcs d'attraction (il fréquentait également le monde

⁸⁰ Cf. *supra*, p. 200.

⁸¹ Thierry Groensteen, « Rêves de papier », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, op. cit., p. 53.

⁸² On trouve déjà ce dispositif, dans une version moins sophistiquée, chez Rodolphe Töpffer.

du cirque et du spectacle) et sa visite de la grande exposition de Chicago en 1893 (une ville temporaire bâtie en stuc en moins de deux ans)⁸³ :

Dès les premières planches, le Slumberland de Little Nemo se présente comme un monde truqué, destiné à provoquer le maximum de sensations corporelles : vertiges, tournis, chutes, galops, glissades, etc. Il ne s'agit plus d'assister passivement à un spectacle sur scène ou sur écran (et donc inscrit dans un gaufrier immuable) mais d'inviter le lecteur à s'y projeter pour y vivre des aventures « à la première personne »⁸⁴.

Mais cette projection du lecteur, ou du spectateur, dans le rêve à la première personne n'est véritablement efficace qu'à partir du moment où le personnage qui vit les aventures de son rêve est supprimé. Comme nous l'avons déjà souligné au sujet des illustrations de Grandville ou du *Rêve de déluge* de Dürer, cette suppression donne l'impression au spectateur d'occuper le point de vue du rêveur dans son rêve.

Les cinéastes du début du XX^e siècle ont également mis à contribution l'iconographie picturale de la représentation des rêves, et ils ont su se servir d'effets spécifiquement cinématographiques pour les mettre en scène narrativement. On retrouve les effets de surimpression par transparence utilisés par les photographes dès le XIX^e siècle, mais aussi d'autres trucages relativement sophistiqués dans des films comme *La fille de l'eau* (Jean Renoir, 1925) ou *Les mystères d'une âme* (Georg Wilhelm Pabst, *Geheimnisse einer Seele*, 1926) : point de vue subjectif, surimpression, surexposition, ralenti, montage inversé, rotation de la caméra pour faire basculer le décor d'un quart de tour, jeux avec la perspective, incrustations, maquettes, etc⁸⁵. La différence avec les œuvres précédentes ne réside pas seulement dans les aspects techniques spécifiques au médium cinématographique, mais dans la récurrence du cauchemar psychanalytique à caractère sexuel. Cela est explicite dans *Les mystères d'une âme*, sous-titré « Un film psychanalytique » (*Ein psychoanalytischer Film*), qui promeut la doctrine freudienne et articule l'intrigue avec un rêve long (la séquence dure plus de sept minutes pour un film d'une heure quinze) et spectaculaire. Mais parmi les séquences de rêves mémorables dans l'histoire du cinéma, on choisira d'analyser plus précisément celle du Dr Edwardes dans *La maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock (*Spellbound*, 1945).

⁸³ Cf. Thierry Smolderen, « Mr McCay in Slumberland. Dessin, attractions, rêve », in *Little Nemo, 1905-2005. Un siècle de rêves*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005, et du même auteur, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, p. 128-140.

⁸⁴ Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, op. cit., p. 138.

⁸⁵ Pour plus de détails sur les effets spéciaux des séquences de rêves de ces deux films, cf. Jean-Michel Durafour, « Ce qui songe au fond de l'image. Rêve, rêverie, film, autour de Jean Renoir », in *Ligeia*, n° 129-132, op. cit., p. 75, et Raphaëlle Costa de Beauregard, « Rêve et / ou cinéma. À propos de deux films muets : *Après la mort* et *Les Mystères d'une âme* », in *Ligeia*, op. cit., p. 62.

Dans cette intrigue policière, qui se réclame également d'une vulgarisation de la doctrine freudienne dans un texte de présentation lors du générique, le docteur Edwardes (interprété par Gregory Peck) prend la direction d'une clinique psychiatrique dans laquelle travaille le docteur Constance Petersen (Ingrid Bergman). Celle-ci tombe amoureuse de son directeur mais très vite, elle se rend compte qu'il souffre de troubles mentaux inquiétants. On découvre qu'il est amnésique et qu'il n'est pas le véritable docteur Edwardes, mais un certain John B., qui ne se souvient pas exactement de son nom de famille. Constance se rend avec John chez le docteur Brulov (Michael Chekhov, qui interprète une sorte de Sigmund Freud avec barbe blanche, pipe et accent allemand), son ancien maître, afin de l'aider à traiter son amant. Lors de leur séjour, John, en proie au délire, menace de s'en prendre à Brulov. Le lendemain, il n'en garde aucun souvenir, si ce n'est celui d'un rêve fait la même nuit, qu'il va raconter aux deux analystes.

John prend place dans un fauteuil afin de commencer le récit, encouragé par Brulov qui lui a expliqué le mécanisme de travestissement des souvenirs refoulés dans le rêve. Il s'agira donc de remettre en place les « pièces d'un puzzle qui ne s'assemblent pas ». Un plan d'ensemble montre les trois protagonistes dans le salon, puis un travelling vers la droite cadre le profil de John en gros plan [Fig. 165]. Un fondu enchaîné et une musique inquiétante marquent alors la transition avec les images du rêve, que l'on voit se dérouler comme l'équivalent exact de son rêve-vécu⁸⁶. Le commentaire de John est maintenant en voix off. Il va décrire les images pour les analystes qui eux ne voient pas le rêve. Il y a d'abord des lumières sur un fond noir puis deux plans en fondu enchaîné avec des yeux de différentes tailles qui flottent sur le même fond noir. Quelques-uns de ces yeux, réels, sont maintenant mélangés avec des yeux peints sur une tenture qui encadre une « scène de tripot ». Il y a des joueurs de cartes et des musiciens. Un homme arrive et découpe la tenture avec un énorme ciseau. Zoom avant, avec en surimpression un autre œil peint, comme si on pénétrait à l'intérieur de la pupille. Puis une nouvelle surimpression avec des tables et des joueurs de cartes. Une fille légèrement vêtue arrive et embrasse les joueurs. Un premier retour à la réalité est effectué grâce à un fondu enchaîné et un panoramique latéral vers la droite qui s'arrête sur le profil de John. On retrouve donc le même gros plan que celui qui précède l'entrée dans le rêve. Grâce au fondu enchaîné et au panoramique, la transition est parfaitement fluide et permet de ne pas rompre avec la présence continue, dans le rêve, des zooms qui nous font pénétrer toujours plus avant dans le récit, et des légers mouvements de caméra qui recadrent les éléments importants en gros plan. Brulov pose une question à John, puis le récit du rêve reprend avec un panoramique vers la gauche à partir du gros plan sur le profil de John, et un fondu enchaîné. Point de vue subjectif : nous voyons à travers les yeux de John qui joue aux cartes avec un homme barbu [Fig. 166] à qui il donne un

⁸⁶ Vers 01 :22 :00. La séquence dure un peu moins de trois minutes.

« sept de trèfle ». Leur table de jeu est immense, et les cartes sont elles aussi trop grandes. Le partenaire de John annonce : « Ça fait vingt et un, je gagne », alors que les cartes qu'il retourne sont vierges. Le propriétaire du tripot arrive et le réprimande pour sa tricherie. Il a le visage enveloppé dans un tissu blanc uniforme, ce qui lui donne une allure assez effrayante, d'autant plus que tout le plan est en travelling avant, et s'achève en remontant sur sa tête par un très gros plan flou décadré sur son front, comme si le mouvement de caméra ne parvenait plus à s'arrêter dans un récit qui commence à s'emballer.

Jusqu'à présent tout ce qui était visible à l'écran était commenté directement par John en voix off, qui faisait office de narrateur, décrivant littéralement ce que nous voyions à l'image, et soulignant également les absurdités du rêve (les yeux peints sur des tentures, les grands ciseaux). L'effet produit par l'irruption du personnage masqué est donc d'autant plus fort qu'il n'est pas annoncé ni décrit, et renforce donc la surprise et l'étrangeté. Après le plan du jeu de carte et du tricheur, nouveau retour à la réalité avec le même procédé que pour le premier (fondu, travelling vers la droite, gros plan sur le profil de John). Suite à une courte discussion avec les analystes qui l'encouragent à se souvenir des détails bizarres, le récit reprend grâce à un mouvement de caméra qui s'achève par le traditionnel gros plan sur le visage de John, et un fondu. L'homme à la barbe (le tricheur) est maintenant penché sur le toit d'un immeuble (plan d'ensemble, travelling avant), puis il tombe. Ici, le narrateur ne décrit pas le décor surréaliste (créé par Salvador Dalí) et ses détails incongrus : rocher en forme de tête et racines qui poussent au pied de la cheminée sur le toit [Fig. 167]. Ensuite, dans le même plan, le propriétaire masqué sort de derrière la cheminée. Il tient une « petite roue ». À nouveau, un détail bizarre n'est pas signalé par le narrateur : la roue est ovale et déformée. Le propriétaire lâche l'objet et le travelling nous conduit dans son moyeu. Un fondu sur une image de fumée permet la transition avec le dernier plan du rêve. John court sur un pan incliné (plongée, plan d'ensemble sur un nouveau décor de Dalí qui représente un désert avec quelques montagnes à l'arrière-plan, et zoom). Il est menacé par un « battement » au-dessus de sa tête. Une grande ombre d'ailes le pourchasse (animation en stop motion). Il se réveille, et suppose qu'il a réussi à lui échapper. À nouveau, le retour à la réalité s'effectue par le mouvement inverse de celui avec lequel nous étions entré dans le rêve, et un fondu.

Le rêve est donc très clairement délimité. Les mouvements de caméra et les fondus enchaînés qui se répètent permettent de bien saisir le franchissement de la frontière entre les images du rêve et la réalité. Soulignons aussi que d'un point de vue temporel, il s'agit d'un flash-back, car John ne rêve pas, il se remémore et raconte son rêve. La redondance de la démarcation entre le présent diégétique et le passé du rêve est donc totalement justifiée. Formellement, les travelings et les gros plans sur John qui raconte son rêve fonctionnent très



Fig. 165.



Fig. 166.



Fig. 167.

Fig. 165, 166 et 167. Alfred Hitchcock
La maison du Dr Edwardes, 1945, captures d'écran

exactement comme l'image médiévale du dormeur dans son lit, ou comme celle de Nemo qui se réveille, formant ainsi des parenthèses encadrant strictement le rêve.

En ce qui concerne la séquence du rêve elle-même, les transitions entre les différents plans sont plus ou moins heurtées. Il y a trois séquences caractérisées par des unités de lieu : le tripot, le toit, le pan incliné. Les plans du tripot font intervenir quelques ellipses, mais elles ne trouvent pas la narration. L'ellipse introduisant le plan du toit de l'immeuble est justifiée par l'interruption du récit, lors de laquelle on retrouve les personnages dans la réalité. Quant à celle avec le dernier plan du récit (le pan incliné), si elle est bien d'ordre temporelle et spatiale – puisqu'on change de temps, de lieu, et d'action – elle n'est pas perçue autrement que comme une ellipse narrative traditionnelle, à laquelle on n'attribue pas d'effet proprement onirique.

Les images présentent des éléments plus ou moins étranges, qui seront ensuite traduits par les analystes à la manière d'un rébus toujours plus sophistiqué : « le toit en pente c'est la montagne », « l'homme à la barbe c'est le Dr Edwardes », les ailes menaçantes signifient « Gabriel Valley » qui est le nom d'une station de ski, le « sept de trèfle » (*seven of club*) et « vingt et un » désignent un lieu, le « Club 21 ». À cela s'ajoutent les fameux décors de Dalí, que l'on identifie immédiatement comme une signature de l'artiste et qui n'ont pas d'utilité en tant qu'objets signifiants dans l'interprétation du rêve. Celui-ci est donc à la fois une énigme dont la solution complète ne sera découverte par Constance qu'à la toute fin du film, et la représentation très stéréotypée d'un contenu de rêve.

En conclusion, ce chapitre aura permis de faire l'inventaire, sans doute non exhaustif, de quelques procédés de signalement du rêve grâce à la présence du dormeur et de la frontière avec son rêve. Les œuvres qui ont été analysées représentent des rêves religieux ou profanes, allégoriques ou historiques. Les modèles de représentation du dormeur et de démarcation du rêve sont remarquablement constants depuis le Moyen Âge (les enluminures), renouvelés et transposés jusqu'à aujourd'hui d'un médium à l'autre (peinture, dessin, photo, bande dessinée, cinéma). Dans tous les exemples modernes et contemporains que nous avons envisagés, la frontière entre le rêve et la réalité figurée est généralement maintenue et perceptible sans ambiguïté. Dans la mesure où d'éventuelles absurdités ou impossibilités se produisent, elles sont automatiquement identifiées comme des visions oniriques par la présence du dormeur et d'une démarcation plastique (l'espace délimité par le lit) ou narrative (les fondus enchaînés) qui encadre l'espace du rêve (le deuxième rêve de Joseph dans la *Genèse de Vienne*, le récit du rêve de John B. dans *La maison du Dr Edwardes*). Le cas particulier du lit-cadre (*Roman de la Rose*, Arsenal 3339) ou du lit-boîte (*Le Rêve d'Innocent III* par Fra Angelico) peut néanmoins produire un effet bizarre car c'est l'espace du rêve qui encadre celui du dormeur. Ou bien,

l'espace du dormeur peut être contaminé par l'espace du rêve, comme dans les *Rêves* de Rullier, où les dimensions anormales de la chambre et la plage d'obscurité qui environne le dormeur tendent à rendre plus inquiétant le contenu de la bulle du rêve.

Généralement, c'est lorsque la frontière s'estompe – en raison de l'homogénéité de l'espace figuratif (*Le rêve de sainte Ursule* de Carpaccio) ou d'une ambiguïté dans les effets plastiques (*Temps difficiles* de Rejlander) – et disparaît complètement (*Roman de la Rose*, français 24392, certaines premières cases de *Little Nemo*) que la confusion entre les deux espaces commence à se faire sentir. C'est alors qu'un véritable sentiment d'étrangeté onirique peut commencer à s'installer, et ceci de façon très récurrente depuis plusieurs siècles dans les représentations artistiques occidentales.

VII. L'ÉTRANGETÉ ONIRIQUE DANS LES ARTS VISUELS

Certaines œuvres induisent l'étrangeté de l'image onirique grâce à une abolition de la frontière entre la représentation du rêve et celle de la réalité, et ceci quelle que soit l'époque de leur production et leur médium. Souvent, lorsque le dormeur et le rêve sont présents dans la même image, le rêve est derrière ou sur le même plan, plus rarement au premier. Lorsque cela se produit – comme dans le *Rêve d'Innocent III* de Fra Angelico –, on assiste à un phénomène d'inversion susceptible d'amplifier la bizarrerie : le rêve, en repoussant le dormeur vers l'arrière-plan, devient plus important et donne l'impression d'appartenir à l'espace réel. Celui-ci étant entendu comme l'espace quotidien du dormeur, voire celui de la réalité du spectateur.

La gravure du *Rêve du docteur* de Dürer [Fig. 30] constitue un exemple d'œuvre représentant le contenu allégorique d'un songe envahissant tout l'espace de la représentation. Le nu féminin, l'angelot et le diable ne sont pas séparés du dormeur. Le bras de la femme au premier plan empiète sur celui du docteur endormi au second plan, et le diable, qui glisse l'embout d'un soufflet dans son oreille, est directement en contact physique avec lui. Les artistes du Nord de l'Europe se sont d'ailleurs faits une « spécialité » de la suppression des frontières avec le rêve. Comme le note Yves Hersant – ancien directeur d'études à l'EHESS :

Beaucoup plus spectaculaires, les rêves dont l'origine est infernale – ou qu'une mauvaise digestion peut suffire à expliquer – appellent d'autres dispositifs : dans l'Europe du Nord, qui s'en fait une spécialité, cauchemars et visions horribles sont présentés directement. Pas de figures médiatrices, nulle disjonction des niveaux ; l'antinaturel, substitué au surnaturel, côtoie les choses de la nature dans une parfaite continuité¹.

Hersant cite Bosch, Brueghel, Jan Mandijn et Met de Bles. Les œuvres qui relèvent de cette description sont nombreuses, et on en trouvera plusieurs reproductions dans le catalogue *La Renaissance et le rêve*, au chapitre « Rêves énigmatiques et visions cauchemardesques ». Parmi elles, *La vision de Tondal* (École de Hieronymus Bosch, 1520-1530) [Fig. 168] présente une scène dont l'unité du décor et des actions qui s'y déroulent est compromise par la saturation

¹ Yves Hersant, « Peindre le rêve ? », in *La Renaissance et le rêve*, op. cit., p. 19.



Fig. 168. École de Hieronymus Bosch
La vision de Tondal, 1520-30
Huile sur bois, 54 x 72 cm
Madrid, Fondation Lazaro Galdiano



Fig. 169. Heinrich Füssli
Le cauchemar, 1781
Huile sur toile, 101,6 x 126,7 cm
Detroit, Detroit Institute of Arts

des détails et les aberrations qui peuplent le tableau. Afin d'éviter une description longue et un inventaire de toutes les créatures hybrides, je me contenterai de signaler les deux principales caractéristiques plastiques qui organisent la représentation de l'espace et des personnages : la juxtaposition arbitraire de lieux (vision nocturne de l'enfer sur le même plan que des rochers en plein jour, chambre à coucher sur une sorte de poterie géante), et les changements d'échelles (l'immense tête dont les narines expulsent des pièces, animaux plus ou moins fantastiques et disproportionnés). En bas à gauche de la composition figure un personnage qui dort assis, épaulé par un ange gardien². Une simple butte sert à isoler le dormeur au premier plan. La vision délirante est donc clairement identifiée comme une vision de rêve, si ce n'est qu'il y a un deuxième personnage – éveillé – dans un lit, diamétralement opposé en haut à droite de la composition, dont la frontière spatiale marquée par les tentures ne suffit pas à le protéger des bestioles qui viennent le harceler.

L'Apocalypse, la Tentation de saint Antoine ou les danses macabres ont été des prétextes pour représenter des visions cauchemardesques selon des dispositifs relativement similaires. En général, l'élévation de la ligne d'horizon et l'éloignement du point de vue permettent de déployer une large surface sur laquelle le peintre peut représenter une foule de monstres, de supplices, d'objets symboliques, et de juxtaposer des lieux hétérogènes. L'effet produit est bel et bien celui d'une « vision ». Le point de vue n'est pas humain, ou alors le spectateur n'a pas les pieds sur la terre ferme³. En l'absence d'un dormeur dans les représentations de l'Apocalypse et dans les danses macabres, l'effet produit par ces spectacles est celui d'un point de vue subjectif. Sans intercesseur qui prend – en partie – en charge le contenu de ses visions, c'est au spectateur qu'elles s'adressent directement.

Ce passage du rêve sur le devant de la scène trouve un aboutissement avec le célèbre *Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (1781) [Fig. 169]. Le cheval surgit de l'arrière-plan à travers une tenture qui ne suffit plus à isoler l'espace de la dormeuse. Quant au gnome, il est carrément assis sur sa poitrine. La frontière avec le rêve n'est plus étanche, les créatures sont bel et bien dans la chambre, ils sortent du rêve pour envahir l'espace réel de la jeune femme. De plus, la créature accroupie nous fixe d'un regard intense, souligné par les yeux écarquillés qui contrastent avec l'obscurité de ses orbites. Puisqu'il nous regarde, il est conscient de l'existence d'un en-deçà du tableau. Il serait ainsi susceptible de passer dans l'espace réel du spectateur.

² La vision de Tondal est un récit datant du XII^e-XIII^e siècle, écrit par Marcus de Cashel. Il raconte « l'histoire d'un pêcheur sauvé par un rêve qui lui révèle les châtements infernaux et la béatitude céleste ». Paola Squellati Brizio, « Cat. 59 », in *La Renaissance et le rêve*, p. 132. Ce récit a servi de sujet à plusieurs œuvres.

³ Ces commentaires s'appliquent aussi à des scènes moins cauchemardesques, comme par exemple le *Jardin des délices* de Hieronymus Bosch (vers 1490-1500).

VII.1. Objets trouvés en rêve : abolir la frontière entre le rêve et la réalité

Nancy est conduite par sa mère au « Katja Institute for the study of sleep disorders ». Allongée sur un lit d'hôpital, des électrodes branchées sur le front, elle demande à ce qu'on lui administre un médicament qui l'empêche de rêver. Le médecin lui explique que tout le monde a besoin de rêver, sinon « on part ». Et il se tapote la tempe avec le stylo qui lui servait à prendre des notes. La mère tente de rassurer sa fille, qui est visiblement très inquiète. Voyant qu'elle est entourée par des personnes bienveillantes, elle finit par céder et se détend. Elle ferme les yeux, prête pour l'expérience. Tout le monde quitte la chambre, on éteint les lumières. Un peu plus tard, le médecin et la mère observent Nancy depuis le poste de contrôle, séparé de la chambre par une grande vitre. La mère raconte que sa fille confond ses rêves avec la réalité depuis une série de meurtres qui se sont produits dans son quartier. Nancy s'endort. Les tracés de l'électroencéphalogramme sont normaux. Rassurée, la mère demande ce que sont les rêves. Le médecin explique que cela reste un mystère pour la science : on ne sait pas ce qu'ils sont, ni d'où ils proviennent. Encore plus tard, Nancy entre en « sommeil profond ». Tout est normal, elle va commencer à rêver d'un moment à l'autre. Les paupières de Nancy tressaillent. « Elle est en sommeil REM, elle rêve. C'est un rêve normal ». Le médecin précise quelles auraient été les caractéristiques qui signaleraient un cauchemar sur l'électroencéphalogramme. Nancy a un léger spasme, alors que des sons d'eau qui coule et quelques bruits stridents, mais faibles, se font entendre. Puis, rapidement, elle s'agite et gémit. Les chiffres sur le moniteur de contrôle augmentent brutalement. Toujours sous l'emprise du sommeil, Nancy fait des bonds dans son lit et crie. Les tracés de l'électroencéphalogramme prennent de plus en plus d'amplitude. L'équipe médicale intervient précipitamment dans la chambre. Sa mère accourt et tente de la maîtriser en criant : « C'est maman ! C'est maman ! ». Nancy se réveille, terrorisée. Sa mère remarque une mèche grise dans les cheveux de sa fille, ainsi que de profondes entailles dans son avant-bras. Puis, à la grande stupéfaction de la mère, Nancy, qui a repris son calme, sort un chapeau de feutre marron de sous les couvertures : « J'ai rapporté quelque chose de mon rêve ».

A Nightmare on Elm Street, sorti en France sous le titre *Freddy, les griffes de la nuit*, est un film d'horreur réalisé par Wes Craven en 1984. Il met en scène une adolescente, Nancy (interprétée par Heather Langenkamp) en proie à des cauchemars terrifiants dans lesquels apparaît un personnage au visage brûlé (Freddy Krueger, interprété par Robert Englund), portant un pull rayé vert et rouge, un chapeau de feutre marron, ainsi qu'un gant doté de lames

à la main droite. Différents adolescents de l'entourage de Nancy font le même rêve récurrent de Freddy qui les poursuit, et fatalement finit par les assassiner : le crime survenant dans le rêve prend effet dans la réalité. Nancy engage alors une lutte désespérée contre le sommeil pour échapper à une mort certaine. À bout de force, sa mère l'emmène se faire examiner dans un centre pour les troubles du sommeil. Suite à l'expérience, Nancy est réveillée de justesse, et ramène avec elle des blessures – toute atteinte physique dans le rêve est une atteinte physique dans la réalité – ainsi que le chapeau de Freddy [Fig. 170]⁴.

Le franchissement de la frontière entre le rêve et la réalité est le ressort narratif et visuel principal du film, et il s'agit d'un thème fréquent dans l'histoire du cinéma. Ici, la mise en scène est construite de telle sorte à ce qu'on ne sache jamais tout de suite si les événements qui se produisent se déroulent dans la réalité ou dans le cauchemar. Un autre passage exprime de façon particulièrement efficace la thématique de la frontière avec le rêve. Nancy est dans son lit, elle dort (plan fixe, plongée). Soudain (même plan), le mur derrière elle s'anime et une figure tente de le traverser comme s'il n'était qu'une fine membrane qui pouvait rompre à tout instant [Fig. 171]⁵.

La séquence du Centre des troubles du sommeil fait état d'un certain savoir sur le rêve : présence d'électroencéphalogrammes, d'appareils de mesure et utilisation d'un vocabulaire technique, qui se révèlent malheureusement inefficaces à contenir la menace et à expliquer ce qu'est le rêve. Il est également remarquable qu'aucune image du rêve ne soit montrée⁶. Mais la frontière avec le rêve est loin d'être aussi étanche que l'absence de ses images ne le suggère : l'héroïne du film en rapporte un chapeau. Vu aujourd'hui, ce passage résonne différemment. Il n'a plus tout à fait la même portée fantastique qu'il y a presque quarante ans. Les neuroscientifiques qui travaillent sur le corrélat neural du rêve sont actuellement en train d'essayer de « voir » en direct le contenu du rêve des dormeurs, grâce à des « décodeurs de rêves »⁷. On pourrait imaginer que dans un futur relativement proche, il soit possible d'identifier de façon suffisamment précise des objets vus en rêve qui pourraient ensuite être reproduits en direct grâce à une imprimante 3D.

⁴ La séquence démarre vers 47 :00 et dure environ 4 minutes.

⁵ Vers 14 :00.

⁶ Même si cette volonté est justifiée par des ressorts dramatiques (suspense, présence des adultes) il n'en reste pas moins que cet effet de soustraction a d'autant plus de sens aujourd'hui, dans une société banalisant la spectacularisation et prônant le règne du tout visible. Bien sûr, cette séquence est une exception dans le film, puisque rares sont les passages où les personnages font des cauchemars qui ne sont pas représentés. Voir la lecture que propose Thérèse Guilbert de cette séquence dans son article « La poétique fantastique du rêve », in *Ligeia*, n° 129-132, *op. cit.*, p. 133.

⁷ Voir le sous-chapitre I.4.



Fig. 170.



Fig. 171.

Fig. 170 et 171. Wes Craven
Freddy, les griffes de la nuit, 1984, capture d'écran

Il n'y a pas que dans la fiction et dans les neurosciences que l'on trouve ce désir d'abolir la frontière entre le rêve et la vie éveillée. Dans les arts plastiques, Jim Shaw émet le même souhait quand il réalise ses *Dream drawings* et ses *Dream objects* : « L'idée, c'était que le rêve devienne réalité⁸ ». Il voulait que les images des films et des magazines qu'il voyait en rêve puissent exister concrètement, et participer ainsi à sa vaste entreprise de collection des représentations issues de l'imaginaire américain. Les Surréalistes ont aussi mené quelques tentatives visant à abolir la frontière entre le rêve et la réalité. Comme cela a été dit plus haut⁹, ils ne se sont pas vraiment intéressés à la transcription visuelle de leur rêve dans la même perspective documentaire que pour leurs récits littéraires. Ils ont lu Freud et ils savent que le rêve emprunte ses matériaux à la veille, mais que l'on peut aussi, éveillé, emprunter des processus et des matériaux au rêve. L'inconscient, dont on reconnaît surtout les traces dans les rêves, est également à l'œuvre à l'état de veille. Ils cherchent donc à établir des passerelles avec les mécanismes du travail du rêve, et ils le stimulent grâce aux séances de sommeil et à l'écriture automatique. Mais il existe également une autre voie, plus littérale : « S'il est entendu que le rêve puise dans la veille, il est aussi possible de soustraire des objets au rêve¹⁰ ». André Breton a expérimenté une approche originale de l'exploration du rêve, non plus à partir du texte ou du dessin, mais à partir d'objets.

Dans le numéro double (5-6) de la revue des *Cahiers d'art* de 1935, Breton publie un court texte intitulé « Rêve-objet » accompagné par six reproductions photographiques d'une maquette [Fig. 172]. La première montre une vue globale de l'objet qui représente un couloir dont les murs sont couchés afin de pouvoir manipuler les portes. La maquette n'est pas très grande (un carré d'environ 40 cm de côté) et elle est fabriquée avec du carton et du papier, sur lesquels sont collés des matériaux divers. Les cinq autres photographies, plus petites, représentent ce que l'on voit derrière les portes. Le texte décrit un couloir d'hôtel vu en rêve, comportant cinq portes. Derrière chacune d'entre elle se trouvent des situations qui mettent en scène des jeux de mots : « Entrouverte, la première porte de gauche laisse apparaître une houppe verte, la seconde l'image dans une glace d'un tarsier-spectre criant "Oup"¹¹ ». Il s'agit d'un rare témoignage visuel de rêve authentique de la part de Breton, auquel on peut ajouter les croquis reproduits dans les *Cahiers G.L.M.*, « Trajectoire du rêve »¹².

⁸ Cf. *supra*, p. 257.

⁹ Cf. *supra*, p. 78.

¹⁰ Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Paris, Les presses du réel, coll. « Dedalus », 2013, p. 109. Le titre du chapitre est éloquent : « Objets échappés du rêve ».

¹¹ André Breton, « Rêve-objet », in *Cahiers d'art*, n° 5-6, 1935. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, *op. cit.*, p. 559. Le « tarsier-spectre » est un objet inventé par Breton. Il s'agit d'un canif attaché à un morceau de carton sur lequel sont écrites trois lignes d'un court poème. Voir « Notes et variantes », in *Œuvres complètes, II*, *op. cit.*, p. 1648 (note 3 de la page 558).

¹² Cf. *supra*, p. 63.

Revenant sur sa démarche l'année suivante, il écrit : « La fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité¹³ ». Et il rappelle les débuts de cette recherche : « En 1924, je proposais la fabrication et la mise en circulation d'objets apparus en rêve, l'accession à l'existence concrète de ces objets¹⁴ ». Dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », André Breton exprime – ironiquement ? – le souhait de mettre en circulation des objets vus en rêve afin de conférer à ses explorations oniriques le même statut que celui des explorations scientifiques, et ainsi, crédibiliser le témoignage poétique. Notant que le public a besoin de fétiches pour être convaincu de la réalité des faits qu'on lui rapporte, Breton poursuit :

C'est pour répondre à ce désir de vérification perpétuelle que je proposais récemment de fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendable sous ce rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément. C'est ainsi qu'une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché en plein air qui se tenait du côté de Saint-Malo, j'avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. Je m'étais empressé de l'acquérir et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver près de moi. Il serait relativement facile de le reconstituer. J'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant. J'en joindrais un exemplaire à chacun de mes livres pour en faire présent à quelques personnes choisies¹⁵.

Breton propose en fait de fabriquer ce que l'on pourrait nommer des « *readymades inversés* » : des œuvres d'art qui seraient dissimulées parmi les objets de la vie quotidienne, et qu'ils viendraient troubler par leur inutilité dérangeante. Leur statut d'œuvre d'art disparaissant, ils acquerraient ce caractère d'étrangeté propre à perturber le contexte dans lequel ils viendraient s'inscrire. Bien que ce livre aux pages de laine et à la couverture ornée d'un gnome exhibe son absurdité, dans la mesure où il ne serait pas présenté dans un musée, il ne serait pas perçu comme un objet d'art et produirait malgré tout une forme d'étrangeté, qui pourrait, en plus, être contagieuse car remettant en cause la fonction du contexte.

La récurrence des croquis présentant des gros plans d'objets tenus (ou non) par les mains du rêveur chez Rachel Deville, Federico Fellini ou Jim Shaw, et les collections réalisées par le même Shaw, nous suggèrent de les inscrire dans la généalogie des objets surréalistes : « Les

¹³ André Breton, « Crise de l'objet », in *Cahiers d'art*, n° 1-2, 1936. Repris dans André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 277.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », in *Commerce*, hiver 1924 (publié en mars 1925). Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 277.



Fig. 172. André Breton

Rêve-objet, 1935

Assemblage d'objets divers, papiers collés, carton et ficelle, 41 x 43,7 x 4,8 cm

Jérusalem, The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum



Fig. 173. Barthélemy Schwartz
Le rêveur captif, Paris, L'apocalypse, 2012

grandes découvertes du surréalisme ont été faites les yeux fermés. L'écriture automatique a été préconisée à la suite d'une phase de demi-sommeil et l'objet surréaliste, avant d'être réalisé et mis en circulation, a été "trouvé" en rêve¹⁶ ». De la même manière, les mots et les phrases absurdes notées par Virgile Novarina participent de la même volonté de soustraire des objets au rêve¹⁷. La démarche de Barthélémy Schwartz, qu'il relate dans un essai sous forme de bande dessinée intitulé *Le rêveur captif*¹⁸, pourrait aussi participer à la perspective défendue par Breton dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » :

Pendant près d'une quinzaine d'années, j'ai fait des rêves qui se sont tous déroulés dans une même unité de lieu, si bien qu'ils ont consisté en une longue, mais non méthodique (et très aléatoire) exploration d'un même territoire.

L'ouvrage ne se présente pas comme les récits de rêve de Doucet, David B. ou Deville, bien qu'il soit publié par un éditeur de bandes dessinées. Il ne relate que de rares et courtes séquences narratives qui se présentent comme des transcriptions fidèles du contenu des rêves, ou des expérimentations graphiques visant à traduire l'angoisse ressentie dans ses cauchemars. Il y a également beaucoup d'évocations, de commentaires, de réflexions et d'analyses auxquels s'ajoutent des références littéraires et artistiques. Le propos de B. Schwartz n'est donc pas tant de retranscrire le rêve, que de proposer une réflexion plastique et théorique sur la manière toute particulière qu'il avait de rêver. Le compte rendu du rêve ne constitue pas ici une fin en soi, mais un outil ou service d'un projet artistique et réflexif : « J'ai exploré les rêves en notant, au réveil, les objets, êtres, us et coutumes que je découvrais ». Sur une double page, l'auteur dessine une série d'exemples d'« expressions entendues » et d'objets [Fig. 173]. Ils sont présentés à la manière d'une collection, et chaque échantillon est rangé dans les cases d'un gaufrier¹⁹, comme dans les compartiments d'une boîte de pierres précieuses.

La collecte des *éclats*²⁰ du rêve, est semblable à la démarche de l'explorateur qui ramène des preuves de ses découvertes, ou de l'archéologue qui effectue des prélèvements dans les strates du sol. Mais, à la différence de ces démarches qualifiées de scientifiques, celle qui consiste à établir des collections d'images, d'objets et de mots du rêve serait plutôt de l'ordre – pour reprendre les mots d'André Breton – du « témoignage poétique²¹ ». L'intention des artistes

¹⁶ Jean-Michel Goutier, « D'un rêve à l'autre », in *André Breton. La beauté convulsive*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 232.

¹⁷ Cf. *supra*, p. 64.

¹⁸ Barthélémy Schwartz, *Le rêveur captif*, Paris, L'Apocalypse, 2012, non paginé. Toutes les citations de B. Schwartz proviennent du même ouvrage.

¹⁹ Pour la définition du terme, cf. *infra* p. 200.

²⁰ Au double sens du mot « éclat » : « fragment d'un objet brisé » et « qualité de ce qui brille ». Dictionnaire Larousse.

²¹ André Breton, *op. cit.*

et des dessinateurs qui pratiquent ces collections d'objets trouvés en rêve peut être – même lorsqu'elle n'est pas revendiquée explicitement (comme chez Breton ou B. Schwartz) – d'authentifier leur expérience du rêve. L'intérêt de la représentation de ces trouvailles, c'est qu'elles relèvent toujours de l'absurde ou de l'étrange – elles ne sont pas impossibles, et donc elles évitent le reproche d'être trop stéréotypées –, et qu'elles semblent porter en elles quelque chose d'intrinsèquement onirique.

Nous avons déjà noté la récurrence dans *La maison circulaire* de Rachel Deville des gros plans d'objets tenus, ou non, par les mains de la rêveuse, et qui participent de ce qui semble être un souci d'authenticité dans la transcription du contenu des rêves [Fig. 71, Fig. 72 et Fig. 73]²². Ceci m'a rendu attentif au procédé du gros plan d'un objet isolé et décontextualisé pour le mettre en valeur, et à la représentation des mains qui le tiennent. D'autant plus que j'avais spontanément employé ces procédés dans mes carnets antérieurs à ma découverte de cette auteure²³. Par la suite, convaincu qu'il y avait ici un moyen de renforcer la spécificité des croquis de rêves, j'ai utilisé ces procédés dès que cela se justifiait, autrement dit, dès qu'un objet avait retenu mon attention en rêve. Parmi les différents effets que cela produit, je retiendrai essentiellement le renforcement du point de vue subjectif, et celui d'une collection d'objets étranges. J'avais souligné qu'un des parti pris pour mes croquis de rêves était de ne représenter que ce que j'avais vu en rêve à partir de mon propre point de vue. Contrairement aux auteurs qui racontent leurs rêves en bande dessinée, je ne me représente jamais en entier, à l'exception des parties de mon corps que je vois. Quant à la présence d'objets étranges, elle est récurrente dans les dessins de rêves, et pas seulement chez Deville et Barthélémy Schwartz. Lorsqu'ils sont représentés en gros plan, il n'y a en général pas de décor ou de contexte spatial. C'est comme si ces objets existaient en dehors de toute réalité, comme s'ils étaient sacralisés.

Nicolas Mahler et David B. utilisent aussi, mais plus rarement que Deville, ces procédés : les deux versions de la pochette pour les Rolling Stones [Fig. 62 et Fig. 63] ou des livres (imaginaires) de Roland Topor [Fig. 174].

Sophie Schwartz fait d'ailleurs de la « collection » une sous-catégorie des « répétitions »²⁴. Et elle a reproduit de nombreux dessins d'objets dans sa thèse : une série de pièces de « monnaie-éléphant » [Fig. 175], des peintures [Fig. 88] et les différentes étapes de la fabrication d'un chariot [Fig. 176].

²² Cf. *supra*, p. 183.

²³ J'ai lu *L'heure du loup* et *La maison circulaire* à l'automne 2016, et j'ai commencé mes dessins de rêves dans des carnets de façon assidue en 2012.

²⁴ Cf. *supra*, p. 217.



Fig. 174. David B.
« Les fenêtres », pl. 2
Les complots nocturnes



Fig. 175. Sophie Schwartz
« La monnaie-éléphant »
Rêve du 28/11/1994
Matière à rêver



Fig. 176. Sophie Schwartz
« Le bricolage »
Rêve du 02/11/1995



Fig. 177. Federico Fellini
« Rêve du 8 janvier 1962 », détail
Le livre de mes rêves, vol. 1

On retrouve le même type de composition dans quelques dessins de Fellini. Par exemple, des jetons bizarres qu'il n'arrive pas à utiliser pour le téléphone [Fig. 177], ou des sous-vêtements féminins en laine (ou en tulle) rouge [Fig. 178]. Bien que le cinéaste se dessine souvent dans ses rêves, il y a aussi des croquis qui reprennent le dispositif du point de vue subjectif pour représenter des objets en gros plan, ses mains ou d'autres parties de son corps. Pour les gros plans d'objets décontextualisés : l'abat-jour de son bureau qui brûle [Fig. 179], et un « détail d'un gros livre [de Jung] sur lequel est écrit "Doctrine" » [Fig. 180]. Pour les mains qui manipulent des objets : il dessine le portrait de Bernhard, « enveloppé dans un drap blanc, comme Gandhi » [Fig. 181]²⁵, et : « Comme le magicien Rol, je sens naître dans mes poings fermés une boule de papier qui, dépliée, se révèle contenir des clous » [Fig. 182].

Comme Fellini, Jim Shaw se représente fréquemment dans ses *Dream drawings* [Fig. 118], mais il emploie aussi son propre point de vue. Il dessine des objets bizarres avant de les reproduire en trois dimensions²⁶, ainsi que des gros plans (souvent sur des couvertures de livres ou de comics) qui se superposent par-dessus les autres croquis et/ou qui sont tenus par lui-même [Fig. 183]. Il y a encore plusieurs dessins qui montrent ses mains en train de dessiner, dont je ne reproduis ici qu'un seul exemple [Fig. 184].

Nous pouvons encore mentionner, dans le champ des arts plastiques, les dessins de rêves de Jonathan Borofsky réalisés entre 1971 et 1986²⁷. Dans *Rêve de la maquette de l'univers* (*Model of the universe dream*), il décrit et dessine une boîte ressemblant à une grosse pièce de Lego contenant une « maquette de l'univers » [Fig. 185], et dans *J'ai rêvé que je trouvais un rubis rouge* (*I dreamed I found a red ruby*) [Fig. 186], il dessine un rubis qui sera récurrent dans ses installations des années 1970-80, fabriqué et reproduit pour de nombreux lieux [Fig. 187].

Et dans le champ de la bande dessinée, on constate par ailleurs que les récits de rêves intercalés entre les chapitres de l'autobiographie de David Heatley, *J'ai le cerveau sens dessus dessous*²⁸, insistent parfois sur des descriptions d'actions et de lieux étranges ou dérangeants. Par exemple, il ferme le loquet d'une porte [Fig. 188], ou il découvre des poulets mutilés et accrochés à une barrière sur la plage [Fig. 189]. Le découpage, qui réduit les ellipses, et les effets de gros plan ou de travelling servent bien à mettre en valeur le contenu d'un rêve dont la bizarrerie est une donnée essentielle.

²⁵ Bernhard est un psychanalyste jungien avec qui Fellini était en analyse entre 1960 et 1965. C'est lui qui l'incitera à écrire et à dessiner ses rêves. Tullio Kezich, « Somnii explanatio... », in Tullio Kezich et Vittorio Boarini, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Cf. *supra*, p. 257.

²⁷ Les dessins de rêves sont en ligne sur son site Internet : <http://www.borofsky.com/pastwork/dreams.htm>, consulté le 22 août 2017.

²⁸ David Heatley, *J'ai le cerveau sens dessus dessous* (*My brain is hanging upside down*, New York, Pantheon, 2008), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Vincent Bernière et Laurence Lemaire, Paris, Delcourt, coll. « Outsider », 2009, non paginé.



Fig. 178. Federico Fellini
« Rêve du 14 février 1966 »
Le livre de mes rêves, vol. 1



Fig. 179. Federico Fellini
« Rêve du 15 juin 1963 », détail



Fig. 180. Federico Fellini
« Rêve de 1965 », détail



Fig. 181. Federico Fellini
« Rêve du 14 février 1966 »



Fig. 182. Federico Fellini
« Rêve du 10 décembre 1975 »
Le livre de mes rêves, vol. 2



Fig. 183. Jim Shaw
« *Marnie was begging a baggage guy...* », détail
Dreams



Fig. 184. Jim Shaw
« *In my hometown library basement...* »



Fig. 185. Jonathan Borofsky

Rêve de la maquette de l'univers, 1971-1986

Source : <http://www.borofsky.com/pastwork/dreams.htm>



Fig. 186. Jonathan Borofsky

J'ai rêvé que je trouvais un rubis rouge (Gemini III), 1982

Lithographie, deux couleurs, 45,7 x 45,7 cm



Fig. 187. Jonathan Borofsky

J'ai rêvé que je trouvais un rubis rouge

Plastique, aluminium, système d'éclairage intermittent, 2m
Californie du Sud



Fig. 188. David Heatley

« California dream »,

David Heatley, *J'ai le cerveau sens dessus dessous*, Paris, Delcourt, 2009



Fig. 189. David Heatley

« Poulets crevés »

La récurrence de ces procédés accrédite l'hypothèse qu'il existerait des spécificités aux croquis de rêves, qui véhiculerait l'étrangeté onirique. Les exemples de mes propres carnets ne sont pertinents que dans la mesure où ils sont antérieurs à la découverte de ces artistes et auteurs. J'ai commencé la pratique des croquis de rêves de manière assidue en 2012, et j'ai lu les bandes dessinées de Rachel Deville et vu les dessins de Jim Shaw à l'automne 2016, ceux de Fellini au printemps 2018, et lu la thèse de Sophie Schwartz à l'automne 2017. J'ajoute donc ici – en plus des exemples pertinents déjà présents dans le cahier central [Fig. IX (page de gauche), XIV, XV, XX, XXVIII, etc.] – quelques exemples de dessins antérieurs à l'automne 2016 (non exhaustif), pour lesquels j'ai utilisé ces dispositifs récurrents : une page d'un livre d'illustrations [Fig. XXX], des toiles et une maquette vues dans un atelier [Fig. XXXI], les détails d'une boîte de Lego [Fig. XXXII], mes mains qui tiennent des goupilles et de petites rondelles [Fig. XXXIII], des pilules [Fig. XXXIV], etc. La fréquence de ces procédés m'ont conduit à réaliser trois séries de dessins à partir des croquis de mes carnets, que j'ai mis au propre au crayon de papier. Pour la première, les *Objets de rêves*, je me sers des croquis où je représente mes mains en train de tenir quelque chose, et je recopie uniquement les mains sans les objets [Fig. XXXV]. Ces dessins sont uniquement numérotés et n'ont pas d'autre titre que celui de la série. Dans la deuxième, les *Demeures de rêve*, je recopie des maisons vues en rêve. Leur titre correspond au nom de leur propriétaire ou au lieu où elles se trouvaient dans le rêve, et je ne choisis que celles qui relèvent de la catégorie étrange [Fig. XXXVI]. Pour la troisième, simplement intitulée *Croquis*, j'utilise des dessins de lieux, d'objets, voire de courtes séquences de croquis décrivant un événement, puis j'écris en dessous la date du rêve, sans mentionner qu'il s'agit d'un rêve et sans me soucier de les catégoriser en fonction de leur degré de bizarrerie. Dans la mesure où les dessins de cette dernière série peuvent appartenir aux trois catégories de bizarreries des rêves et qu'ils sont présentés à la suite (par exemple : un trou dans un tronc d'arbre ; une grande salle avec un tas de gravier ; deux yeux exorbités, etc. [Fig. XXXVII]), je souhaite provoquer un effet de décalage, voire d'incompréhension.

Pour terminer, deux exemples – une illustration de Percy Goldthwait Stiles pour son livre sur les rêves, et le début d'une bande dessinée de David B. – mettront en évidence l'étrangeté produite par certains dispositifs de représentation d'objets du rêve.

Dans ses dessins, Percy Goldthwait Stiles utilise les gros plans d'objets décontextualisés pour montrer, par exemple, des métamorphoses. Et certaines illustrations sont parfois imprimées avec une couleur, lorsque celle-ci lui paraît importante. Par exemple, il raconte qu'il rêve d'une gemme d'un « jaune clair comme une topaze » non taillée, arrondie, et ressemblant

à une « goutte d'un liquide épais²⁹ » [Fig. 190]. Elle est disposée sur un socle en charbon qui a la forme d'un cône tronqué. La gemme est fondue à la flamme, comme si elle était en cire. La substance s'écoule en trois gouttes le long du cône. Deux d'entre elles sont de la couleur de la gemme, ce qui est rendu par l'illustration, la troisième est transparente, et est donc laissée en réserve sur l'image. L'illustration est composée de deux dessins qui montrent les deux états de l'objet, solide puis liquide. Le procédé du gros plan descriptif décontextualisé est conforme avec les autres exemples examinés plus haut, et la présence de la couleur renforce le sentiment d'une quête d'authenticité dans la retranscription du rêve. Mais, dans le cas de Stiles, il y a davantage. La présence systématique d'un titre sous les dessins ajoute une dimension que l'on pourrait presque qualifier d'artistique, alors qu'il n'est pas dans les intentions de l'auteur de produire une réflexion d'ordre esthétique sur les rêves. D'autant plus que ces titres n'ont pas toujours vocation à être descriptifs. L'illustration de la gemme est intitulée « Orient and Occident » et ne semble pas avoir de rapport explicite avec ce qui est représenté, si ce n'est que les deux termes pourraient renvoyer aux deux dessins. La lecture du récit du rêve nous informe que le propriétaire de la gemme raconte au rêveur qu'elle a été en possession de deux familles indiennes avant d'être acquise par des Anglais. Lorsque la gemme fond, Stiles comprend, dans son rêve, que les deux « gouttes d'ambre » font références aux familles orientales, et que la goutte incolore fait référence à la « période anglaise³⁰ ». Et Stiles, commentant son rêve, ne manque pas de souligner ce qui relève de cet *éclat* auquel nous avons régulièrement fait référence dans le chapitre V : « Comme d'habitude pour les perceptions de telles analogies dans les rêves, le symbolisme semble avoir une signification plus profonde sur le moment qu'il n'en a une fois remémoré à la lumière du jour³¹ ».

L'éclat du rêve est impossible à transcrire tel qu'il a été ressenti par le rêveur pendant le rêve, parce qu'il relève de son propre savoir subjectif, et que son jugement est souvent travesti dans le rêve. Autrement dit, les images éclatantes du rêve ternissent dès l'éveil parce que les émotions ressenties dans le rêve au sujet de certaines images ne sont pas reliées logiquement à ces images, comme nous l'avons noté plus haut. Cependant, en représentant ces objets bizarres vus en rêve, et en utilisant un titre en décalage avec ce qui est représenté, on peut sans doute apercevoir une piste permettant de recréer une forme d'éclat, différente de celle qui a été

²⁹ « *It was a discoidal jewel, and clear yellow like a topaz. It was not faceted, but somewhat rounded like a drop of thick fluid* ». Percy Goldthwait Stiles, *Dreams, op. cit.*, p. 9. Ma traduction. Dans cet ouvrage, les illustrations ne sont pas paginées et aucun renseignement technique n'est fourni sur les dessins, à l'exception de leur titre. Je donne en référence de la figure le numéro de la page de l'ouvrage de Stiles où il mentionne le récit du rêve correspondant au dessin.

³⁰ « *The two beads of amber recall the two families of Oriental complexion, the single bead without color bears some relation to the British period* ». *Ibid.*, p. 10.

³¹ « *As usual in such perceptions of analogies in dreams, the symbolism seemed have a deeper significance at the moment than it did when reviewed by daylight* ». *Ibid.*



Fig. 190. Percy Goldthwait Stiles
Orient and Occident
Dreams, Cambridge, Harvard University Press, 1927



Fig. 191. David B.
Les incidents de la nuit, tome 1, pl. 1
Paris, L'association, coll. « Mimosette », 1999

ressentie dans rêve, mais tout de même productrice d'étrangeté. Le décalage entre l'image et le titre est un procédé couramment utilisé dans l'art contemporain pour amplifier la polysémie des œuvres, et par la même occasion leur étrangeté onirique³².

Une autre possibilité, pour partir à la recherche de cet éclat du rêve, consisterait, comme cela a déjà été suggéré, à se servir du rêve comme stimulant, comme ressource pour créer plutôt que comme une matière à documenter. Une des hypothèses que l'on peut mettre en pratique en tant qu'artiste consiste à jouer sur la frontière entre le rêve et la réalité. Cette hypothèse concerne en premier lieu les arts visuels narratifs, susceptibles de faire éprouver, grâce à divers régimes de temporalité, la confusion entre un univers fictionnel réaliste et un univers fictionnel onirique. Dans le premier tome des *Incidents de la nuit*³³, David B. relate un rêve dans lequel il découvre les volumes d'une série intitulée « Les incidents de la nuit » [Fig. 191]. Le lendemain, à son réveil, il se rend dans une librairie à la recherche des livres vus en rêve. Le début de ce récit a un aspect autobiographique dans la mesure où David B. se représente tel qu'on a l'habitude de le voir dans ses bandes dessinées, parle à la première personne du singulier et commence par raconter un rêve dont le titre reprend la traditionnelle formule « Rêve du... ». Bien que le rêve soit authentique, la suite est une fiction qui prend appui sur la fascination qu'exerce la matérialisation des rêves³⁴. Qu'elle soit le fait des artistes, des auteurs ou des scientifiques dont nous avons eu l'occasion de discuter des œuvres ou des recherches, cette fascination irrigue le genre fantastique dans tous les arts narratifs.

Dans ce sous-chapitre, nous avons noté que la frontière avec le rêve pouvait être totalement abolie (Füssli), et que les créatures oniriques – ou cauchemardesques – pouvaient investir l'espace du rêveur (*Freddy*). Ceci nous a conduit à examiner le désir de soustraire des objets au rêve. Nous nous sommes intéressés à quelques artistes qui ont fabriqué des objets qu'ils souhaitaient conformes à la vision qu'ils en avaient eu en rêve (Breton, Shaw), ou qui les ont dessinés dans une volonté documentaire et descriptive (B. Schwartz, Deville, Mahler, David B., S. Schwarz, Shaw, Fellini, Borofsky et Heatley). Les intentions revendiquées par Breton et B. Schwartz peuvent très certainement être appliquées aux autres artistes et dessinateurs. Il

³² Cf. les analyses des peintures de Michaël Borremans du sous-chapitre VII.4.

³³ David B., *Les incidents de la nuit, tome 1*, Paris, L'Association, coll. « Mïmolette », 1999.

³⁴ « Toute l'histoire vient d'un rêve, dans lequel il était question d'une revue fictive du XIX^e siècle, présentant comme authentiques des événements apocryphes, mais j'ai brodé librement à partir de ce matériau initial. Au réveil, j'ai débordé pensé que je devais me rendre chez un bouquiniste pour essayer de trouver cette revue, et puis je me suis rappelé qu'il ne s'agissait que d'un rêve. Cette histoire était déjà tellement du David B., elle me plaisait tellement, que je l'ai développée ». David B., cité par Thierry Groensteen, « Entretien avec David B. », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée, op. cit.*, p. 175. Il l'explique également dans la postface de l'album : « Le rêve du 11 avril 1993 que je raconte dans la première page du livre est réel, j'ai vraiment vu durant mon sommeil ces livres et cette revue, quintessence de tous mes sujets et de toutes mes passions ». David B., *Les incidents de la nuit, op. cit.*, non paginé.

s'agit d'établir des relevés, des prélèvements d'éclats du rêve, et de les présenter comme des témoignages authentiques, susceptibles de parasiter la frontière entre le caractère documentaire d'une démarche pseudo-scientifique, et la fiction du rêve. Pour finir, nous avons évoqué l'usage d'un titre qui ne se contentait pas d'être une description littérale du dessin pour renforcer l'étrangeté (Stiles), ainsi qu'une autre façon de brouiller la frontière avec le rêve, lorsqu'était établie une transition entre la narration d'un rêve authentique et celle d'une fiction onirique (David B.). Ces analyses conduisent maintenant à s'intéresser au rapport entre le fantastique et l'étrangeté onirique, afin de mieux comprendre encore les moyens d'effacer la frontière entre le rêve et la réalité.

VII.2. Le rêve, l'étrange et le fantastique dans les arts visuels narratifs : banaliser l'absurde et l'impossible, ou rendre étrange le quotidien

Les références théoriques sur l'étrangeté dans les arts visuels sont assez rares. On en trouve néanmoins régulièrement dans le champ de la littérature, par le biais des études sur le genre fantastique. Dans la mesure où de nombreuses œuvres visuelles du corpus ont un caractère narratif, nous allons approcher ici l'étrangeté onirique en prenant pour point de départ théorique l'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov (1970), un ouvrage important dans la problématisation de cette thèse.

La définition du fantastique donnée par Todorov est introduite par une brève analyse de *Diable amoureux* de Cazotte (1772), considéré comme un des premiers romans relevant de ce genre. Dans cette histoire, Alvare (le héros) invoque « Béalzébuth », qui prend une forme féminine puis tombe amoureux du jeune homme. Mais Alvare doute de la nature exacte de ce personnage – véritable femme ou incarnation diabolique ? –, et « l'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve ? vérité ou illusion³⁵ ». Todorov définit le fantastique comme le temps de l'incertitude entre deux interprétations possibles d'un événement inexplicable survenant « dans un monde qui est le nôtre, celui que nous connaissons, sans diable, sylphides, ni vampires » :

Ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous³⁶.

³⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

³⁶ *Ibid.* Le fantastique a été théorisé très tôt en littérature. Voir par exemple : Ernest Hello, « Du genre fantastique », in *Revue Française*, t. XV, Paris, 1858.

Il précise également que cette incertitude doit surtout être celle du lecteur. Qu'elle soit relayée par un des personnages de l'histoire n'est, selon lui, pas une condition nécessaire³⁷. L'essentiel, c'est de maintenir l'hésitation. Dès que le lecteur opte pour une des deux interprétations, « on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux³⁸ ». Dans le merveilleux, le surnaturel est accepté en raison des nouvelles lois qui régissent l'univers de la fiction³⁹. Dans l'étrange, qui est la catégorie qui devrait nous intéresser, le surnaturel est expliqué, et les phénomènes bizarres trouvent leur résolution en raison de causes naturelles. Soit l'imagination du narrateur a été dérégulée (rêve, folie, drogue), soit il a été dupé (hasard, supercherie, illusion)⁴⁰. L'étrange est « lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison⁴¹ ». Il n'y a donc plus de doute sur la nature des phénomènes, et leur degré de bizarrerie n'est pas un facteur déterminant de ce genre littéraire. Notre étrangeté onirique dans les arts visuels a donc plus d'affinités avec le fantastique qu'avec l'étrange au sens de Todorov.

Je retiendrai surtout la notion d'*hésitation* propre au fantastique défini comme « une *perception* particulière d'événements étranges⁴² », et le cadre de référence qui est celui de la réalité quotidienne, le monde que « nous connaissons, sans diable, sylphides, ni vampires », qui suppose un réalisme figuratif dans les images. Mais l'étrangeté onirique ne correspond pas exactement à la définition du fantastique. Celui-ci nécessite l'introduction d'une anomalie suffisamment forte – l'apparition du diable, de sylphides ou de vampires dans un monde auquel ils n'appartiennent pas – pour faire douter le lecteur de son appartenance à la réalité quotidienne. Telle qu'elle a été définie plus haut⁴³, l'étrangeté des dessins de rêves se caractérise par l'absence des impossibilités ou des absurdités qui sont propres aux figures insolites du fantastique. Celles-ci doivent être totalement absentes des représentations oniriques pour provoquer l'effet d'étrangeté, d'abord parce qu'elles relèvent très souvent de la catégorie impossible, mais également parce qu'elles sont souvent codées et qu'elles peuvent être identifiées comme appartenant au genre fantastique. Pour maintenir l'hésitation propre à l'étrangeté onirique dans les dessins en particulier, il est nécessaire que leur caractéristique esthétique principale soit leur ressemblance à de simples croquis d'observation, *et* qu'il n'y ait aucune créature surnaturelle.

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

⁴² *Ibid.*, p. 97.

⁴³ Cf. *supra*, p. 223.

Dans la mesure où nous avons convenu que, dans de telles conditions, l'étrangeté onirique puisse passer complètement inaperçue, serait-il possible de faire tout de même des concessions au surgissement de l'impossible ou de l'absurde, sans que ces anomalies ne soient nécessairement reconnues et identifiées comme appartenant au genre fantastique ou au merveilleux ? Dans les analyses qui suivent, les œuvres choisies ne sont pas strictement conformes aux critères définis précédemment dans la thèse, mais elles permettent de déterminer progressivement, par approximations successives, une esthétique de l'étrangeté onirique.

Nous avons expliqué que très souvent, dans le rêve, le rêveur assiste à des événements explicitement bizarres sans qu'il ne s'en étonne sur le moment. Et nous avons également averti du problème que pose la traduction graphique littérale de telles bizarreries, puisqu'un spectateur identifie tout de suite les anomalies, contrairement au rêve où les perceptions du dormeur ne donnent souvent lieu à aucun étonnement⁴⁴. Roger Caillois a insisté sur la difficulté pour l'artiste qui souhaite « imiter les pouvoirs du songe », à faire accepter à sa « victime » les phénomènes qui s'y produisent⁴⁵. Soit à respecter la « loi fondamentale du rêve » qui est « qu'on ne s'y étonne pas⁴⁶ ». Ce phénomène a été très fréquemment remarqué. Par exemple, à une époque où les expérimentations scientifiques sur le rêve se propagent, Guy de Maupassant, dans *Le Horla*, emploie presque le même vocabulaire que celui de l'actuelle psychologie cognitive pour l'expliquer⁴⁷ :

Des phénomènes semblables ont lieu dans le rêve qui nous promènent à travers les fantasmagories les plus invraisemblables, sans que nous en soyons surpris, parce que l'appareil vérificateur, parce que le sens du contrôle est endormi, tandis que la faculté imaginative veille et travaille⁴⁸.

Le constat est unanime, quel que soit le domaine (scientifique, littéraire, artistique, philosophique⁴⁹). Les auteurs notent ce qui est sans doute considéré comme la spécificité la plus singulière du rêve : ce n'est qu'au réveil qu'on se surprend à ne pas avoir été surpris dans le rêve. Pierre Carrique écrit dès la première page de *Rêve, vérité* :

Même l'homme le moins curieux du sens de ce qui lui advient, le moins soucieux de questionner ce qu'il rencontre, ne peut manquer d'être un jour étonné par ses rêves, étonné d'avoir ainsi rêvé. Et

⁴⁴ Cf. *supra*, p. 16.

⁴⁵ Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, op. cit., p. 668.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 636.

⁴⁷ Cf. *supra*, p. 211 et suivantes.

⁴⁸ Guy de Maupassant, « Le Horla », in *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1887. Repris dans Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles, II*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 928.

⁴⁹ « *We are reminded of dreams that seems perfectly normal and ordinary while they are dreamed but manifest paradoxes when the dreamer tries to reconstruct them afterwards* ». Kendall L. Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990, p. 176-177.

l'étonnement ne porte pas tant sur l'absurdité et l'incohérence d'un contenu que sur la possibilité d'y avoir adhéré comme s'il allait de soi : on s'étonne au réveil de ne pas s'être étonné en rêvant de ce que l'on rêvait, on s'étonne d'avoir accepté sans autre forme de procès l'aventure à laquelle le rêve nous jetait, d'avoir pu dire oui ou faux, à l'irréel, à l'impossible – et si jamais l'on s'étonne pendant que l'on rêve, c'est pour s'étonner aussitôt de continuer néanmoins à dormir⁵⁰.

C'est contre ce phénomène que s'insurge Henri Michaux dans *Façons d'endormi, façons d'éveillé*⁵¹. Il en donne de nombreux exemples. Un conducteur roule à toute allure sans regarder la route et sans percuter les obstacles dans la rue : « Je me réveillai sans avoir compris jusqu'à quel point ce à quoi j'avais assisté était une prouesse⁵² ». Il est un lion : « Je trouvais la situation tellement naturelle que, si je ne m'étais levé pour empêcher une persienne de battre, j'eusse continué à n'y rien voir d'étrange⁵³ ». Il observe des chevaux qui volent :

C'est seulement plusieurs minutes après l'éveil complet, lorsque j'écris le rêve, que j'en viens à me questionner sur le fait que le cheval était en l'air, qu'ils étaient tous en l'air, et à me demander s'il n'y avait pas là quelque chose d'irrégulier [...]. Suis-je réellement et normalement surpris ? C'est de mon manque de surprise surtout que je suis surpris⁵⁴.

Ce qui déçoit Michaux, c'est justement cette absence totale de réflexivité sur le contenu de son rêve, cette absence d'émerveillement devant de tels événements. C'est parce que l'étrangeté a lieu non pas devant les images du rêve, mais lors du réveil – lorsque l'on prend conscience de notre adhésion onirique à toutes sortes de bizarreries –, qu'elle ne relèverait pas d'une esthétique. Toute la difficulté pour un artiste qui souhaite imiter ce phénomène est donc de réussir à ne pas surprendre avec des images surprenantes. Cette hypothèse consiste à banaliser des faits absurdes ou impossibles grâce à des procédés narratifs pour les récits, qu'ils soient visuels ou textuels, et à des moyens plastiques pour les images.

Par exemple, c'est grâce au naturel avec lequel des choses impossibles ou absurdes sont racontées qu'elles peuvent néanmoins prendre un caractère d'étrangeté onirique. Il est en effet remarquable que dans les récits littéraires ou visuels, l'étrangeté la plus forte est ressentie lorsque rien ne signale la nature bizarre d'un événement. Par exemple, nous avons vu comment, dans *De l'autre côté du miroir*, ni le narrateur, ni Alice ne semblaient remarquer le brusque changement de lieu entre la forêt et le train⁵⁵, qui est pourtant ressenti comme un véritable faux raccord par le lecteur. La ligne de pointillés pouvait à la rigueur signaler l'anomalie narrative, mais Alice mettait un certain temps avant de se plaindre de cette transition inexplicable.

⁵⁰ Pierre Carrique, *Rêve, vérité*, op. cit., p. 9.

⁵¹ Cf. *supra*, p. 273.

⁵² Henri Michaux, *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*, op. cit., p. 16-17.

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵ Cf. *supra*, p. 192.

Nous en avons aussi analysé deux variantes chez Nicolas Mahler lorsqu'il raconte, dans une bande dessinée à caractère autobiographique, comment il a eu le prix Nobel (une grosse sculpture informe) sans que cet événement improbable ne soit signalé comme étant un récit de rêve⁵⁶. Cette courte histoire n'est pas intégrée au chapitre intitulé « Trois rêves », et n'est pas signalée comme étant une fiction alors que le reste des histoires ne présente jamais de contenu visuel aussi absurde. À l'inverse, dans le récit du rêve où il doit réaliser la couverture du nouvel album des Rolling Stones, il n'y a aucun contenu visuel absurde, mais le titre du chapitre le signale comme étant un des trois rêves. Pour satisfaire les conditions, hypothétiques, d'une l'étrangeté onirique optimale, il aurait donc fallu combiner l'étrangeté du rêve de la pochette des Rolling Stones avec l'absence de signalement du rêve du prix Nobel. Car, comme l'écrit Jean-Daniel Gollut : « Celui qui dit "J'ai rêvé", celui-là a déjà rompu avec le vécu authentique du rêveur⁵⁷ ». En 1930, André Breton mettait déjà en garde, d'une manière plus virulente, contre « la lamentable formule : "Mais ce n'était qu'un rêve", dont le croissant usage, entre autres cinématographique, n'a pas peu contribué à faire apparaître l'hypocrisie, a cessé depuis longtemps de mériter la discussion⁵⁸ ». Breton ne donne pas d'exemple de films, mais peut-être a-t-il vu *La fille de l'eau* (Jean Renoir, 1925) ou *Les mystères d'une âme* (Pabst, 1926). Et dès 1923, Robert Desnos critique également la représentation du rêve au cinéma :

Tandis que la poésie se libérait de toute règle et de toute entrave, le cinéma reste encore borné à une logique étroite et seulement vulgaire. Il ne nous a pas été donné encore, malgré de nombreuses tentatives, de voir se dérouler à l'écran un scénario affranchi des lois humaines. Les rêves notamment, y sont absolument dénaturés ; aucun ne participe de la magie incomparable qui fait leur charme⁵⁹.

La banalisation des faits absurdes ou impossibles qui ne s'expliquent pas par la présence d'un rêve est une des caractéristiques de la littérature et du cinéma surréalistes. Pour les faits absurdes, cela rejoint ce que Jean-Daniel Gollut nomme les « rêves clandestins » ou les « rêves non déclarés » : « Rien n'empêche, en principe, une ressemblance, voire une identité de configuration entre le monde actuel et celui qui apparaît dans le rêve doté parfois de tous les aspects de la réalité plausible⁶⁰ ». Gollut cite un rêve de Max Morise publié dans *La révolution*

⁵⁶ Cf. sous-chapitre III.3.

⁵⁷ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves*, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁸ André Breton, « Il y aura une fois », in *SASDLR*, n° 1, juillet 1930. Repris comme notice au recueil de poèmes *Le revolver à cheveux blancs*, Paris, Les cahiers livres, 1948, puis dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁹ Robert Desnos, « Le rêve et le cinéma », in *Paris-Journal*, 27 avril 1923. Repris dans Robert Desnos, *Les rayons et les ombres : cinéma*, édition de Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Nicole Cervelle-Zonca, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992, p. 32-33. Desnos recommande aux cinéastes de noter leurs souvenirs de rêves et de les reconstituer « avec minutie ». *Ibid.*

⁶⁰ Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 93. Voir p. 77 pour l'appellation « rêve clandestin ».

*surréaliste*⁶¹ qui relate un repas où les convives mangent une omelette, apprennent un décès, et « naturellement », changent de pièce pour manger une autre omelette « plus cuite » : « Rien, ici, qui apparaisse proprement *contre-nature*. Le fait de manger une omelette plus ou moins cuite ne contrarie en aucune manière les lois du monde ordinaire. L'épisode, cependant, produit un effet d'étrangeté⁶² ». Et cet effet est dû, selon Gollut, à un procédé littéraire qui fait passer pour logique une succession d'évènements qui est absurde :

Tout se joue, on le comprend donc bien, autour de l'adverbe « naturellement », dont l'efficacité pragmatique suffit à imposer [...] une référence à un monde de convention inédit dans lequel il irait de soi que des convives, apprenant la mort de quelqu'un, abandonnent séance tenante la dégustation d'une omelette juteuse [...] et se rendent dans une pièce voisine afin d'en consommer une « plus cuite »⁶³.

Le naturel avec lequel des situations absurdes ou impossibles sont mises en scène, et avec lequel les personnages réagissent, se retrouve au cinéma. En 1930 sortent *Le sang d'un poète* de Jean Cocteau, et *L'âge d'or* de Luis Buñuel, dont les multiples bizarreries narratives (ellipses, faux raccords, actions et évènements inattendus et imprévisibles) et visuelles (effets spéciaux, superposition d'images, jeux d'échelle, mises en scène de multiples décalages : des squelettes assis sur des rochers, une vache dans un lit, une statue qui parle, etc) surgissent à l'improviste, comme si de rien était, sans recevoir d'explication rationnelle, et sans que les personnages ne s'étonnent véritablement de ce qui leur arrive et de ce à quoi ils assistent. L'étrangeté de ces films réside dans l'apparente désinvolture avec laquelle toutes les anomalies sont représentées et acceptées par les personnages. Et en ce sens, ces films pourraient être qualifiés de « merveilleux » selon Todorov.

En effet, le merveilleux suppose l'absence de réaction des personnages face aux évènements extraordinaires⁶⁴, et un cadre qui n'est pas celui du quotidien. Les lois qui régissent l'univers de la fiction sont d'emblée différentes de celles que nous connaissons dans la réalité. Dans un conte, par exemple, les elfes, les fées et le diable existent. Dans les films surréalistes, des personnages et des objets peuvent apparaître ou disparaître, être dotés de pouvoirs surnaturels, se métamorphoser, etc. Mais dans le merveilleux, le spectateur (ou le lecteur) n'est pas censé être étonné, il sait que l'univers de la fiction permet le surnaturel. Alors que dans les films surréalistes et leurs successeurs – ceux d'Alejandro Jodorowski (par exemple *La Montagne sacrée*, 1973, ou *Santa Sangre*, 1989) et de Raoul Ruiz (par exemple *Zig-zag. Le jeu de l'oie*, 1980, ou *La ville des pirates*, 1983) –, c'est la structure narrative et celle des images

⁶¹ Le numéro de la revue donné par Gollut est erroné, je corrige ici : Max Morise, (récit de rêve sans titre, non daté), in *La révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 6.

⁶² Jean-Daniel Gollut, *op. cit.*, p. 97.

⁶³ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 59.

qui est attaquée : le surgissement d'une anomalie ne s'expliquera jamais, non parce que les lois de la réalité sont différentes ou parce que les personnages sont victimes d'un rêve, mais parce qu'il n'y a plus aucune loi et parce que les personnages ne s'en préoccupent pas ou s'en accommodent très rapidement.

Dans le merveilleux, l'adhésion du lecteur/spectateur au surnaturel est l'effet d'une convention : le lecteur sait que la fiction relève de ce genre particulier. Ce n'est pas tout à fait le cas dans le cinéma surréaliste, car le spectateur ne peut que s'étonner devant l'absence d'étonnement des personnages par rapport à la logique narrative faite de sauts, de faux raccords et de répétitions. C'est finalement moins le contenu des images qui comptent que leur articulation les unes avec les autres. En ce sens, dans le cinéma surréaliste, le spectateur n'est pas mis dans les conditions oniriques d'adhésion aux bizarreries. Seuls les personnages des films se comportent plus ou moins comme si la logique de la diégèse leur était familière. Ce cinéma n'appartient donc ni véritablement au genre merveilleux, ni au fantastique, ni à l'étrange (selon Todorov). Et son onirisme relève plutôt d'une forme de traduction littérale de ce que pourrait être le rêve s'il venait à être enregistré, à l'instar, par exemple, des courts-métrages d'Olivier Séror. Mais là encore, nous en revenons à notre point de départ, et la critique de Christian Metz ne se fait pas attendre :

Entre la logique du film le plus « absurde » et celle du rêve, il restera toujours une différence, c'est que, dans ce dernier, l'étonnant n'étonne pas et que par conséquent rien n'y est absurde : d'où justement, au réveil, l'étonnement et l'impression d'absurdité⁶⁵.

Metz émet un jugement sévère sur les films d'Avant-garde qui cherchent à imiter les pouvoirs du rêve :

Ces films [...] ont intégré à leur régime institutionnel d'intelligibilité une certaine dose d'inintelligible élégante et codée, de sorte qu'en retour leur inintelligibilité même est intelligible. Il s'agit encore d'un genre, et qui illustre le contraire de ce qu'il voulait montrer ; il révèle à quel point le film a du mal à atteindre l'absurdité véritable, l'incompréhensible pur, cela même que le plus ordinaire de nos rêves, dans certaines séquences, atteint d'emblée et sans effort. C'est pour la même raison, sans doute, que sont presque toujours si peu crédibles les « séquences de rêves » qui figurent dans les films narratifs⁶⁶.

L'étrangeté onirique doit effectivement supposer l'absence de « conventions oniriques » pour prendre le spectateur au piège, et le cadre initial doit nécessairement être celui de la réalité quotidienne. Malgré toutes les qualités des films d'Avant-garde et des œuvres surréalistes, il est vrai que nous n'avons toujours pas trouvé une manière satisfaisante de traduire efficacement

⁶⁵ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 150.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

l'étrangeté du rêve. Quant à la notion même de fantastique, elle a très certainement à voir avec le rêve et avec l'étrangeté, mais elle a aussi généralement à voir avec le « surgissement du monstrueux », et donc de l'impossible, ce qui neutralise la crédulité propre au rêve. Marie Bonnot et Émilie Frémond le précisent, dans l'introduction du numéro de la revue *Otrante* sur le rêve et le fantastique :

On comprend que le rêve, en tant que surgissement d'images, relève plus que tout autre dispositif du fantastique. Sans doute faut-il faire la différence entre le surgissement du monstrueux, quelle que soit la forme qu'il prend et le dérèglement du quotidien qui, à la faveur d'un simple changement d'accent et souvent avec une grande économie de moyens, transforme la réalité banale en événement inquiétant⁶⁷.

Si l'hypothèse de la banalisation de l'absurde et de l'impossible ne se révèle pas suffisamment adéquate, tentons une contre hypothèse – rendre étrange le quotidien –, à partir de l'analyse de trois fragments filmiques qui mettent en scène des variantes de cette étrangeté onirique : les seize premières minutes de *Post Tenebras Lux* de Carlos Reygadas (2012), un court passage de *La maison du Dr Edwardes* d'Alfred Hitchcock (1945) et une partie d'une séquence de *Mulholland Drive* de David Lynch (2001). J'ai choisi des profils de cinéastes et des films hétérogènes pour montrer que l'étrangeté onirique ne se résume pas à un genre cinématographique ou à un cinéaste qui excelle dans la maîtrise des bizarreries.

Post Tenebras Lux débute sur un plan rapproché d'une petite fille d'environ deux ans⁶⁸ qui court, en bottes et en anorak, parmi des chiens dans une prairie [Fig. 192]. Elle est filmée à sa hauteur, au steadicam. Les bords de l'image sont flous et un effet de diffraction redouble discrètement les éléments périphériques. C'est la tombée de la nuit, le sol est trempé. Changement de point de vue qui épouse celui de la petite fille : il y a des vaches, et des montagnes couvertes d'une végétation tropicale ferment la prairie [Fig. 193]. Les effets de flou et de diffraction sont renforcés sur ce plan. Les plans alternent ensuite entre le point de vue de la petite fille et celui qui la montre en plan rapproché ou en plan d'ensemble en fonction de ses déplacements. Le ciel est de plus en plus obscur, mais aucun événement particulier ne se produit tout au long de cette première séquence qui va durer plus de six minutes. La fille regarde les animaux, patauge dans les grandes flaques, prononce quelques mots en espagnol⁶⁹ (« vaches », « pas les chiots », « maman », « Lune », « maison », « Eleazar », « papa », etc), caresse les chiens qui vont et viennent entre elle, les vaches et un troupeau de chevaux. Aux

⁶⁷ Marie Bonnot et Émilie Frémond, « Pour un fantastique les yeux fermés », in *Otrante*, n° 37, « Rêve & fantastique », Paris, Kimé, printemps 2015, p. 10.

⁶⁸ C'est la fille du réalisateur. Elle avait 18 mois lors du tournage.

⁶⁹ Le film se déroule au Mexique.



Fig. 192.



Fig. 193.



Fig. 194.

Fig. 192, 193 et 194. Carlos Reygadas
Post Tenebras Lux, 2012, captures d'écran

deux extrémités de la prairie, on distingue une structure métallique, sans doute la cage d'un but sans filet. Il n'y a pas de musique, mais on entend le bruit des animaux (chiens, vaches et criquets) et parfois, le grondement d'un orage qui se rapproche. La nuit est tombée. Derrière un but on aperçoit deux ou trois lumières, dont la source est cachée par des arbres. Il ne reste maintenant plus que les chiens, qui entourent la fille. Il y a des éclairs. L'écran est entièrement noir, et à chaque éclair on distingue des silhouettes. La fille n'est plus là, les éclairs font apparaître le paysage ou le ciel nuageux, et sur l'écran obscur s'affichent, en trois longs temps, les trois mots du titre du film. Alors que le dernier mot a disparu et qu'on entend encore l'orage, un éclair fait apparaître un bref instant un espace intérieur sombre, un salon avec une table.

L'image du salon finit par apparaître durablement en plan fixe. Malgré le changement de lieu, l'unité narrative se maintient un moment : il fait sombre, le son du tonnerre est identique, et des chiens aboient au loin. Une porte s'ouvre et une silhouette lumineuse rouge mi-homme mi-bouc entre, en tenant une boîte à outil [Fig. 194]. La créature déambule dans la maison. Le jour commence à se lever. L'homme-bouc regarde un couple dormir dans un lit, puis il se rend devant la porte ouverte d'une autre chambre. Point de vue subjectif de la créature : un garçon d'environ cinq ans est debout devant un lit superposé et regarde en direction du spectateur. Contre champ : l'homme-bouc se détourne, entre dans une chambre (celle du couple ?) et referme la porte. C'est la fin de la deuxième séquence du film.

Troisième séquence de jour en extérieur (forêt), il pleut. Un homme attache un âne à un arbre, il est accompagné par deux chiens. Les contours de l'image, qui étaient nets dans la séquence précédente, sont flous et diffractés comme dans la première séquence. On entend le bruit d'une tronçonneuse, mais l'image ne montre pas la source. L'homme prend un sac, il n'a fait qu'entamer une portion du tronc. Puis, il repart sur son âne.

Quatrième séquence. C'est le matin, un couple dort dans un lit. Les bords de l'image sont nets. Ce n'est pas le même lieu que celui de la deuxième séquence. Un enfant pleure. La femme se lève et se rend dans une autre chambre. L'enfant est debout, c'est la petite fille de la première séquence. Elle prononce une syllabe : « ...ninaux ». Sa mère lui demande si elle a rêvé d'animaux, et s'il y avait la girafe, sa préférée. La fille répond oui. La mère : « Ou des vaches ? ».

Les seize premières minutes du film que je viens de décrire comportent un seul élément qui relève du fantastique (l'homme-bouc lumineux) parmi tous les autres qui semblent, *a priori*, relever du quotidien. Et, étonnamment, ce n'est pas la séquence de l'homme-bouc qui pourrait être expliquée comme étant un rêve, mais la séquence de la fille dans le pré. Les contours flous peuvent sans doute inciter le spectateur à s'interroger sur la nature de ces images : souvenir, rêve, hallucination, métaphore ? Mais dans la mesure où il ne se passe rien d'explicitement

bizarre, contrairement à la séquence suivante de l'homme-bouc qui rentre du travail, son statut reste indéterminé. Les habitués de Reygadas sont familiers de la dimension contemplative de ses films, néanmoins, la durée de la première séquence invite le spectateur à se demander pourquoi cette petite fille est seule, et à chercher un repère dans le paysage (une maison ?) qui permettrait de comprendre d'où elle vient et où elle peut rentrer. Est-elle abandonnée ? Cependant, elle n'a pas l'air d'être inquiète, et la présence des chiens qui l'entourent s'avère être rassurante pour le spectateur qui se poserait cette question. Néanmoins, l'identification de cette séquence à un rêve est loin d'être évidente. Si c'en est un, qui en est à l'origine ? La petite fille a sans doute fait un cauchemar, mais dans la mesure où elle ne sait pas encore bien parler, et que c'est sa mère qui formule les questions et les réponses, il se peut que la première séquence soit le rêve de la mère. Si on peut imaginer pourquoi elle demande à sa fille s'il y avait la girafe (« sa préférée », sans doute un doudou), on comprend moins bien pourquoi elle lui demande s'il y avait des vaches. Ensuite, il y a les effets périphériques de flou et de diffraction qui apparaissent dans la première et la troisième séquence, mais pas dans les autres. Si ces effets signalent une « vision », qu'elle est le rôle de celle de l'homme avec l'âne ? Et pourquoi ces effets ne sont-ils pas utilisés dans la séquence de l'homme-bouc ?

Sur les quatre premières séquences, la seconde peut être considérée comme fantastique, car l'apparition de la créature ne trouve effectivement aucune explication rationnelle, et ceci jusqu'à la fin du film. Quant à la nature précise des autres images aux contours flous, récurrentes tout au long de l'histoire, il semblerait finalement qu'elles désignent la réalité quotidienne, et que ce soit les autres, les images entièrement nettes, qui désignent peut-être des visions ou des métaphores. Bien que le film soit doté d'une véritable intrigue qui va se mettre en place au fur et à mesure (ce n'est pas une œuvre expérimentale), il règne dans son ensemble une sorte d'étrangeté onirique qui n'est pas précisément localisable.

Dans un entretien, Reygadas explique avoir voulu faire un film « réaliste », au sens où, en tant qu'êtres humains, notre existence n'est pas uniquement soumise à notre présence physique. L'imagination, le rêve, les souvenirs déterminent aussi notre manière d'être au monde. Pour ce film, il a donc refusé les codes signalant les transitions avec une réalité différente, ou expliquant le changement de nature des images⁷⁰. Et ainsi les différents niveaux de la fiction, réels, imaginaires ou métaphoriques, sont traités à égalité.

⁷⁰ Groupement National des Cinémas de Recherche, « Rencontre(s). Entretien avec Carlos Reygadas », avril 2013. Supplément du DVD du film, *Blaq Out*, 2013.

Lors de notre analyse de la séquence du rêve de *La maison du Dr Edwardes*⁷¹, nous avons souligné la présence insistante des effets visuels de démarcation entre le récit du rêve et la réalité des personnages de la fiction, ainsi que l'abondance des bizarreries explicites. Ces effets vont à l'encontre de l'étrangeté onirique. Dans son entretien avec Alfred Hitchcock, François Truffaut lui faisait d'ailleurs part de sa déception :

Il est très évident pour moi que beaucoup de vos films, comme *Notorious* ou *Vertigo*, ressemblent vraiment à des rêves filmés. Alors, à l'annonce d'un film d'Hitchcock abordant la psychanalyse... on s'attend à quelque chose de complètement fou, de délirant, et finalement c'est un de vos films les plus raisonnables⁷².

À sa décharge, Hitchcock explique avoir expérimenté une nouvelle esthétique pour représenter le rêve au cinéma : « J'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc. ». Le choix s'est porté sur Dalí non pas pour la publicité que cela ferait au film, mais parce que sa volonté

était d'obtenir des rêves très visuels avec des traits aigus et clairs, dans une image plus claire que celle du film justement. Je voulais Dalí à cause de l'aspect aigu de son architecture – Chirico est très semblable – les longues ombres, l'infini des distances, les lignes qui convergent dans la perspective... les visages sans formes...

Dans l'entretien, Hitchcock précise également que le projet de Dalí était plus ambitieux que ce que l'on voit dans le film⁷³ et que la séquence aurait dû être tournée intégralement en extérieur afin d'augmenter la netteté des contrastes⁷⁴.

On comprend que la folie espérée par Truffaut n'a pas de rapport avec la quantité d'absurdités présente dans les décors. De ce point de vue, sans doute qu'un tournage en extérieur aurait effectivement crédibilisé l'étrangeté du rêve et poussé plus loin son aspect délirant. En revanche, quand on revoit ce film dans son intégralité, on est davantage étonné par l'efficacité visuelle et narrative des fixations que fait John B. à l'état de veille, sur des détails incongrus : traces de fourchette sur une nappe, motifs sur le peignoir de Constance, rayures sur une couverture de lit. Ceci a été remarqué par Gilles Deleuze :

⁷¹ Cf. sous-chapitre VI.3.

⁷² François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut (Le cinéma selon Hitchcock)*, Paris, Robert Laffont, 1966), édition définitive : Paris, Gallimard, 1993, p. 137. Toutes les citations d'Hitchcock qui suivent proviennent de la même page.

⁷³ « Naturellement, Dalí a inventé des choses assez étranges qu'il n'a pas été possible de réaliser : une statue craque, des fourmis s'échappent des fissures et rampent sur la statue et ensuite on voit Ingrid Bergman recouverte de fourmis ! ». Alfred Hitchcock, cité par François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut, op. cit.*

⁷⁴ « J'aurais voulu tourner les rêves de Dalí en extérieurs afin que tout soit inondé de soleil et devienne terriblement aigu, mais on m'a refusé cela et j'ai dû tourner le rêve en studio ». *Ibid.*

Avec “La Maison du Dr Edwardes” d’Hitchcock, le vrai rêve n’apparaît pas dans la séquence en carton-pâte de Dalí, mais est distribué en éléments distants : ce sont les raies d’une fourchette sur une nappe qui deviendront rayures d’un pyjama, pour sauter dans les stries d’une couverture blanche⁷⁵.

L’*onirisme* le plus efficace et le plus authentique dans le registre de l’étrangeté est bien le plus subtil, celui qui est distillé dans la réalité, et non celui qui est isolé dans une séquence de rêve traitée à part du récit principal. En ce sens, on qualifiera de *récit de rêve* le récit qui s’annonce explicitement comme la représentation d’un rêve, et de *récit onirique* celui dans lequel la réalité quotidienne des personnages est indiscernable des événements étranges qui s’y produisent. L’étrangeté onirique n’est donc pas à entendre au sens où elle serait intrinsèque à des objets, des images, des situations ou des personnages, qui seraient immédiatement identifiés en tant que tel. Au contraire, elle est à entendre au sens où elle peut s’insinuer discrètement, voire surgir à tout moment, en raison d’une mise en scène ou de choix plastiques particuliers. L’esthétique de l’étrangeté onirique relève donc d’une phénoménologie : comment et dans quelles conditions le spectateur peut-il être amené à réviser son jugement sur ce qu’il croyait percevoir comme étant banal ? Bien que l’étrangeté onirique ne corresponde pas exactement au fantastique, ils en partagent un certain mode d’apparition : « Quel que soit le genre ou le mode, ce qui constitue le fantastique dans une œuvre d’art n’est pas l’apparence insolite des images mais leur façon d’apparaître⁷⁶ ». Cette formulation d’Henri Maldiney doit nous rendre attentif au contexte de cette apparition, sans nécessairement chercher à isoler précisément les motifs qui seraient la cause du sentiment d’étrangeté. C’est une subtile et discrète alchimie qui doit être à l’œuvre pour créer les conditions de l’étrangeté onirique.

Dans *La Maison du Dr Edwardes*, l’épisode de la fourchette prend place au début du film, juste après l’arrivée du « Dr Edwardes »⁷⁷ à l’hôpital psychiatrique. Les docteurs sont à table pour le déjeuner, et ils sont rejoints par le nouveau directeur qui vient s’asseoir à côté de Constance. Un gros plan sur le visage de cette dernière et une mélodie aux violons trahissent ses sentiments pour Edwardes. Ils échangent quelques propos au sujet de la visite des lieux et des activités mises en place pour les patients. La mélodie se poursuit et l’ambiance est conviviale. Des champs-contre champs en plan rapproché alternent les points de vue sur les groupes de personnages qui discutent. Constance explique à Edwardes qu’ils souhaitent construire une piscine dans le jardin, une « piscine irrégulière ». Afin de mieux se faire comprendre, elle prend sa fourchette et commence à tracer une silhouette sur la nappe. Un très

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 79.

⁷⁶ Henri Maldiney, « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l’art fantastique », in *L’art, l’éclair de l’être*, Seyssel, Comp’Act, 1993, nouvelle édition : Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 205.

⁷⁷ Pour l’analyse de cet épisode, on gardera le nom du « Dr Edwardes », car il n’est pas encore connu sous celui de John B.

gros plan nous fait mieux voir l'opération [Fig. 195]. Puis, un gros plan sur le Dr Edwardes, montre son visage troublé : il fronce les sourcils et il a les lèvres tremblantes, comme s'il voulait dire quelque chose. La musique change de registre et se fait plus inquiétante. Il fait une remarque agressive au sujet de la détérioration de la nappe et (plan moyen sur la table) tout le monde interrompt son repas, surpris. La musique s'arrête au même moment.

Ici, l'étrangeté est aisément localisable. Elle s'insinue précisément au moment du très gros plan sur la nappe⁷⁸, et vient rompre avec la succession des plans rapprochés sur les personnages qui discutent. On comprend tout de suite qu'il s'agit d'attirer l'attention sur ce détail, sans que l'on comprenne quel est son intérêt. Est-ce la forme de la piscine qui doit être remarquée⁷⁹ ? Puis, le changement de musique et la réaction du Dr Edwardes nous avertissent, de manière plus insistante, qu'il se passe quelque chose d'anormal. Si l'on relativise la « lourdeur » de ces deux derniers procédés, il n'en reste pas moins que le phénomène étrange (un dessin à la fourchette sur une nappe) n'a en lui-même rien d'étonnant et qu'il s'insère de manière naturelle dans le récit.

David Lynch est un maître dans la création de fictions oniriques ; et ses films participent aussi du genre fantastique au sens où l'incertitude dans l'interprétation des événements qui sont racontés se maintient toujours jusqu'à la fin. C'est particulièrement vrai dans *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006). Pour l'analyse de l'étrangeté onirique chez Lynch, j'ai choisi une séquence, sobre, de *Mulholland Drive*, qui ne présente rien de particulièrement bizarre, à la différence de nombreux autres passages du film qui mettent en scène des situations explicitement anormales. Je souhaitais ainsi éviter le reproche qui peut être fait à Lynch, que les bizarreries de ses films n'étonnent pas parce qu'elles sont devenues une convention. Julie Wolkenstein – maîtresse de conférences en littérature comparée à l'Université de Caen –, pense que « la singularité, l'univers bizarre de Lynch préparent notre acquiescement. Sa signature minore notre égarement⁸⁰ ». Ainsi, pour retrouver malgré tout un effet d'étrangeté onirique auquel on ne serait pas préparé, le caractère singulier de la séquence ne sera pas dû à l'accumulation d'effets ou aux outrances des personnages, mais à son apparente banalité.

La séquence du « Winkie's » prend place au début du film, après que l'on ait assisté à un accident de voiture de nuit dans lequel est impliquée une femme (un des deux personnages

⁷⁸ Un gros plan d'une main qui tient un objet. Mais le rapprochement avec les dessins de rêves est sans doute un peu forcé.

⁷⁹ Ce sont en fait les traces parallèles qui provoquent un « retour du refoulé », et qui ne sera expliqué qu'après l'interprétation du rêve vers la fin du film.

⁸⁰ Julie Wolkenstein, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 156.



Fig. 195. Alfred Hitchcock
La maison du Dr Edwardes, 1945, capture d'écran



Fig. 196. David Lynch
Mulholland Drive, 2001, capture d'écran

principaux de l'histoire). Celle-ci rentre chez elle, en cachette (sans que l'on sache pourquoi), puis se couche. Dans la séquence suivante, on change de lieu et les personnages ne sont plus les mêmes. Nous sommes dans un café-restaurant de l'enseigne « Winkie's ». Deux hommes en costume sont à table. Ils sont filmés alternativement en plan rapproché poitrine. La caméra n'est jamais statique, elle oscille légèrement. La profondeur de champ est réduite afin d'isoler l'attention sur les visages, tout en faisant voir à l'arrière-plan les signes d'une activité (des gens sont à table). Le premier personnage dit « Je voulais juste venir ici ». Le second s'étonne : « Pourquoi ici ? Pourquoi ce Winkie's ? ». Il a un air dubitatif et condescendant. Le premier est gêné : « C'est un peu embarrassant ». Des émotions contradictoires semblent l'animer : il sourit, fronce les sourcils, écarquille les yeux, sa conversation est ponctuée de silences, et son compagnon doit le relancer. Il finit par avouer : « J'ai eu un rêve à propos de cet endroit ». Le second penche la tête et sourit : « Ah d'accord... ». Et, après s'être agité sur sa chaise, lui demande de lui raconter, plus par dépit que par réelle conviction. Toujours aussi gêné, l'autre commence : « Bien... c'est la deuxième fois que j'en rêve... Mais les deux sont identiques. Je me retrouve ici, mais ce n'est ni le jour ni la nuit... ». Il fronce les sourcils : « C'est une sorte de demi-nuit tu vois... ». Il sourit : « Mais c'est comme ici... sauf pour la lumière ». Toujours souriant, il tourne la tête de droite à gauche : « Et je suis terrifié, je te dis pas ! ». Une nappe sonore se fait entendre, comme une note de contrebasse statique. C'est la première musique de la séquence. Le narrateur du cauchemar continue à sourire [Fig. 196] malgré l'atmosphère qui commence à devenir pesante en raison de la musique et de l'attente d'un récit qui sera certainement effrayant : « Parmi tous les gens, tu es juste là ». Il tourne la tête en direction du comptoir derrière lui, la caméra l'accompagne avec un panoramique. La netteté s'ajuste sur la caisse, mais il n'y a personne autour, juste les clients à l'arrière-plan, flou, à une table. Contre champ : le second personnage fronce les sourcils. Il ne s'agite plus comme avant. Les champs-contre champs alternent. « Tu es dans les deux rêves... et tu as peur ». Le second personnage est totalement immobile, les yeux plissés, il est très attentif. « Je suis d'autant plus effrayé quand je vois comme tu as peur. Et... ». Regard dans le vide, et il sourit : « Puis je réalise ce que c'est... ». Sourires. « Il y a un homme... derrière cet endroit... ». Au son de contrebasse se superpose progressivement une deuxième nappe sonore, plus sourde et plus forte, comme un souffle dans un tuyau. « C'est lui qui fait ça ! Je le vois à travers le mur ! ». Les personnages sont maintenant filmés en gros plan. « Je peux voir son visage ! ». Il ne sourit plus, il baisse la tête : « J'espère que je ne verrai jamais ce visage... en dehors de mon rêve ». Silence. L'autre lui fait un signe de tête, pour qu'il continue, mais : « C'est tout ». Le second personnage, reprenant un peu de contenance, lui demande : « Donc, tu es venu ici voir s'il était là dehors ». Et le premier lui répond « Pour me débarrasser de ce sentiment horrible ». Le

second se lève : « D'accord ». Il se rend au comptoir pour régler l'addition. Gros plan sur le « rêveur », il n'est pas tranquille. Il se retourne pour observer son compagnon. Celui-ci est immobile, son portefeuille à la main, en train de le fixer du regard, puis il s'anime et se prépare à payer. Le premier personnage se retourne, ferme les yeux et murmure quelque chose d'inaudible. Gros plan sur le second personnage qui range son portefeuille et fait un signe de tête à son compagnon qui s'est à nouveau retourné. Ils sortent.

La suite de la séquence tourne explicitement au fantastique, et il n'est plus nécessaire de poursuivre la description. L'étrangeté onirique de ce passage repose principalement sur l'usage des nappes sonores, récurrentes dans le cinéma de Lynch et soulignant des moments angoissants. L'étrangeté repose aussi sur les expressions – aussi variées que contradictoires – du narrateur et sur les réactions de son compagnon auquel le spectateur s'identifie : de l'incrédulité, on passe à l'inquiétude. Et à la fin du passage, on se demande si les personnages ne sont pas déjà dans le cauchemar décrit par le narrateur. Certes, les procédés ne sont pas forcément très subtils. On perçoit assez facilement comment Lynch nous prend au piège de l'inquiétante étrangeté d'une scène après tout banale, où il ne se passe rien d'extraordinaire. Mais il n'en reste pas moins que le piège est efficace, et qu'on ne peut que se surprendre – en tout cas lors du premier visionnage du film – à trouver ce passage étrange malgré ce qui est montré. D'ailleurs, la séquence du « Winkie's » est isolée du reste du film. On croisera un bref instant, et de loin, le narrateur, et on retrouvera les mêmes lieux, mais plus aucune allusion ne sera faite à ce cauchemar, ni aux deux hommes ou aux événements qui s'y déroulaient.

Des trois analyses précédentes, nous pouvons conclure, avec Patricia Kruth – maître de conférences en Cinéma anglophone et Études américaines à la faculté de langue de Lille – que

le pouvoir onirique du film est à chercher aussi et surtout dans certaines scènes non rêvées ou au statut indécidable. Bon nombre d'œuvres modernes et contemporaines qui incluent des rêves se caractérisent par une absence de démarcation entre le monde la veille et celui du rêve, la réalité objective et la réalité psychique⁸¹.

Dans ce que l'on a appelé les *récits oniriques*, le spectateur ne se pose pas nécessairement la question de savoir si la démarcation entre l'imaginaire et la réalité est effacée. Le passage de la fourchette dans *La maison du Dr Edwardes* ne présente aucune ambiguïté de ce point de vue : il s'agit bien de la réalité vigile et consciente des personnages, mais troublée par une réaction (celle du Dr Edwardes) et par un effet cinématographique (le très gros plan) inattendus.

⁸¹ Patricia Kruth, « L'image onirique entre arts et sciences. *La science des rêves* de Michel Gondry », in *Ligeia*, n° 129-132, *op. cit.*, p. 222. Souligné par l'auteure.

Les récits oniriques sont des récits qui ne sont pas signalés comme étant des rêves, et dont le rapport avec une réalité différente n'est pas obligatoirement sous-entendu. Leur cadre de référence est celui de la réalité quotidienne, mais dont des événements et des effets de mise en scène viennent troubler la banalité. L'étrangeté onirique se rapporte donc à l'incertitude propre au fantastique – mais sans l'irruption de l'absurde ou de l'impossible –, et à l'étrangeté des rêves – mais sans que la question ne se pose de savoir s'il s'agit d'un rêve. Au contraire de la banalisation de l'absurde ou de l'impossible, c'est lorsque la banalité devient étrange que nous sommes plongés au cœur de l'étrangeté onirique.

Cependant, on comprend que ces procédés ne sont pas à l'avantage des arts visuels non narratifs, qui ne sont pas soumis une temporalité fondée sur une durée réellement éprouvée par le spectateur. Ils ne permettent donc pas, *a priori*, d'effacer le seuil entre le rêve et la réalité ou entre le bizarre et le normal. Jean Arrouye – professeur à l'Université d'Aix-Marseille et spécialiste en sémiologie, photographie et littérature – précise en introduction d'un article sur les formes du fantastique dans l'image :

L'image visuelle, on le sait, n'est pas un lieu très propice au fantastique, effet diégétique par excellence, produit de l'avancée et de la complexité d'un texte. Or l'image se donne à voir d'un coup et il n'est pas possible d'y instaurer, par indices successifs, ce lent processus d'acclimatation de l'étrange qui, par une sorte de sédimentation mémorielle, finit par venir à bout de l'incrédulité et par accoutumer l'esprit à ce qu'il jugeait de prime abord inacceptable⁸².

Il poursuit en expliquant que la « somme des indices visuels » chez Jérôme Bosch et Jacques Callot, ou « la surcharge des traits d'étrangeté » chez Gustave Moreau et Max Ernst empêchent l'émergence de l'étrangeté propre au fantastique. En effet, de telles œuvres ne peuvent en aucun cas mettre le spectateur dans l'état d'hésitation propre au fantastique, ni dans l'état d'adhésion propre aux bizarreries du rêve. Selon Arrouye, ce n'est pas seulement parce qu'on comprend tout de suite que ce qui est représenté n'appartient pas à notre réalité quotidienne, c'est aussi parce que la perception simultanée de la surface picturale annule la progressive acclimatation à l'étrange. Plus récemment, Marie Bonnot et Émilie Frémond se demandent : « Et s'il n'y avait de rêve que de récit ? [...] à quoi une scénographie fantastique des images arrêtées du rêve pourrait-elle donc ressembler⁸³ ? ». Si ce n'est pas véritablement le fantastique qui nous intéresse dans cette recherche sur l'étrangeté onirique, ils partagent néanmoins quelques traits (l'hésitation dans l'interprétation, l'onirisme) ainsi que la réflexion théorique, dans laquelle l'étrange et le fantastique sont parfois pris comme synonymes.

⁸² Jean Arrouye, « Rapsodie ropsienne », in *Eros, XIe congrès du CERLI : science et fiction fantastique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 93.

⁸³ Marie Bonnot et Émilie Frémond, *op. cit.*, p. 15.

Dans le prochain sous-chapitre, nous nous demanderons à quoi ressemblent des œuvres oniriques non narratives, comment une esthétique des œuvres fantastiques peut devenir possible, et comment peut se démarquer une esthétique de l'étrangeté onirique.

VII.3. Œuvres oniriques dans les arts visuels non narratifs : le mystère et l'interprétation dans l'art ancien

Une des questions de départ de cette étude est de savoir si la traduction visuelle littérale des images du rêve, par des dessins ou d'autres moyens plastiques non narratifs, peut véhiculer une forme d'étrangeté spécifiquement onirique. Pour toutes les raisons que nous avons développées, à l'exception de quelques dispositifs particuliers comme les gros plans d'objets, cela n'est pas possible. Néanmoins, la piste suggérée par l'étrangeté onirique nous invite à comprendre la manière dont la représentation du quotidien peut être subvertie afin de produire un effet semblable à celui du rêve.

Dans *Au cœur du fantastique* (1965), Roger Caillois aborde la difficulté de « l'imitation des pouvoirs du songe » qu'il soulignait dans *L'incertitude qui vient des rêves* (1956). Les œuvres qu'il aborde sont limitées à des périodes antérieures au XIX^e siècle et restreintes au domaine des images fixes et non narratives. Son esthétique du fantastique et ses nombreuses analyses aident à préciser le problème de l'esthétique de l'étrangeté onirique dans les arts visuels, et à nous demander à quoi, en reprenant les mots de Marie Bonnot et Émilie Frémond, « une scénographie fantastique des images arrêtées du rêve » pourrait ressembler.

Caillois commence par écarter de son champ d'étude les œuvres qui relèvent du « fantastique de parti pris », créées explicitement pour surprendre grâce à un univers qui n'a rien de commun avec le monde réel (les œuvres les plus célèbres de Jérôme Bosch par exemple), et celles qui relèvent du « fantastique d'institution » et qui concernent le merveilleux des contes, de la mythologie, etc. Selon Caillois, le « fantastique authentique » peut « difficilement naître de la simple décision de peindre à tout prix des œuvres propres à déconcerter⁸⁴ ». Il note également : « Le fantastique me parut venir, plutôt que du sujet, de la manière de le traiter⁸⁵ ». Cette remarque, fondamentale, concerne précisément les effets de mise en scène et de composition. Ce sont ces effets que nous avons analysés dans les trois extraits de films du sous-

⁸⁴ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 8.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 9. Ce qui l'amène à réviser la sévérité des exclusions qu'il énonçait à la page précédente : « Il me semble pourtant injuste et, en fait, inexact de ne pas admettre qu'un élément étranger ou rebelle peut venir s'y greffer et réussir en quelque sorte à les *dénaturer*, à les rédimier de leur caractère surnaturel ». *Ibid.*

chapitre précédent. Comment traiter alors un sujet pour créer cet effet d'étrangeté onirique dans des images fixes et non narratives ?

Caillois propose quatre cas dans le rapport de compréhension qui s'établit du point de vue du spectateur par rapport à l'œuvre. Nous nous intéresserons aux deux premiers. Il suppose que l'artiste est l'« émetteur » d'un « message » (l'œuvre) perçu par un « destinataire » (le spectateur). Dans le premier cas, « *le message est clair à la fois pour l'émetteur et le destinataire*⁸⁶ ». La qualité des œuvres qu'il propose pour ce cas

agit en particulier chaque fois que l'impression de fantastique se dégage d'un tableau où rien ne paraît d'abord capable de la provoquer, quand elle semble sourdre à l'insu de l'auteur et comme malgré lui, et sans que le spectateur, de son côté, puisse reconnaître ce qui cause son malaise ou son désarroi.

Il propose comme exemple une peinture du Félix Pseudo-Chrétien représentant *La descente à la cave* (1537) [Fig. 197]⁸⁷, dont la « couleur de mystère » est due au décalage entre « l'innocente opération de faire glisser au moyen d'un treuil des barriques dans un quelconque sous-sol » et des personnages « trop beaux et anormalement dévêtus, dans une lumière trop vive sans ombre ni foyer » : « Jamais, ou rarement besogne si ordinaire, ici publique et clandestine à la fois, ne prit cette couleur de mystère, de délit, quasi de messe noire, en tout cas de cérémonie contestée ». L'interprétation de Caillois peut paraître subjective, néanmoins, la dramatisation des effets de mise en scène contredit effectivement la représentation d'une action somme toute banale. Il propose un contre-exemple, afin de montrer les limites de cet effet : *La pose des ventouses*, de Giorgio Ghisi (vers 1540) [Fig. 198],

plus dramatique, plus *prononcée* si je puis dire, n'atteint pas ce comble de naturel inquiétant, justement parce que trop d'émotion apparente et des effets trop appuyés nuisent à cette sorte particulière de fantastique latent, insidieux, insaisissable, qui émane de la scène la plus banale, la plus terre à terre, et qui suscite néanmoins une inexplicable interrogation.

Malgré ces précisions, le problème de la limite entre ce qui est fantastique pour Caillois, onirique pour nous, et ce qui ne l'est pas repose sur une appréciation toujours très ambiguë. Elle semble n'être fonction que de l'appréciation subjective d'un spectateur unique. D'ailleurs, *La*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 35 pour toutes les citations et les références relatives à ce premier cas.

⁸⁷ Les références des œuvres sont celles données par Caillois dans son livre, elles ne sont pas toujours complètes ni d'actualité. J'ai donc complété et corrigé les légendes des figures.



Fig. 197. Félix Pseudo-Chrétien
Scène dans une cave à vin, 1537
Huile sur bois, 56,6 x 55,1 cm
Francfort-sur-le-Main, Städel Museum



Fig. 198. Giorgio Ghisi
Allégorie de la maladie, vers 1540
Gravure d'après Giulio Romano, 29,6 x 21,3 cm
Londres, British Museum

pose des ventouses est considérée comme une « allégorie de la maladie » dans la notice de l'œuvre sur le site du British Museum⁸⁸.

La descente à la cave est-elle aussi une allégorie ? Autrement posé, si une action relativement banale représente plus que ce qu'elle ne montre, elle risque de ne pas être perçue comme étrange car elle renvoie à une signification codée. L'interprétation ne peut donc plus être hésitante. La dimension spécifiquement fantastique (au sens de Todorov) de l'étrangeté onirique doit maintenir intacte l'hésitation malgré toutes les interprétations que l'on serait tenté de faire. L'étrangeté onirique doit résister à l'interprétation, au sens, et à la vérité à tout prix. Le simple soupçon d'allégorie peut suffire à ruiner le fragile doute qui maintient cette étrangeté active. Ce premier cas décrit par Caillois doit donc résister à l'interprétation allégorique ou symbolique. La mise en garde est clairement formulée par Henri Maldiney : « Il suffit d'une interprétation symbolique pour abolir le fantastique⁸⁹ ». Maldiney, comme Caillois, ne comprend pas le fantastique comme un genre institutionnalisé et déterminé par des figures « insolites⁹⁰ » ou par des codes, mais comme une manière de faire naître un sentiment d'étrangeté dû à l'image d'une situation qui nous trouble, parce qu'elle fait hésiter le spectateur, parce qu'elle remet en question sa perception et sa compréhension.

Le deuxième cas concerne un « *message clair pour l'émetteur mais obscur pour le récepteur*⁹¹ ». La distinction avec le premier est délicate, puisqu'ici « le tableau illustre une donnée familière au peintre, mais étrangère aux connaissances de l'observateur ». Caillois subdivise les causes des problèmes d'interprétation entre ce qui se produit lorsqu'un spectateur d'une culture différente considère comme « déconcertants » *Le sacre de Napoléon* ou *La Cène*, ou lorsqu'il ne dispose pas des légendes (ou qu'il ne lit pas le latin) pour déchiffrer les compositions mnémotechniques [Fig. 199] et les emblèmes, dont il reproduit de très nombreux exemples [Fig. 202]⁹². Caillois établit une autre distinction avec le quatrième cas – lorsque « *le message est obscur à la fois pour l'émetteur et le destinataire*⁹³ » –, mais dans la mesure où les

⁸⁸ « *An allegory of sickness, a naked man lies on a bed with stones on his back, a bearded man behind holds a cupping glass and at the left a woman hold a burning candle. Related to a fresco in the Loggia of the Grotto at the Palazzo Te, and possibly after a now lost drawing, a copy of which appears to have gone to Fontainebleau, as it was engraved there by Antonio Fantuzzi. The image has no known literary source, but it is commonly seen as an allegory of sickness, and with the other images in the room, can be seen as an allegory of human life, including birth* ». Repéré à :

https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1466892&page=2&partId=1&searchText=Bartsch%20Fantuzzi, consulté le 21/02/2020.

⁸⁹ Henri Maldiney, « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique », *op. cit.*, p. 187.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁹¹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 36-39 pour toutes les citations et les références relatives au second cas, sauf indication contraire.

⁹² *Ibid.*, p. 39, p. 58-82.

⁹³ *Ibid.*, p. 41.

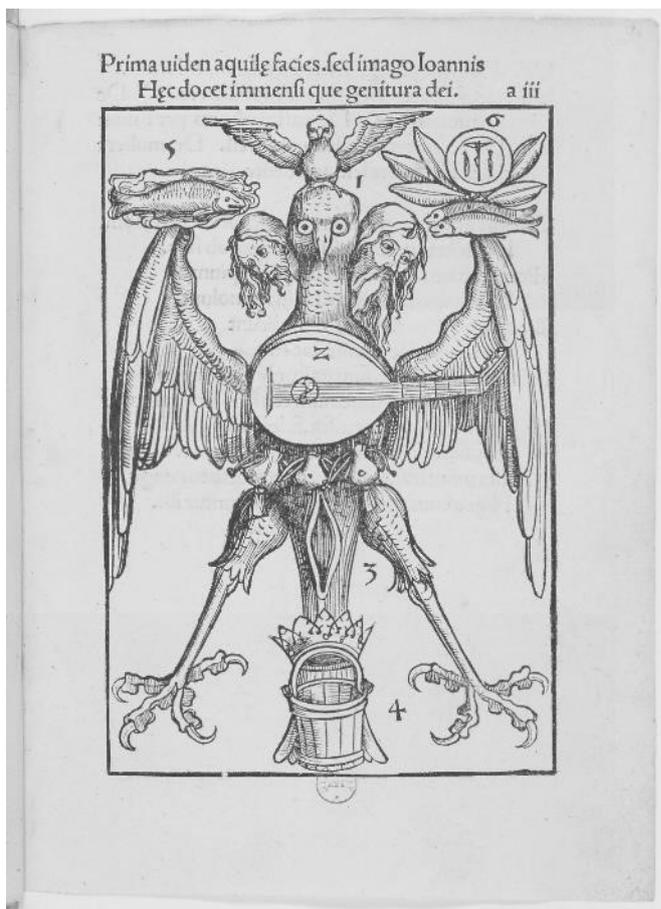


Fig. 199. Composition mnémotechnique

Pierre de Rosenheim *Rationarium Evangelistarum omnia in se evangelia prosa. versu. imaginibusque quibus mirifice complecten*, Haguenau ou Pforzheim, 1507, non paginé
Paris, Bibliothèque Nationale de France

exemples et leur aspect se recoupent avec ceux du deuxième (les illustrations pour l'*Apocalypse* et d'autres emblèmes), nous n'en tiendrons pas compte. Ce qui me paraît très important dans le deuxième cas, c'est la relation de l'image avec un texte ou un savoir qui ne sont pas connus du spectateur. Et c'est ce qui fait la différence avec le premier cas, où la banalité des scènes représentées doit faire croire à une littéralité telle – donc une absence de texte – qu'elle en devient étrange. Mais il serait plus juste de parler pour l'instant d'un lecteur que d'un spectateur, puisque les nombreux exemples donnés par Caillois pour le deuxième cas sont des illustrations contenues dans des livres.

Leur apparence mystérieuse et hermétique relève de pratiques très différentes. Leur étrangeté n'est pas nécessairement codée afin de protéger un secret. Il s'agit parfois tout simplement, selon Caillois, d'une pratique courante au XVI^e et au XVII^e siècle :

La mode de l'emblème, celle de l'allégorie multiplient les gravures où chaque mot du discours se trouve figuré par un élément correspondant du dessin. Des graveurs serviles et méticuleux cherchent moins à illustrer un énoncé verbal qu'à en procurer une correspondance plastique, complète et fidèle⁹⁴.

L'image ainsi produite

se montre la plupart du temps énigmatique dans la mesure exacte où elle réussit à prendre, pour ainsi dire, le texte au mot, tant c'est autre chose d'écrire « elle avait une taille de guêpe » et autre chose de superposer dans le dessin femme et insecte. L'extravagant est toutefois qu'on l'ait systématiquement entrepris⁹⁵.

Mais dans d'autres cas, la volonté peut bien avoir été esthétique. Caillois donne l'exemple du *Scrutinium chymicum* de Michael Maïer (1587)⁹⁶ dont les gravures sont « les plus réussies de ces compositions étranges, les seules peut-être qui demeurent évocatrices, tout contexte aboli⁹⁷ ». L'ouvrage, dont le titre complet est *Les très ingénieux emblèmes des secrets de la plus secrète nature, gravés méticuleusement sur cuivre et composés soigneusement pour les*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Caillois mentionne cette date pour une édition que je n'ai pas réussi à trouver sur Internet. Elle n'est pas dans les collections de la BNF et Caillois ne précise pas où il a pu la consulter. Sur la notice du Sudoc, la première édition est datée de 1618, sous le titre *Atalanta fugiens*. Elle est citée par Caillois comme une réédition. Les figures que je reproduis proviennent d'une édition de 1687, plus courante, repérée à : <http://www.lux-et-umbra.com/descriptions/atalanta.php>, consulté le 22/02/2020. Les gravures sont identiques à celles reproduites dans *Au cœur du fantastique*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 84. Il souligne malgré tout l'inégalité des figures, dont l'iconographie est parfois invariable et stéréotypée. Par exemple : « Mars armé et casqué, représente le fer ». *Ibid.*, p. 87. Les qualités artistiques de l'ouvrage ont également été soulignées par Frances Yates, *The Rosicrucian enlightenment*, London and et New York, Routledge & Kegan Paul, 1972, nouvelle édition : Routledge, coll. « Routledge classics », 2002, p. 98 et p. 110.

*yeux et pour l'intellect*⁹⁸, regroupe des emblèmes illustrant des principes de philosophie hermétique et est « une leçon de persévérance et de pureté d'intention pour l'alchimiste spirituel⁹⁹ ». Les emblèmes se décryptent comme des rébus : chaque objet, personnage, action ou élément de décor est susceptible de représenter un symbole, dont « l'obscurité »¹⁰⁰ rend très difficile le décodage.

Les critères que Caillois revendique pour discriminer l'efficacité fantastique de ces illustrations sont les suivants : le caractère inhabituel de la scène représentée, la difficulté ou l'absurdité de l'entreprise, le détail aberrant ou incroyable, l'évènement dramatique, le contraste surprenant¹⁰¹. Parmi les cinquante illustrations du *Scrutinium chymicum* qui sont reproduites dans *Au cœur du fantastique*, il retient par exemple l'emblème VIII qui représente « l'homme décidé, s'appêtant à couper en deux de son glaive, d'un geste théâtral et excessif, un œuf énorme qui se tient miraculeusement en équilibre sur sa pointe¹⁰² » [Fig. 200]. Pour ma part, je retiendrai la gravure du potier (emblème XV) [Fig. 201], car celle-ci possède comme caractéristique principale de ne rien représenter d'explicitement impossible ou absurde, alors que dans les cinquante illustrations, rares sont celles à ne pas faire figurer d'évènement dont l'artificialité de la composition est telle qu'elle empêche d'assimiler l'image à la représentation d'une scène banale. Par exemple, l'emblème XLIV représente un homme couronné dans une caisse entouré par trois personnages qui discutent, un homme coupé en morceau à l'arrière-plan, séparé par un pilier de personnages debout près d'une table où le couvert est dressé.

La forte proportion d'illustrations dont l'esthétique relève essentiellement de deux des catégories des représentations du rêve (impossible et absurde) a une conséquence importante. Elle déteint sur les illustrations qui ne représentent rien d'anormal. Et ainsi, par contamination, ces dernières se chargent d'une forme d'étrangeté que je qualifierais d'onirique. C'est cet effet que j'ai cherché à produire dans la série des *Croquis* [Fig. xxxvii]. En redessinant des images de mes rêves sans les accompagner par les récits, et en mélangeant les représentations impossibles et absurdes (les éruptions solaires, les yeux exorbités) avec d'autres qui ressemblent à de simples croquis d'observation, je souhaitais que ceux-ci ne soient justement plus perçus comme de simples croquis d'observation. Le choix d'un papier, d'un format et d'une composition

⁹⁸ La traduction est de Caillois. Voici la référence complète de l'édition plus courante : Michaelis Majeri, *Scrutinium chymicum, per oculis et intellectui accurate accommodata, figuris cupro appositissime inciso, ingeniosissima emblemata, hisque confines... sententias, doctissimaque item epigrammata, illustratum, opusculum... iterata vice... depromptum*, Francofurti, impensis G. H. Oehrlingii, 1687.

⁹⁹ « *The Atalanta fugiens is a book of emblems with philosophical commentaries. Atalanta [...] presents a lesson in perseverance and purity of intention to the spiritual alchemist* ». Frances Yates, *op. cit.*, p. 110-114. Ma traduction.

¹⁰⁰ Yates qualifie ces emblèmes d'« *abstruse pictorial expression* ». *Ibid.*, p. 115.

¹⁰¹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰² *Ibid.*

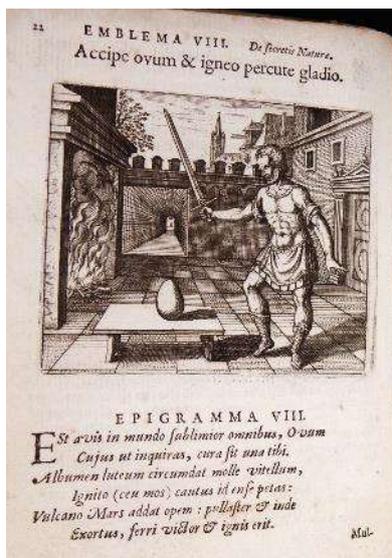


Fig. 200. Emblème

Michaelis Majeri, *Scrutinium chymicum, per oculis et intellectui accurate accommodata, figuris cupro appositissime inciso, ingeniosissima emblemata, hisque confines... sententias, doctissimaque item epigrammata, illustratum, opusculum... iterata vice... depromptum*, Francofurti, impensis G. H. Oehrlingii, 1687, p. 22

Source : <http://www.lux-et-umbra.com/books/atalanta12.jpg>



Fig. 201. Emblème

Michaelis Majeri, *Scrutinium chymicum*, p. 43

Source : <http://www.lux-et-umbra.com/books/atalanta17.jpg>



Fig. 202. Emblèmes

Michaelis Majeri, *Scrutinium chymicum*

Source : Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 74

identique, ainsi que la date figurant sous chaque dessin, produit une mise en série et génère une hésitation sur l'interprétation de ces dessins qui représentent des choses très différentes.

Dans l'ouvrage de Maïer, le procédé de contamination ne fonctionne que parce que les images sont reproduites « tout contexte aboli » [Fig. 202]. Les titres et les épigrammes en latin qui encadrent les gravures dans le *Scrutinium chymicum* donnent des indications sur ce qu'elles représentent, et neutralisent donc, en partie, leur bizarrerie. Or, Caillois lui-même a souligné l'effet produit par des images dont l'étrangeté repose sur l'absence d'un texte qui expliquerait les anomalies ou les bizarreries de l'iconographie¹⁰³. Il tient par exemple *Les âmes du purgatoire* de Giovanni Bellini [Fig. 203] « pour un des chefs-d'œuvre majeurs de l'art fantastique », parce que « le mystère de cette toile, qui ne correspond avec certitude à aucune texte connu, demeure entier¹⁰⁴ ». Et, plus loin, il ajoute : « La vertu de son mystère est très précisément celle qu'il m'est arrivé de proposer comme le critère propre à la perfection poétique : être en même temps immuable et inépuisable¹⁰⁵ ». Cette œuvre, actuellement intitulée *Allégorie sacrée* (vers 1490-1500), est toujours « une des œuvres les plus énigmatique et fascinante de la Renaissance italienne¹⁰⁶ ». On ne connaît ni sa signification, ni sa destination originale. La frontalité, l'absence de véritable centre de la composition, la dispersion des personnages sur la frise du premier plan, l'impossibilité de dégager une iconographie unitaire, et le réalisme du paysage et des bâtiments à une époque où le genre du paysage n'est pas encore constitué¹⁰⁷ donnent en effet à cette peinture un caractère d'étrangeté onirique. *La tempête* de Giorgione (1506) [Fig. 204] a fait l'objet de commentaires similaires. En 1949, Kenneth Clark écrivait : « La tempête est une de ces œuvres d'art devant lesquelles l'érudit a tout intérêt à rester silencieux. Personne ne sait ce qu'elle représente ». Et il poursuivait, préparant presque le terrain à une esthétique de l'étrangeté onirique :

La puissance d'incantation qui se dégage de l'œuvre tient à son mépris de la logique, à l'étrange détachement des personnages, qui semblent chacun ignorer l'existence de l'autre, ou bien encore à l'approche de l'orage, au caractère inexplicable des ruines qui occupent le plan intermédiaire et qui n'ont

¹⁰³ C'est très exactement les propos que tient Henri Maldiney au sujet du même exemple, *l'Atalanta fugiens*, à partir de l'emblème XXXIII : « L'impression fantastique, à base de fascination à la fois attractive et répulsive, s'impose et demeure tant que nous ne sommes pas en possession de la loi d'échange symbolique entre les éléments figurés, considérés dans leur valeur de signifiants ». Henri Maldiney, *op. cit.* Aussi étonnant que cela paraisse, Maldiney ne cite pas Caillois.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁶ Ce sont les premiers mots de la notice de l'œuvre sur le site du Musée des Offices : « *One of the most enigmatic and fascinating works of the Italian Renaissance* ». Repéré à : <https://www.uffizi.it/en/artworks/holy-allegory>, consulté le 24/02/2020. Ma traduction.

¹⁰⁷ « *The magic of this work by Giovanni Bellini remains and the extremely realistic landscape becomes a central part, introducing the genre of landscape painting which would reach its peak in Venice in the following century* ». *Ibid.*

jamais pu faire partie d'un édifice réel. Ce sont là les inconséquences du rêve et, si l'on demande pourquoi notre esprit, à l'état de veille, ne les refuse pas, la réponse doit être pour une large part que la lumière orageuse du paysage nous place dans un tel état de réceptivité émotive, que nous sommes disposés à accepter n'importe quoi¹⁰⁸.

Aujourd'hui encore, comme pour l'*Allégorie sacrée* de Bellini, les historiens de l'art ne savent pas donner d'interprétation définitive à cette étrange composition : entre le « déferlement d'érudition », la « critique "poétique" » ou « impressionniste » (« puisqu'on n'y comprend rien, c'est que ce tableau ne veut rien dire »), et le soupçon d'un sens caché¹⁰⁹, le spectateur ne peut que supposer une interprétation dont il ne peut pas (pour l'instant du moins) s'assurer.

Il y a donc toujours une perception de l'étrangeté qui est due à l'érudition du spectateur. En effet, comment un visiteur du Musée des Offices non familier de l'iconographie ou des genres de la peinture pourrait-il trouver plus étrange l'*Allégorie sacrée* que n'importe quelle autre allégorie de la Renaissance italienne ? Sans connaissance préalable du contexte esthétique et sans être habitué à l'analyse plastique des œuvres, l'étrangeté onirique risque de se révéler non pertinente. Et il en allait sans doute de même dans le contexte historique de production des œuvres anciennes que nous avons analysées depuis le chapitre VI. Par exemple, les formes de narrations en images n'étaient pas toujours intelligibles pour le grand public. Les vitraux, par exemple, « connaissent souvent des dispositions rendant la lecture difficile, avec leurs scènes successives disposées en zigzag, en epsilon ou en boustrophédon¹¹⁰ ». La « lecture » de tels récits peut s'avérer très complexe encore aujourd'hui sans savoir au préalable ce qui est raconté. Danièle Alexandre-Bidon avertit : « Ce langage des images ne fait pas pour autant fonction de "bible des illettrés", en ce sens qu'il n'était pas accessible aux simples gens sans l'aide d'un encadrement ecclésiastique compétent¹¹¹ ». Elle ajoute également que le prix des livres « les réservait aux plus nobles et aux plus aisés des laïcs », et en particulier les fameuses « "bibles des pauvres" xylographiées du XV^e siècle » qui « ne doivent pas faire illusion [...] elles n'étaient pas destinées aux gens modestes ». Cela est valable même pour les manuscrits profanes. Un « best-seller médiéval¹¹² » comme le *Roman de la Rose*, dont on connaît 300

¹⁰⁸ Kenneth Clark, *L'art du paysage (Landscape into art)*, Londres, John Murray, 1949), traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcon, Paris, Julliard, 1962, nouvelle édition : Paris, Arléa, 2010, p. 91-92.

¹⁰⁹ Harry Bellet, « Déchaînement d'érudition autour de "La Tempête" », in *Le Monde*, mardi 6 août 2019. L'article était le premier d'une série de six consacrés aux « Mystères de toiles ». Bellet ne citait pas Kenneth Clark.

¹¹⁰ Danièle-Alexandre Bidon, article « Narration », in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 734.

¹¹¹ *Ibid.* L'historienne de l'art signale aussi qu'il était « interdit, au moins aux femmes [...] de lever les yeux sur les images, notamment pendant l'office, moment essentiel de la fréquentation des édifices de culte ». *Ibid.*

¹¹² *Le roman de la Rose. L'art d'aimer au Moyen Âge*, catalogue d'exposition, Paris, BNF, du 6 novembre 2012 au 17 février 2013, Nathalie Coilly et Marie-Thérèse Tesnière (dir.), Paris, BNF, 2012, 4^e de couverture.



Fig. 203. Giovanni Bellini
Allégorie sacrée, vers 1490-1500
Huile sur bois, 73 x 119 cm
Florence, Gallerie degli Uffizi



Fig. 204. Giorgione
La tempête, vers 1502-03
Huile sur toile, 82 x 73 cm
Venise, Gallerie dell'Accademia

exemplaires, n'est un classique qu'auprès des « lettrés, nobles, clercs ou bourgeois¹¹³ ». Les manuscrits illustrés dont nous avons analysé quelques exemples dans le sous-chapitre VI.1, étaient précieusement gardés et n'étaient consultés que par un nombre très restreint de personnes qui connaissaient très certainement l'histoire illustrée avant même de la lire, et qui ne considéraient pas ces illustrations comme « étranges ».

VII.4. L'étrangeté onirique dans l'art moderne et contemporain : trois études de cas

Comment des œuvres plus récentes, modernes et contemporaines, suscitent-elles plus unanimement un sentiment d'étrangeté sans se référer forcément à une source textuelle, en tant qu'illustration d'un récit préexistant, ou en tant qu'allégories et symboles mystérieux ? Comment l'étrangeté peut-elle échapper au soupçon de l'allégorie ou d'un symbolisme dont on aurait perdu la clé ? Et, plus généralement, comment l'étrangeté onirique peut-elle être autre chose qu'un sentiment strictement subjectif éprouvé par le spectateur ? Dans une ancienne tentative de théorisation du fantastique, l'écrivain Ernest Hello avertissait : « Vous voulez mettre la main sur le fantastique, il vous échappe et pourtant vous le sentez. [...] le fantastique n'est pas toujours dans l'objet, il est toujours dans l'œil¹¹⁴ ». En nous intéressant ici aux œuvres de Vilhelm Hammershøi, de Michaël Borremans et de Gregor Schneider, nous entendons ramener le fantastique et l'étrange dans l'objet, et plus précisément dans l'objet d'art. Il est question d'une étrangeté que l'on comparera chez ces trois artistes, bien qu'ils s'inscrivent dans des époques esthétiquement différentes et ne partagent pas les mêmes intentions. Les analyses qui suivent prennent en compte le contexte qui détermine leurs œuvres, et nous distinguerons également dans leur production les catégories de bizarreries dont elles relèvent, en considérant leur rapport à la figuration (représentation ou présentation dans le cas de Schneider), et à l'étrangeté onirique.

Vilhelm Hammershøi était un peintre danois célèbre et reconnu dans toute l'Europe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Malgré des préférences artistiques tournées vers la peinture hollandaise du XVII^e siècle et la peinture danoise de la première moitié du XIX^e, la radicalité de ses parti pris plastiques et le formalisme de ses œuvres en font un artiste résolument

¹¹³ Nathalie Coilly, « La diffusion du Roman de la Rose au Moyen Âge », in *Le roman de la Rose. L'art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁴ Ernest Hello, « Du genre fantastique », *op. cit.*, p. 36. Cité en partie par Marie Bonnot et Émilie Frémond, « Pour un fantastique les yeux fermés », *op. cit.*, p. 16.

moderne¹¹⁵. Ses œuvres ont parfois provoqué le scandale en leur temps¹¹⁶, mais leur étrangeté telle qu'elle est perçue aujourd'hui n'a plus grand-chose à voir avec la rupture contre les normes établies et la prise de distance avec la peinture de plein air à la fin du XIX^e siècle. On comprend mal comment un tableau tel que le *Portrait d'une jeune fille* (1885) [Fig. 205], réalisé à l'occasion d'un concours de l'académie des Beaux-Arts à Copenhague, a pu susciter autant d'éloges que de critiques négatives. Cette œuvre « troubla les esprits, car elle était exceptionnelle pour l'époque, autant par les tons singulièrement sourds que par l'inclinaison de la composition¹¹⁷ ». En revanche, il est plus évident de ressentir les « atmosphères étranges¹¹⁸ » de ses peintures de la toute fin du XIX^e siècle, qui sont restées les plus célèbres aujourd'hui. Elles représentent des vues d'intérieurs dépouillés, peintes dans des gammes de gris colorés très subtils, qui s'inscrivent dans un genre que Robert Rosenblum – historien de l'art – qualifie de « portraits de pièces¹¹⁹ ». Certaines d'entre elles intègrent une femme habillée de noir et souvent vue de dos, qui peut être cadrée en pied ou de manière plus rapprochée. D'autres évacuent complètement la figure humaine pour ne montrer que des lieux que l'on suppose habités, mais vides. Par exemple, l'*Intérieur avec bol à punch* (1904) [Fig. 206] suggère la présence humaine sans la montrer, grâce à la chaise au centre de la composition qui est de travers, alors que le point de vue est frontal et que le reste du mobilier est aligné. L'étrangeté de ce tableau ne provient pas uniquement de l'absence de personnages, très rare dans la peinture hollandaise d'intérieurs du XVII^e siècle mais courante dans celle du XIX^e¹²⁰. La manière de traiter cette absence évoque aussi un « climat de mélancolie et d'enfermement souvent étrange¹²¹ ». Le choix des gris rompt avec la palette des « intérieurs colorés et familiers » de la peinture danoise de « l'âge d'or »¹²², ou de celle de *La chambre à coucher à Arles* de Vincent Van Gogh (1888)¹²³. La rareté du mobilier a également pu susciter chez les contemporains du peintre un certain décalage, car « au tournant du siècle, les demeures étaient en général surchargées

¹¹⁵ Poul Vad, « Vilhelm Hammershøi, une introduction », in *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi, 1864-1916*, catalogue d'exposition, Copenhague, Ordrupgaard, du 15 août au 19 octobre 1997, Paris, Musée d'Orsay, du 17 novembre 1997 au 1^{er} mars 1998, Copenhague, Ordrupgaard, Paris, Musée d'Orsay, 1997, p. 11-14.

¹¹⁶ Poul Vad, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁷ Notice de l'œuvre (cat. 2) : Anne-Brigitte Fonsmark et Mikael Wivel, « Catalogue », in *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi*, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁸ J'emprunte l'expression au titre de l'avant-dernière salle de l'exposition au Musée Jacquemart-André, « Hammershøi, le maître de la peinture danoise », Paris, du 14 mars au 22 juillet 2019 : « Salle 7 : Silhouettes du quotidien, atmosphères étranges ».

¹¹⁹ Robert Rosenblum, « Vilhelm Hammershøi, chez lui et à l'étranger », in *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi*, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁰ « À la fin du siècle, la pièce vide d'occupants était devenue un thème familier, sujet d'un vaste éventail d'interprétations différentes et parfois contradictoires ». *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Jean-Loup Champion, « Silhouettes du quotidien, atmosphères étranges », in *Hammershøi, le maître de la peinture danoise*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Jacquemart-André, du 14 mars au 22 juillet 2019, Jean-Loup Champion et Pierre Curie (dir.), Bruxelles, Fonds Mercator, 2019, p. 138.

¹²³ La référence est de Robert Rosenblum, *op. cit.*



Fig. 205. Vilhelm Hammershøi
Portrait d'une jeune fille, 1885
Huile sur toile, 112,4 x 91,3 cm
Copenhague, Den Hirschsprungske Samling



Fig. 206. Vilhelm Hammershøi
Intérieur avec bol à punch [30 Strandgade], 1904
Huile sur toile, 78,5 x 57,5 cm
Collection de Sa Majesté la Reine Ingrid



Fig. 207. Vilhelm Hammershøi

Intérieur, la grande salle du manoir de Lindegaarden [Kalundborg], avril-mai 1909

Huile sur toile, 77 x 118 cm

Londres, collection Jane Abdy



Fig. 208. Vilhelm Hammershøi

Intérieur, la grande salle du manoir de Lindegaarden [Kalundborg], 1909

Huile sur toile, 71 x 91 cm

Copenhague, Ordrupgaard

de meubles, de lampes, de bibelots, de rideaux, de portières et de tableaux¹²⁴ ». Parmi les peintures d'intérieurs les plus radicales en termes de dépouillement, nous allons analyser les deux versions d'*Intérieur. La grande salle du manoir de Lindegaarden* (1909) [Fig. 207 et Fig. 208].

Elles représentent le même lieu avec un point de vue oblique, rare dans les intérieurs peints par Hammershøi, et avec la même gamme de gris. Le cadrage de la deuxième version est plus resserré sur la droite, ce qui a pour effet de centrer la porte entrouverte dans l'angle de la pièce. À gauche, une deuxième porte est fermée, et entre elles se trouvent une grande niche vide. Les murs et le plafond sont ornés de stucs. Sur les reproductions des deux œuvres¹²⁵, la palette chromatique est très réduite, les gris les plus clairs sont répartis dans la moitié supérieure de la composition (stucs et plafond) et les plus sombres dans la partie inférieure (boiseries et plancher). La lumière est diffuse et provient de la gauche. Les ombres ne sont pas nettement découpées et tout l'espace baigne dans une demi-pénombre. Une bande verticale plus sombre sur toute la hauteur de la composition à gauche suggère la présence d'un rideau ou d'un volet. Aucune raison particulière n'explique le choix d'un tel motif. Les deux peintures sont très différentes de celles représentant les espaces domestiques emblématiques de l'art de Hammershøi. Il n'y a absolument aucune trace de mobilier, et la présence de la vie humaine n'est même pas suggérée. Le cadrage très large et le point de vue oblique aspirent le regard vers la porte entrouverte, mais qui ne l'est pas suffisamment pour permettre d'apercevoir un espace au-delà, comme dans les autres intérieurs de Hammershøi qui montrent une ou plusieurs autres pièces. À l'instar de la plupart des œuvres du peintre, le titre n'indique rien qui permettrait au spectateur de trouver une signification à ce lieu. La notice du catalogue *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi* ne nous en apprend pas plus :

On ne sait pas exactement pourquoi Hammershøi visita Kalundborg, à l'ouest de la Seelande, en avril-mai 1909, mais il y trouva le motif de deux tableaux presque identiques et très exceptionnels dans sa production : la salle du manoir de Lindegaarden, l'un des plus anciens bâtiments de la ville. [...] Les deux œuvres sont d'ailleurs des tableaux plutôt d'architecture que d'intérieur, ce que souligne l'accent porté sur les stucs des murs et surtout du plafond¹²⁶.

Les questions ouvertes par ces œuvres ne me semblent pas se résoudre dans leur finalité architecturale, qui, en l'absence de plus d'informations, paraît plutôt être un prétexte pour leur donner du sens. Sans que cette étonnante paire de tableaux ne représente aucune anomalie flagrante, et sans aucune explication justifiant le choix du motif et les partis pris plastiques, elle

¹²⁴ Poul Vad, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁵ Je n'ai jamais vu ces œuvres dans un musée. Les reproductions que j'ai scannées pour la thèse proviennent du catalogue *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi*, *op. cit.*, p. 130-131.

¹²⁶ Notice de la première version (cat. 61) : Anne-Brigitte Fonsmark et Mikael Wivel, *op. cit.*, p. 174.



Fig. 209. Michaël Borremans

The swimming pool, 2001

Crayon et aquarelle sur carton, 34 x 28,2 cm

Belgique, Collection privée

relève pourtant d'une étrangeté onirique inédite, en rupture avec les modèles traditionnels d'intérieurs colorés et familiers de la peinture danoise de « l'âge d'or », et avec les courants d'Avant-garde européens qui verront le jour au début des années 1910 (cubisme et abstraction).

Mais cette rupture n'est pas franche, car Hammershøi s'inscrit néanmoins dans une tradition picturale héritée de la peinture hollandaise du XVII^e siècle, et ses sujets sont conformes à ceux de ces contemporains (scènes de genre et paysages). L'étrangeté de ces peintures, dont il est difficile de dire si elle a été perçue en son temps, est à situer du côté de la mince différence avec le contexte artistique de son époque. Car le choix des points de vue, le traitement de l'espace et de la couleur le rapprochent aussi des recherches formalistes des premiers peintres cubistes et abstraits.

Cette forme d'anachronisme pictural très singulière est également présente un siècle plus tard chez Michaël Borremans¹²⁷. On trouve aussi dans les œuvres de ce dernier une influence de la peinture du Nord de l'Europe, voire certains traits de ressemblance avec les œuvres de Hammershøi. Cet artiste belge s'intéresse aux décalages qu'il peut introduire entre la réalité et sa représentation¹²⁸. Il produit ainsi des images dont l'étrangeté est systématiquement soulignée dans la critique ou les catalogues d'exposition. Borremans s'est fait connaître au début des années 2000 pour ses dessins minutieux au crayon et à l'aquarelle représentant des situations absurdes ou impossibles. Par exemple, *The swimming pool* (2001) [Fig. 209]¹²⁹, est présenté comme un dessin de projet, avec de petites esquisses dans les marges, qui propose la vue d'une installation dans une piscine. On aperçoit de nombreuses petites silhouettes dans le bassin et quelques personnages au bord, qui regardent une grande image occupant tout le mur du fond jusqu'au ras de l'eau. L'image représente un homme cadré du niveau de la taille. Une phrase est inscrite sur son torse nu en capitales d'imprimerie rouges : « PEOPLE MUST BE PUNISHED ». Son torse est également perforé par quatre trous noirs disposés en carré, d'où ne s'écoule aucune trace de sang malgré les blessures apparentes. La main d'un personnage hors champ pénètre le cadre de cette image et dépose de la peinture sur le « D » de « PUNISHED » avec un petit pinceau. En étant attentif à la façon dont Borremans a dessiné les ombres et les

¹²⁷ Borremans est peu montré en France : une seule exposition à la Maison rouge à Paris en 2006 : « The good ingredients », du 8 juin au 24 septembre.

¹²⁸ « *It's really a philosophical question about what truth can be. And truth is just as much in the lie as something straightforward and honest. All of these came very organically for me from the way I perceived the world since I was a child : that there's a variety of interpretations of something called "truth". And I was always cautious about it. As an adolescent, that's where my fascination for cinema came in. They build decors ; they fake everything to make it seem real* ». Michaël Borremans, cité par Martin Herbert, « Michaël Borremans », in *ArtReview*, Mai 2015, p. 123. Repéré à : <https://www.davidzwirner.com/artists/michael-borremans/press>, consulté le 03/05/2016. L'article n'est plus en ligne.

¹²⁹ Une partie de cette analyse est reprise de mon article « Dessin, projet et fiction. Réflexions à partir d'un dessin de Michaël Borremans », in Bernard Guelton (dir.), *Fictions secondes, op. cit.*, p. 167-168.

reflets des lettres, on se rend compte qu'elles ne sont pas inscrites sur le torse, mais qu'elles sont imprimées dans la chair. Le pinceau dépose en fait la peinture non sur la surface, mais dans les sillons des lettres gravées. Le supplicié ne souffre pas, il semble être complètement absent de ce qui lui arrive. Et malgré l'horreur de la situation, les baigneurs ne manifestent aucune émotion non plus. C'est l'indifférence générale qui règne. Ils sont comme des projections de rêveurs qui ne se rendent pas compte qu'ils assistent à un cauchemar.

Actuellement, Borremans pratique surtout la peinture, et accessoirement la vidéo et la sculpture. À la différence de ses dessins qui représentent des mises en scènes faisant intervenir plusieurs personnages dans des décors variés, ses peintures sont plus sobres. Il n'y a souvent qu'un personnage immobile posant devant un fond neutre et uniforme, qui esquisse parfois un geste, ou est occupé à une tâche qu'on ne comprend pas. Les postures et la sobriété des compositions rappelle les peintures de Hammershøi. Mais, contrairement à l'étrangeté des vues d'intérieurs de l'artiste danois qui ne semble pas avoir particulièrement attiré l'attention à l'époque, les textes dans les catalogues d'expositions de Borremans font systématiquement état des innombrables interrogations que l'on peut avoir face à ces images énigmatiques. Ou de se résigner : « Les images de Borremans nous conduisent à comprendre qu'il n'y a souvent pas d'explication à ce qu'il représente¹³⁰ ». La variété de ses peintures – tant au niveau technique qu'au niveau des sujets – interdit toute tentative de les résumer à une forme d'étrangeté qui caractériserait l'ensemble de sa démarche. Il y a par exemple celles qui sont plus expressives picturalement, et qui nous empêchent de considérer les bizarreries par rapport à ce que serait leur référent dans la réalité. *Eating the beard* (2010) [Fig. 210] représente le portrait d'une femme, la tête légèrement inclinée, qui est en train de cracher ou d'avalier quelque chose qu'il est impossible d'identifier parce que la peinture est inachevée. Si le titre ne nous indiquait pas qu'elle « mange une barbe », il serait impossible de le deviner. En ce sens, le titre se charge d'annuler une partie des questions qu'on pourrait se poser. Mais les spectateurs les plus avertis auront peut-être reconnu une possible citation de la peinture *Le plaisir* de René Magritte (1927) [Fig. 211], dans laquelle une femme mange un oiseau (« *eating the bird* »¹³¹).

Il peut aussi y avoir des peintures figuratives et achevées sans effets picturaux particuliers, dont le référent est parfaitement identifiable, mais où le titre entraîne une réévaluation de ce qu'il désigne. *Horse hunting* (2005) [Fig. 212] montre un jeune homme en costume clair cadré au niveau de la taille devant un fond uniforme sur lequel se projette son ombre portée. Avec ses

¹³⁰ « *Borremans's depictions lead one to understand that there is often no logical explanation for what he portrays* ». Jeffrey Grove, « Not to sweet », in *Michaël Borremans. As sweet as it gets*, catalogue d'exposition, Bruxelles, BOZAR, du 22 février au 3 août 2014, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, du 4 septembre au 31 janvier 2015, Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 mars au 5 juillet 2015, Jeffrey Grove (dir.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 13. Ma traduction.

¹³¹ Repéré à <https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/>, consulté le 10/03/2020.



Fig. 210. Michaël Borremans
Eating the beard, 2010
Huile sur toile, 50 x 42 cm
New York, Collection privée



Fig. 211. René Magritte
Le plaisir, 1927
Huile sur toile, 73,5 x 98 cm
Düsseldorf, Düsseldorf Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Fig. 212. Michaël Borremans
Horse hunting, 2005
Huile sur toile, 130 x 100 cm
Anvers, Zeno X



Fig. 213. Michaël Borremans
The German I, 2002
Huile sur bois, 15,2 x 12,8 cm
Belgique, Collection privée

mains, il maintient une branche dans chaque narine. Aucune expression particulière n'anime son visage. La situation n'a rien d'impossible, mais elle est absurde. Et la question n'est pas tant de se demander ce qu'il fait avec ces branches dans le nez, que la raison pour laquelle l'œuvre s'intitule « Chasse au cheval ».

On est donc tenté de chercher les textes – sources littéraires, propos de l'artiste – ou les références qui expliqueraient la signification des tableaux. Mais Borremans avoue lui-même ne pas se poser cette question. Lorsqu'un journaliste lui demande ce que manipule le personnage dans *The German I* (2002) [Fig. 213], et qui ressemblent à des sortes de pastilles rouges en lévitation – c'est donc la représentation d'une situation impossible –, il répond : « Je ne sais pas¹³² ». Le journaliste insiste quand même et fini par apprendre que la peinture est inspirée par la photographie d'un scientifique dans un vieux manuel scolaire, qui tient une maquette de molécule. Finalement, une partie de l'énigme est levée. Il semblerait que l'on trouve toujours quelque chose qui permette de recouvrir l'inquiétude que suscite des images dont la bizarrerie est gênante.

Un dernier cas peut nous rapprocher de l'étrangeté onirique. *The ear* (2011) [Fig. 214] représente une femme vue de dos, que l'on identifie uniquement à sa natte, cadrée au niveau des épaules. Sa silhouette se découpe sur un fond gris-vert sombre et son ombre portée indique qu'elle en est très proche. Ses cheveux sont dégagés de sorte à montrer son oreille gauche. Le tableau ne représente rien d'explicitement bizarre, et le titre, qui se contente de décrire ce que l'on voit, ne suggère pas d'interprétation particulière *a priori*. On se focalise alors sur cette oreille, qui se situe presque au centre du tableau. Les tons rouges utilisés pour la peindre sont saturés et attirent le regard. Ces couleurs vives contrastent avec l'ombre portée et les autres couleurs, rompues, rabattues ou dégradées, utilisées pour les cheveux, la peau du cou et de l'épaule gauche dénudée, ou le blanc du vêtement légèrement translucide, brossé sur les tons couleurs chair. Le commentaire de l'œuvre dans le catalogue *Michaël Borremans. As sweet as it gets*, souligne le trait de peinture rouge vertical qui donne l'impression de détacher l'oreille de la tête¹³³, mais qui peut aussi être vu comme une ombre. Quel est l'intérêt de cette oreille ? Quel est le sens de ce tableau ? Existe-t-il une référence ou une source qui expliquerait le choix de l'artiste pour ce motif ? On peut le supposer, mais sans elles, ce qu'il y a à comprendre se résume à ce qu'il y a à voir, aussi trivial et étrange que paraisse le choix du motif. Autrement dit, ce que montre cette peinture, et la façon dont elle le montre, nous laisse perplexe car on ne

¹³² Michaël Borremans, cité par Heuer Renko, « Michaël Borremans : shades of doubt », in *mono kultur*, n° 31, printemps 2012. Repéré à : http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans_press.html, consulté le 3/05/2016.

¹³³ Delfim Sardo, « The ear », in *Michaël Borremans. As sweet as it gets*, op. cit., p. 140.



Fig. 214. Michaël Borremans
The ear, 2011
Huile sur toile, 42 x 53 cm
Belgique, Collection privée

sait pas pourquoi notre attention est attirée par ce détail qui n'a rien d'explicitement absurde ou impossible, sans être tout à fait normal.

Cette peinture peu spectaculaire et peu démonstrative met le spectateur face à une opacité à laquelle il n'est pas habitué. Malgré la figuration et la virtuosité technique, la représentation de situations que l'on arrive généralement à identifier mais auxquelles on ne peut pas donner une signification univoque, inquiète le regard et amène le spectateur à s'interroger sur cette part d'étrangeté qui existe dans le quotidien, malgré la fiction du « Tout Visible »¹³⁴ actuel.

On retrouve chez l'artiste contemporain Gregor Schneider l'attrait pour les espaces vides, mais réels – à la différence de ceux de Hammershøi qui sont peints –, et une forme de tautologie, comme pour *The ear* de Borremans, mais qui est bien plus radicale chez l'artiste allemand. Bien qu'il n'emploie pas le terme d'inquiétante étrangeté pour caractériser ses installations, ses œuvres et propos correspondent bien avec la notion d'*unheimlich* telle qu'elle a été théorisée par Freud.

Schneider a été rendu célèbre par une œuvre en particulier, la *Totes Haus u r* (« la maison morte u r »), qui lui a valu un Lion d'or (« *Best national participation* ») à la Biennale de Venise en 2001. En 1985, lorsque Gregor Schneider a seize ans, son père lui permet de se servir d'une propriété à Rheydt [Fig. 215], un arrondissement de la ville de Mönchengladbach, pour en faire un atelier, puis il l'autorise à y vivre. Le jeune artiste va alors entreprendre un vaste chantier de transformations de l'intérieur de la maison, qui deviendra la *Haus u r*¹³⁵ :

De la rue, rien ne permet de deviner ce qui se trame à l'intérieur. Partant de la structure et des matériaux, traditionnels, du bâtiment, l'artiste réalise peu à peu une nouvelle configuration interne en doublant les murs de nouvelles cloisons, en dupliquant portes et fenêtres, en rehaussant le sol ou en créant un étage intermédiaire¹³⁶.

La démarche est radicale, à la limite du pathologique, tant les espaces créés et dans lesquels vivait l'artiste peuvent être perturbants : « Le visiteur éventuel peut croire, au premier abord, découvrir un intérieur banal, familier. Mais en traversant les différentes pièces,

¹³⁴ J'emprunte l'expression à Gérard Wajcman, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 2010, p. 14.

¹³⁵ « *u r* » correspond à l'adresse de la maison « *Unterheydener Strasse, Rheydt* » (Ulrich Loock, « *The dead House u r* », in *Parkett*, n° 63, 2002, p. 138), ou à la première et la dernière lettre du nom de la rue : « *Unterheydener Strasse* » (Paul Schimmel, « *Life's echo : Gregor Schneider's Dead House u r* », in *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003, p. 106). Schneider ne donne pas d'explications à ce sujet. Mais « *u r* » veut aussi dire « origine » en allemand. Susanne Müller s'interroge sur l'intervalle séparant les deux lettres et qui « intrigue, voire inquiète ». Cet espace est constitutif d'une forme de séparation, d'isolement propre à la démarche de l'artiste. Cf. Susanne Müller, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre. Das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts plastiques », 2016, p. 16. Pour ma part, j'y vois un écho de l'intervalle qui sépare les pièces qu'il duplique à l'intérieur des originales.

¹³⁶ Laurence Bossé, « Préface », *Gregor Schneider*, catalogue d'exposition, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 28 mai au 13 septembre 1998, Paris-Musées, 1998, p. 4.

vestibules, chambre, cuisine... silencieuses et baignées d'une lumière artificielle, une sensation d'étrangeté, d'angoisse même, le saisit peu à peu¹³⁷ ». Les visiteurs éventuels semblent avoir été rares et la maison est aujourd'hui démontée. Les photos d'époque prises par l'artiste, qui illustrent les entretiens ou les articles au sujet de l'œuvre, paraissent pourtant banales. On dirait des vues de chantier, de pièces vides, encombrées de débris, en cours d'aménagement (ou de déménagement), et de lieux qui semblent fonctionnels : salle à manger, chambre ou salle de bain. Donc, rien de particulièrement bizarre à l'exception d'une photo montrant un volume semblable à une maison à l'envers, voire d'autres qui représentent des détails d'architecture dont on se demande quelle est la fonction (les nombreuses couches d'isolants) [Fig. 216].

Il est plus difficile de comprendre, sans lire les textes qui accompagnent les photos, que les images représentent des œuvres, et que celles-ci – ces pièces – sont contenues dans une seule et unique maison. Avant même de s'interroger sur l'étrangeté onirique des œuvres elles-mêmes (les pièces de la *Haus u r*), on peut s'intéresser à leurs représentations photographiques. En effet, celui qui n'est pas familier du travail de l'artiste, ou qui ouvrirait un catalogue sans avoir connaissance de sa démarche, risquerait d'être fort surpris. Par exemple, dans le catalogue *Gregor Schneider* – accompagnant les expositions « Gregor Schneider : Dead House u r » à Los Angeles en 2003 et « 517 West 24th » à la galerie Barbara Gladstone à New York en 2003-2004¹³⁸ –, on trouve des reproductions de peintures et de performances, ainsi qu'une grande majorité de photos de portes, de couloirs et de débarras qui n'ont pas de titre. Ou bien, selon un dispositif plus singulier, il peut y avoir deux images identiques sur une double page, mais avec des légendes différentes. Pages 42 et 43 [Fig. 217], on voit deux fois la même pièce vide, blanche, avec une fenêtre et une porte. En étant attentif, on remarque que le cadrage, la position des poignées de la porte et de la fenêtre, et l'éclairage derrière la vitre sont légèrement différents. La première photographie est intitulée « *u r 3 A, DOUBLED ROOM, Rheydt, 1988* » et la deuxième « *u r 3 B, DOUBLED ROOM, Berlin, 1994* ». Si l'on feint de ne rien connaître de l'artiste, on peut se demander de quoi il s'agit. Est-ce la photo qui est l'œuvre ? Est-ce un diptyque ? Est-ce la pièce elle-même qui est l'œuvre, et la photo un document ? Quels indices sont censés nous donner les localisations (Rheydt, Berlin) et les dates (1988-1994) ? Cela signifie-t-il que la pièce existe en double, qu'elle a été dupliquée, voire déplacée ?

Lorsque on tourne la page [Fig. 218], on voit une nouvelle paire d'images similaires montrant une autre pièce blanche et vide. Mais les dissemblances sont plus évidentes que celles de la double page précédente. La pièce sur la photo de droite est plus profonde, le plancher a changé de sens, la fenêtre n'est plus tout à fait la même, et l'extérieur est différent. Mais à

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003.



Fig. 215. *Haus u r*
Unterheydener Strasse, Rheydt, Mönchengladbach
Photo : VG Bild-Kunst, Bonn



Fig. 216. Gregor Schneider
Haus u r, vues d'intérieur
Photo : Gregor Schneider
Source : *Gregor Schneider*, catalogue d'exposition, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 28 mai au 13 septembre 1998, Paris-Musées, 1998, p. 56-57



Fig. 217. Gregor Schneider

ur 3 A, DOUBLED ROOM, Rheydt, 1988

Photo : Gregor Schneider

ur 3 B, DOUBLED ROOM, Berlin, 1994

Photo : Susanne Tiepelmann

Source : *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003, p. 42-43



Fig. 218. Gregor Schneider

u 60, WALL, Museum Haus Lange, Krefeld, 1994

u 61, SUBSTITUTED PIECE OF WALL 1 : 1, Museum Haus Lange, Krefeld, 1994

Photo : Volker Döhne, Krefeld

Source : *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003, p. 44-45

l'inverse de *DOUBLED ROOM*, la date et le lieu indiqués dans les deux légendes sont identiques : « *u 60, WALL, Museum Haus Lange, Krefeld, 1994* » et « *u 61, SUBSTITUTED PIECE OF WALL 1 : 1, Museum Haus Lange, Krefeld, 1994* ». À nouveau se pose la question de la nature de l'œuvre : photographie ou installation ? S'il s'agit d'une installation et qu'il y a bien eu substitution d'un mur, pourquoi y a-t-il autant de changement à l'intérieur et à l'extérieur de la pièce ?

Plus loin, pages 108 et 109 [Fig. 219], on retrouve le même dispositif de mise en page que pour *DOUBLED ROOM* : on voit une petite pièce, sans doute une cave, murée de pierres grossièrement assemblées, et éclairée par un néon. Dans le sol en terre battue, il y a un trou avec de l'eau. À l'exception du sol, les lieux sont, à quelques détails près dans l'agencement des pierres, pareils sur les deux photographies. Sur la première image, la présence de seaux peut nous inciter à y voir des travaux en cours, donc le même lieu à deux moments différents. Mais les légendes contredisent en partie cette interprétation : « *u r 14, THE LAST HOLE, HAUS u r, Rheydt, 1995* » et « *u r 14, THE LAST HOLE, TOTES HAUS u r, Venice, 2001* ». Les questions sur la nature de l'œuvre sont les mêmes que pour *DOUBLED ROOM*.

Pour compléter l'inventaire de ces images étranges, le catalogue *Weisse Folter. Gregor Schneider*¹³⁹ contient une série de photographies doubles qui se suivent et qui montrent des lieux meublés et parfois habités [Fig. 220]. Les photos des pages de gauche sont intitulées « *Die Familie Schneider, Walden Street 16, London 2004* » et celles de droite « *Die Familie Schneider, Walden Street 14, London 2004* ». Littéralement, cela voudrait dire que la même scène se déroule en double, à deux adresses différentes et au même moment ?

Les catalogues ne permettent pas de comprendre véritablement en quoi consiste toutes les œuvres de Schneider, et les indications données dans les légendes (numérotations, titres, lieux, dates) ne suffisent pas à se faire une idée précise de la nature des interventions de l'artiste. Même si l'on sait que sa pratique consiste à fabriquer des pièces qui évoquent des intérieurs domestiques vides, on ne sait pas comment elles sont exposées. L'étrangeté même qui se dégage des catalogues est certainement entretenue par Schneider qui cherche à déstabiliser le lecteur et à lui faire perdre ses repères traditionnels concernant les arts plastiques (peinture, dessin, photo, sculpture, installation, etc.). D'autant plus qu'il a réalisé lui-même la conception graphique du catalogue des expositions américaines de 2003-2004¹⁴⁰.

¹³⁹ *Weisse Folter. Gregor Schneider*, Köln, Walter König, Düsseldorf, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007.

¹⁴⁰ Il est crédité en tout premier pour le « *concept and design* » du catalogue *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003, p. 228.



Fig. 219. Gregor Schneider

ur 14, THE LAST HOLE, HAUS u r, Rheydt, 1995

ur 14, THE LAST HOLE, TOTES HAUS u r, Venice, 2001

Photo : Gregor Schneider

Source : *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003, p. 108-109



Fig. 220. Gregor Schneider

Die Familie Schneider, Walden Street 16, London 2004

Die Familie Schneider, Walden Street 14, London 2004

Photo : Gregor Schneider

Source : Weisse Folter. *Gregor Schneider*, Köln, Walter König, Düsseldorf, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007, p. 32-33

Néanmoins, à lire les textes et les entretiens, on apprend qu'à partir de la fin des années 1990, Schneider duplique ou démonte de nombreuses pièces de la *Haus u r* – qui prennent alors le nom de *Totes Haus u r* – pour les remonter et les exposer dans divers lieux, jusqu'à l'apothéose que constitue son installation à la Biennale de Venise en 2001. À cette occasion, il a démonté une grande partie de sa maison et l'a remonté à l'intérieur du pavillon allemand. La porte d'entrée a été remplacée par celle de la *Haus u r*, et quand le visiteur pénètre dans le bâtiment, il entre chez l'artiste. C'est la raison qui explique les légendes des photographies « *u r 14, THE LAST HOLE, HAUS u r*, Rheydt, 1995 » et « *u r 14, THE LAST HOLE, TOTES HAUS u r*, Venice, 2001 ». La première est la photo de la cave dans la *Haus u r* à Rheydt, et la seconde est photo de la cave de la *Totes Haus u r* dans le pavillon allemand à la biennale de Venise.

Pour plus de détails concernant les autres œuvres, le catalogue d'une exposition au Krefelder Kunstmuseen en 1994¹⁴¹ est à ma connaissance l'unique document qui propose une classification relativement claire, et qui permet de saisir la logique des titres. Les indications qu'il contient sont précieuses et n'ont jamais été reprises par la suite, pas même sur le site internet de l'artiste. Trois signes servent à classer les œuvres. Le « ur » (ou « u r ») signale les pièces construites intégralement (« *gebauter Raum* »). Il peut s'agir de pièces appartenant à la *Haus u r*, de pièces de la *Haus u r* dupliquées ou démontées puis remontées pour d'autres lieux, ou encore de pièces uniques créées à l'extérieur de la *Haus u r*. Le « u » tout seul signale les modifications ou les ajouts (« *gebauete Arbeit* ») apportés dans des lieux qui peuvent exister au préalable, ou dans des pièces « ur », souvent des murs ou des piliers. À ces deux indices essentiels s'en ajoute un troisième, qu'on ne retrouve pas dans les catalogues plus récents. L'astérisque (*) signale les œuvres de dimensions variables qui peuvent être transposées dans d'autres lieux. Autrement dit, elles ont une fonction d'installation et peuvent être adaptées *in situ*.

Les trois indices peuvent se combiner librement dans la liste chronologique des œuvres qui figure à la fin du catalogue du Krefelder Kunstmuseen. L'œuvre « *u r 3* » de 1988 se trouve à Rheydt, c'est donc une des pièces de la *Haus u r*. Elle est nommée « *Raum im Raum* » à l'instar de nombreuses autres pièces (*u r 2*, *u r 4*, *u r 5*, *u r 9**, etc.). Littéralement, cela veut dire *Espace dans l'espace*. Les *Raum im Raum* sont des pièces construites à l'intérieur de pièces déjà existantes. Elles redoublent donc les espaces originaux de la maison à Rheydt. Pour « *u r 3* », la traduction française du catalogue *Gregor Schneider* à l'ARC en 1998 indique *Chambre*

¹⁴¹ *Gregor Schneider. Arbeiten 1984-1994*, catalogue d'exposition, Krefeld, du 4 septembre au 23 octobre 1994, Krefelder Kunstmuseen, 1994. Repéré à : <https://gregor-schneider.de/books.htm>, consulté le 22/03/2020.

*double*¹⁴², et le catalogue des expositions américaines de 2003-2004 « *DOUBLED ROOM* ». La traduction française est approximative (ce n'est pas une chambre), mais elle reste juste : la pièce a été dupliquée à l'intérieur de son modèle en 1988 (comme une poupée russe) dans la *Haus u r*, puis elle a été reproduite dans une galerie berlinoise en 1994¹⁴³. L'astérisque accompagnant la version de Berlin (« *u r 3** ») signale qu'elle est démontable et transportable.

Le « *u* » dans les légendes des deux photographies au Musée Haus Lange à Krefeld, « *u 60, WALL, Museum Haus Lange, Krefeld, 1994* » et « *u 61, SUBSTITUTED PIECE OF WALL I : I, Museum Haus Lange, Krefeld, 1994* », veut donc dire qu'il s'agit de transformations ou d'ajouts effectués dans des lieux déjà existants ou construits par l'artiste. Il faut donc comprendre que malgré les similitudes entre les deux photographies, il ne s'agit pas de la même pièce qui aurait été transformée. La vidéo sur le site de l'artiste semble confirmer cette interprétation¹⁴⁴, mais il est impossible de savoir comment Schneider y est intervenu, voire de savoir s'il est réellement intervenu. Dans un entretien où il discute de son exposition à Krefeld avec Ulrich Loock, il explique :

Gregor Schneider : [...] On m'a donné la clef, je suis entré pour y travailler sans obligations, j'ai volé un mur Mies van der Rohe, j'ai dupliqué un mur Haus Lange et réalisé un travail dont le commissaire lui-même ignorait l'existence ou la nature.

Ulrich Loock : Il ne le sait toujours pas aujourd'hui ?

G. S. : Toujours pas.

U. L. : Le travail est-il toujours là ?

G. S. : La question que je me pose est de savoir s'il a jamais existé. Je ne m'avancerai pas là-dessus¹⁴⁵.

L'ambiguïté de l'œuvre de Schneider se manifeste donc au niveau des photographies dans les catalogues et lors de la visite des expositions. Le lecteur comme le spectateur ne repèrent pas forcément la nature des interventions de l'artiste. D'après ses propos, le commissaire lui-

¹⁴² *Gregor Schneider*, Paris, ARC, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁴³ Dans la galerie Andreas Weiss, du 11 mars au 11 avril 1994. Il s'agit de la première pièce que Schneider a construite en rapport avec la *Haus u r*, à l'extérieur de celle-ci. Cf. « ...Je ne jette rien, je continue... encore et toujours », entretiens entre Ulrich Loock et Gregor Schneider dans la maison de l'artiste à Rheydt et à la Kunsthalle de Berne entre novembre 1995 et janvier 1996, in *Gregor Schneider*, Paris, ARC, *op. cit.*, p. 34. La version originale des entretiens en allemand se trouve dans *Gregor Schneider*, catalogue d'exposition, Bern, Kunsthalle, du 30 janvier au 6 mars 1996, Bern, Kunsthalle, 1996. Repéré à : <https://gregor-schneider.de/books.htm>, consulté le 22/03/2020.

¹⁴⁴ Repérée à https://gregor-schneider.de/places/1994krefeld/video/1994_drei_arbeiten_krefeld.html, consulté le 26/03/2020.

¹⁴⁵ Entretiens entre Ulrich Loock et Gregor Schneider, « ...Je ne jette rien, je continue... encore et toujours », *op. cit.*, p. 33.

même n'est peut-être pas informé de ce qu'il a produit. Bien sûr, en ce cas, il peut s'agir d'une fiction entretenue par l'artiste pour contribuer à l'opacité étrange et mystérieuse de son œuvre. Avec Schneider, on franchit un degré d'opacité supplémentaire par rapport à Borremans. La possibilité que ses œuvres échappent totalement à la perception du spectateur est très grande, puisqu'il peut se trouver dans une pièce fabriquée par l'artiste et ne pas s'en rendre compte. À nouveau, ce genre d'œuvres contredit le régime de visibilité et de spectacularité du monde contemporain. Elles inquiètent le regard parce qu'elles jouent sur un paradoxe (une énorme quantité de travail pour un résultat qui peut être nul) susceptible de produire un maximum d'étrangeté (un malaise dont la source n'est pas aisément localisable).

La quatrième œuvre décrite succinctement plus haut d'après le catalogue *Weisse Folter*, intitulée *Die Familie Schneider*¹⁴⁶, n'appartient plus à l'univers de la *Totes Haus u r*. Elle s'inscrit néanmoins dans la continuité des travaux sur les transformations et les duplications d'espaces domestiques. Sa nature et son étrangeté sont plus immédiates à percevoir dès lors que l'on comprend qu'il s'agit d'un appartement qui a été dupliqué à deux adresses voisines à Londres. La nouveauté par rapport aux pièces démontées ou reconstruites de la *Totes Haus u r* réside dans l'ameublement et la présence de figurants. Les appartements se visitent à deux. Les visiteurs doivent se munir de clés qu'ils se procurent dans un bureau situé dans la même rue. Puis ils doivent pénétrer simultanément dans les appartements et ont dix minutes pour le visiter. Sur le site de l'artiste, deux vidéos peuvent être activées simultanément afin de pouvoir comparer les deux appartements¹⁴⁷. On entre dans un couloir qui conduit à des escaliers. Une porte permet d'accéder à une cuisine avec une femme faisant la vaisselle au ralenti. En continuant, on entre dans un salon, puis il faut faire demi-tour et revenir dans la cage d'escalier. À l'étage, il y a une salle de bain avec un homme qui se masturbe sous la douche, et une chambre avec un corps dans un sac poubelle. À la cave, on découvre une petite pièce et un parcours labyrinthique. Ensuite, les visiteurs ressortent, échangent leurs clés, et visitent le « même » appartement quelque mètres plus loin. Le caractère singulièrement étrange de l'œuvre est explicite et il n'est pas utile de s'y attarder, une telle expérience est nécessairement troublante pour le visiteur. D'autant plus que la moindre éraflure sur les murs est reproduite.

Susanne Müller – artiste et maîtresse de conférences – ouvre son livre sur l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*¹⁴⁸) et l'art contemporain par une analyse de la *Totes Haus u r*. Elle

¹⁴⁶ *Die Familie Schneider*, Walden Street 14, 16, Londres, du 28 septembre au 3 octobre 2004.

¹⁴⁷ Repéré à : https://gregor-schneider.de/places/2004london/video/2004_familie_schneider.html, consulté le 26/03/2020.

¹⁴⁸ La traduction « inquiétante étrangeté » est de Marie Bonaparte. La traduction exacte serait plutôt : l'« inquiétante familiarité » (Susanne Müller, *op. cit.*, p. 7 et p. 138). Müller mentionne également les autres

y note que la notion freudienne d'*Unheimlich* lui correspond particulièrement bien. En effet, selon le psychanalyste, « l'inquiétant [*das Unheimliche*] est ce type d'effroi que suscite ce qui est bien connu, ce qui nous est familier depuis longtemps¹⁴⁹ ». Bien entendu, cela ne veut pas dire que tout ce qui est familier est nécessairement inquiétant. Dans le domaine de la psychanalyse, Freud approfondi les conditions nécessaires à l'émergence du phénomène grâce aux outils qu'il a contribué à façonner, notamment le refoulement. Mais dès les premières lignes de son texte, Freud souligne aussi la relation étroite entre cette notion et le champ de l'esthétique, « si l'on ne cantonne pas l'esthétique à la théorie du beau et si on la décrit comme la théorie des qualités de notre sensation¹⁵⁰ ». Müller déploie les différents axes articulant l'*Unheimlich* avec la *Totes u r* : la subversion d'un espace domestique censé être rassurant (les photos montrent des lieux qui n'ont *a priori* rien de particulier), l'exposition d'une forme d'intimité (c'est à la fois la maison de l'artiste et une œuvre), le rapport entre présence et absence (il y a des traces de vie mais aucun habitant sur les photos), et la métaphore psychique de la demeure (la cave – *The last hole* – et l'inconscient)¹⁵¹.

Plus loin, dans l'analyse des motifs de l'*Unheimlich* selon Freud, elle cite celui du double qu'il repère dans l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*, 1817)¹⁵². Ce motif est également à l'œuvre dans la recherche artistique de Müller : « Tout a commencé par la découverte surprenante de mon propre nom, dans mon quartier à Paris¹⁵³ ». Selon Freud, « l'élément de la répétition du semblable » de manière involontaire, peut, sous certaines conditions, susciter un sentiment d'inquiétant familier « qui est en outre un rappel du désarroi s'attachant à certaines situations du rêve¹⁵⁴ ». Et il cite sa célèbre promenade au hasard un dimanche après-midi dans les rues désertes d'une petite ville italienne, qui le ramène par trois fois dans la même rue : « Je fus pris d'un sentiment pour lequel je ne puis utiliser d'autre qualificatif que celui d'inquiétant familier¹⁵⁵ ». Bien entendu, l'expérience de Freud ne recouvre pas celle de Müller, ni celle de la consultation des images doubles des catalogues de Schneider. Néanmoins, ces expériences du double et de la répétition interrogent et ne manquent pas de susciter un sentiment d'étrangeté.

traductions : l'« inquiétant familier » (Olivier Mannoni), l'« étrange familier » (Rostand), et l'« intime étranger » (Pontalis) (*ibid.*, p. 31).

¹⁴⁹ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier* (« Das Unheimliche », in *Imago*, n° 5, 1919), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, p. 31-32.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 29. L'exemple qu'il utilise pour sa démonstration soit une nouvelle littéraire fantastique : *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*, 1817) de E.T.A. Hoffmann. *Ibid.*, p. 43 et suivantes.

¹⁵¹ Susanne Müller, *op. cit.*, p. 18-22.

¹⁵² *Ibid.*, p. 51. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵³ Susanne Müller, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

Je souhaiterais ajouter ici une dernière remarque. Les trois artistes analysés dans ce sous-chapitre – Hammershøi, Borremans, Schneider – partagent une préoccupation commune pour un certain formalisme ou pour la polysémie dans la réception de leurs œuvres. Hammershøi explique : « Ce qui me fait choisir un motif, ce sont tout d’abord les lignes, ce que j’appellerai la tenue architectonique du tableau. Et puis la lumière, évidemment. La lumière compte aussi beaucoup, mais ce sont les lignes que j’aime le plus¹⁵⁶ ». Mais je n’ai pas connaissance d’entretien où il s’exprime au sujet de l’étrangeté de ses peintures. Il semblerait que les propos de Caillois s’appliquent particulièrement bien dans ce cas. Ce qu’il nomme le « fantastique authentique », dont la définition correspond en partie à celle de notre « étrangeté onirique »¹⁵⁷, ne peut « difficilement naître de la simple décision de peindre à tout prix des œuvres propres à déconcerter¹⁵⁸ », et dans certains cas surgir « malgré l’obstacle, sans doute avec la complicité et par l’entremise de l’artiste, mais presque en lui forçant l’inspiration et la main ; dans certains cas extrêmes, à son insu¹⁵⁹ ». Chez Hammershøi, l’étrangeté est un effet collatéral de sa recherche formelle.

Plus tard, elle est parfois revendiquée, comme chez Borremans : « Il est important pour moi, dans mon travail, de ne rien définir, d’autoriser différentes interprétations afin que tout le monde puisse s’y référer de manière différente¹⁶⁰ ». Mais l’étrangeté peut aussi être, comme pour Hammershøi, la conséquence probable d’une recherche formelle. Le diptyque *Pink Shoes* (2005) [Fig. 221], représente deux fois la même paire de pied chaussés. Le seul contraste parmi la gamme quasi monochromes des gris colorés se situe au niveau des chaussettes rouges. On ne comprend pas l’intérêt de représenter ces pieds en double, ni le titre qui ne correspond pas à la couleur des chaussures. Borremans explique avoir souhaité présenter le résultat d’une variation technique :

Parfois, je peins la même chose deux, trois, quatre fois avant que je sois content du résultat. Mais alors, je peux avoir deux résultats dont je suis content. [...] J’ai intentionnellement réalisé mon travail [*Pink*

¹⁵⁶ Vilhelm Hammershøi, cité par Poul Vad d’après un entretien donné par l’artiste en 1907. Poul Vad, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁷ Cf. *supra*, sous-chapitre VII.3.

¹⁵⁸ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁹ *Ibid.* Je souligne.

¹⁶⁰ « *That's important for me in my work, to not define anything, to allow for different analogies so everybody can relate to it in a different way* ». Michaël Borremans, cité par Diana d’Arenberg, « Michaël Borremans in conversation », in *Ocula*, 17 avril 2018. Repéré à : <https://ocula.com/magazine/conversations/michael-borremans/>, consulté le 14/03/2020. Ma traduction. Je me suis permis de traduire « *analogies* » par « interprétations » en raison de ce qui précède dans l’entretien.



Fig. 221. Michaël Borremans

Pink shoes, 2005

Diptyque. Huile sur toile, 50 x 65 cm chaque

Belgique, Collection privée

Source : *Michaël Borremans. Weight*, catalogue d'exposition, Amsterdam, de Appel Arts Centre, du 8 septembre au 4 novembre 2007, Coimbra (Portugal), Centro de Artes Visuais, du 15 mars au 8 juin 2008, Ostfildern, Hatje Cantz, p. 54-55

Shoes] dans un ordre opposé, comme une expérimentation technique. Dans une peinture, j'ai d'abord fait l'arrière-plan, puis le pantalon, puis les pieds. Dans l'autre, j'ai fait l'inverse¹⁶¹.

Ainsi, ce qui est donné à voir possède une explication qui n'a apparemment rien à voir avec le choix du modèle, ni avec une quelconque volonté de produire quelque chose d'étrange. Bien que le désir de dérouter ne soit sans doute pas absent des intentions de l'artiste, la stricte présentation de ces deux résultats – dont la couleur donnée dans le titre concerne peut-être la sous-couche ayant servi à peindre les chaussures – produit un effet d'étrangeté.

Dans son entretien avec Ulrich Loock, Schneider revient souvent sur l'importance la construction dans sa pratique artistique, et sur la présence autosuffisante et autoréférentielle de ses œuvres : « Ce que je montre ne doit pas forcément être désigné. [...] La signalétique n'a rien à voir ici. L'œuvre n'a d'existence que dans sa réalisation¹⁶² ». Il y revient dans un texte plus récent : son travail « n'est pas didactique, il n'exprime rien, il n'essaie pas faire allusion à quoi que ce soit. [...] Le travail est concentré en lui-même¹⁶³ ». Malgré tout, il ne s'agit pas d'un simple formalisme, où il n'y aurait rien d'autre à voir que ce qu'il y a à voir¹⁶⁴. Même si l'artiste ne le revendique pas, il y a dans sa démarche un questionnement sur l'habitat domestique et l'intimité. D'autre part, Schneider est parfaitement conscient de la manière d'agir sur un espace pour en faire un lieu inquiétant :

U. L. : Est-ce que vous cherchez à conditionner l'humeur en modifiant les proportions de la pièce, par le biais de l'éclairage par exemple ?

G. S. : J'aime observer et... il n'y a rien de tel que l'expérience. [...] Le revêtement de divers matériaux peut influencer sur l'atmosphère d'une pièce, sans que quiconque puisse expliquer pourquoi. Même les plus petites aspérités ou rainures d'un crépi peuvent susciter des réactions chez un visiteur. La plupart du temps, la cause et l'effet vont être perçus séparément. [...] J'observe cela, mais je ne fais rien pour le provoquer¹⁶⁵.

¹⁶¹ « *So sometimes I paint the same thing two, three, four times before I'm happy with the result. But I can then have two results I'm happy with. [...] I intentionally made the work in opposite order, like a technical experiment. In one painting I did the background first and the trousers and then the feet, in other I did the reverse* ». Michaël Borremans, cité par David Coggins, « Michaël Borremans. An interview by David Coggins », in *Art in America*, mars 2009, p. 94. Repéré à : <https://www.davidzwirner.com/artists/michael-borremans/press>, consulté le 03/05/2016. Ma traduction. L'article a été retiré depuis.

¹⁶² Gregor Schneider, cité par Ulrich Loock, « ...Je ne jette rien, je continue... encore et toujours », *op. cit.*, p. 22.

¹⁶³ « [...] *is not didactic, it expresses nothing, it doesn't attempt to allude to anything* ». Gregor Schneider, « Total isolation and complete self-deception. A reiteration », traduit d'après l'allemand, in *Skulptur Projekt Münster 2017*, catalogue d'exposition, Münster, du 10 juin au 1^{er} octobre 2017, Kasper König, Britta Peters, Marianne Wagner (dir.), Leipzig, Spector books, 2017, p. 273. Ma traduction.

¹⁶⁴ C'est « l'écran de la tautologie » qui refuse « les latences de l'objet en affirmant comme un triomphe l'identité manifeste – minimale, tautologique – de cet objet même : "Cet objet que je vois, il est ce que je vois, un point c'est tout" ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 19.

¹⁶⁵ Gregor Schneider, cité par Ulrich Loock, *op. cit.*, p. 32.

Schneider termine sa réponse en évoquant le caractère non intentionnel quant aux effets que peuvent avoir ses pièces sur le spectateur. Autrement dit, il dénie l'étrangeté dérangeante de ses œuvres, qui pourrait être mise au compte des effets collatéraux de l'œuvre¹⁶⁶ comme chez Hammershøi. Par ailleurs, il souligne une sorte de paradoxe inhérent à la quantité prodigieuse de travail que requiert la fabrication de ses pièces : « Le travail c'est de construire un mur devant un mur, un espace dans un espace. Le travail est visible, mais peut-être sera-t-il complètement ignoré ». Et il revient immédiatement, de façon plus explicite sur la capacité de ses pièces à susciter des effets dont la cause ne sera pas forcément identifiable : « D'autres œuvres sont cachés, donc invisibles. Mais peut-être influencent-elles notre perception¹⁶⁷ ».

Cette posture, qui consiste à jouer sur la ténuité, sur d'infimes écarts, me paraît correspondre très précisément à l'étrangeté onirique. En effet, nul besoin de représentations ou de mises en scènes explicitement absurdes. Les œuvres des trois artistes que nous avons examinées dans ce sous-chapitre montre bien qu'on peut atteindre cette dimension de l'étrange sans avoir recours à des artifices qui exhibent volontairement les stéréotypes de l'imagerie du rêve. Le spectateur sera d'autant plus plongé dans cet état ambigu, propre au rêve, qu'il ne sera pas conscient de ce qui provoque précisément cet état.

VII.5. L'onirisme dans un domaine élargi : l'art contemporain et l'expérience de l'étrangeté

L'art actuel, dans certains de ses aspects radicaux et expérimentaux, est susceptible de proposer des expériences nouvelles et inhabituelles pour le visiteur et de produire par la même occasion un effet d'étrangeté onirique. Cette dernière hypothèse s'appuie sur un constat qui n'est pas neuf. Dans l'introduction à son chapitre « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique » de son livre *L'art, l'éclair de l'être*, Henri Maldiney écrit, dès le premier paragraphe : « L'art et le fantastique ont en commun la marque de l'étrange¹⁶⁸ ». Et après un bref rappel de la signification de l'*Unheimlich*, le philosophe reprend :

¹⁶⁶ Avec les propos de Schneider, il est difficile de savoir quand il cherche à brouiller les pistes.

¹⁶⁷ « *The job is to construct a wall in front of a wall, a space within a space. The work is visible, but perhaps it will be completely ignored. Other tasks are hidden, in other words invisible. But perhaps they influence perception* ». Gregor Schneider, « Total isolation and complete self-deception. A reiteration », *op. cit.*

¹⁶⁸ Henri Maldiney, « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique », *op. cit.*, p. 177.

Or l'art, de soi est étrange. Il nous désétablit de nous-même et du monde auquel nous sommes échus. Car, selon la juste expression de Jean Bazaine, « l'émotion, le choc esthétique ce n'est pas prendre brusquement contact avec le sol, c'est au contraire perdre pied »¹⁶⁹.

Autrement dit, ce serait le propre de l'art en général de proposer une expérience de l'étrangeté, en montrant quelque chose qui, bien loin de conforter nos certitudes et d'installer le spectateur dans « une position *imaginaire* qui fournirait une prise au désir¹⁷⁰ », déstabilise parce qu'on ne s'y attendait pas. La dimension étrange de l'art serait donc de provoquer ce sentiment *unheimlich*, « qui est en outre un rappel du désarroi s'attachant à certaines situations de rêve¹⁷¹ ».

Susanne Müller consacre plusieurs pages à une hypothèse semblable¹⁷² :

L'*Unheimlich* émerge là où l'art nous met face à notre propre altérité et l'expérience impensable de la mort, là où il s'avère auto-réflexif et subversif et là où il maintient en fragile équilibre un monde entre-deux. Et surtout là où l'art arrive à créer un lien avec ce qui nous échappe et qui nous travaille pourtant profondément.

Bien qu'il y ait maintes œuvres qui ne répondent pas à ces critères [...], nous avançons l'hypothèse selon laquelle l'art contemporain présente également dans sa globalité un caractère *unheimlich* : il est *unheimlich* car il interroge ses propres limites. Il ne cesse de se réinventer, de renouveler ses formes, ses techniques et ses matériaux. Il surprend et ébranle nos définitions et catégorisations habituelles, également en ce qui concerne les domaines non artistiques¹⁷³.

Cette conception de l'art comme expérience singulière de l'étrangeté qui nous saisit m'intéresse dans la relation aux œuvres, et l'art actuel est en effet propice à cette expérience. Certes, toutes les œuvres ne répondent pas à une phénoménologie de l'*Unheimlich* et aux caractéristiques de l'étrangeté onirique, mais certaines provoquent ce sentiment, parfois malgré elles, comme nous l'avons vu précédemment¹⁷⁴. Parmi les différentes raisons que donnent Müller à ces effets d'étrangeté, je retiendrai en particulier l'auto-réflexivité et la confrontation aux objets du quotidien qui peuplent de nombreuses œuvres aujourd'hui, sculptures ou installations. Elle cite l'exposition *The Uncanny* organisée par Mike Kelley¹⁷⁵ :

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 177-178. Bazaine est cité d'après Jean Bazaine, *Notes sur la peinture aujourd'hui*, Paris, H. Floury, 1948, p. 51.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷¹ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷² Susanne Müller, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 69, 96-97, et le chapitre « L'art contemporain, un art *unheimlich* ? », *ibid.*, p. 99-113.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁷⁴ On se rappellera les propos de Roger Caillois (cf. *supra*, p. 403) et les analyses des sous-chapitres VII.3 et VII.4.

¹⁷⁵ En 1993 au Gemeentemuseum (Arnhem, Pays-Bas) et actualisée en 2004 pour la Tate Liverpool et le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (mumok, Vienne, Autriche).

Outre la confusion entre humain et non-humain, réel et fantastique, désir et répugnance, c'est le mélange d'objets d'art et d'objets ordinaires qui contribue à l'*Unheimlichkeit* dans *The Uncanny*. En effet, une partie du caractère explosif de l'exposition réside dans le fait qu'elle ébranle l'art dans ses certitudes puisqu'elle juxtapose des œuvres d'art reconnues et des jouets du quotidien ou bien des objets aussi ambigus que la poupée de Kokoschka, et révèle ainsi que les limites de l'œuvre d'art sont loin d'être définies¹⁷⁶.

Cette limite, parfois mince, entre œuvres d'art et objets du quotidien, entre espaces domestiques et installations artistiques (Gregor Schneider), ou entre représentation du banal et représentation de quelque chose d'étrange (Hammershøi et Borremans), nous rappelle cette différence infime entre un croquis d'observation et un croquis d'un rêve *étrange*. L'art actuel, lorsqu'il est anti-spectaculaire, nous guide parfois sur la voie de l'étrangeté onirique.

Marcel Duchamp avait inventé le terme d'*infra-mince* permettant d'exprimer (entre autres) d'infimes différences : « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par *infra-mince*¹⁷⁷ ». Dans cet exemple précis, la fumée garde une trace, quasi-imperceptible, de la source qui l'a exprimée. Duchamp en a donné d'autres exemples¹⁷⁸, mais ils ne tendent pas vers une définition unificatrice. Ils forment plutôt une constellation permettant de se repérer dans sa réflexion et sa pratique artistique.

Le terme a été plus largement problématisé par Thierry Davila dans *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, ouvrage qui s'appuie sur des œuvres dont la manifestation est à la limite du visible. Bien que Davila analyse des œuvres qui relèvent de l'installation ou de la performance, les questions qu'il soulève rejoignent sur ce point celles que je me pose lorsque je dessine d'après mes carnets de rêves. Dans ma pratique, « l'infime différence »¹⁷⁹ entre la représentation du quotidien et la représentation d'un rêve qui sera chargé de cette étrangeté onirique malgré sa banalité, est justement de l'ordre d'un écart imperceptible. Je cherche aussi à mettre la perception à l'épreuve de ce qui est dessiné, en évitant les stéréotypes de la représentation des rêves, l'accumulation d'absurdités, et en neutralisant le plus possible l'expressivité ou la virtuosité graphique. Bien sûr, le risque est grand que le spectateur, en l'absence de tout indice (y compris dans le titre), n'y voit rien d'autre qu'un simple dessin d'observation. Et Davila prévenait : « Il reste alors au regardeur à saisir le

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 76. Müller traduit « *die Unheimlichkeit* » par « étrangeté ». Susanne Müller, « Unheimlich : Unheimlich, das Unheimliche, l'inquiétante étrangeté », 2018, (hal-01921278) : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/unheimlich/>, consulté le 10/02/2020.

¹⁷⁷ Marcel Duchamp, « *Infra-mince* », in *View*, numéro spécial sur Marcel Duchamp, New York, mars 1945, quatrième de couverture. Repris dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1974, deuxième édition : Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 274. Il s'agit de la seule publication de ce terme par Duchamp de son vivant. Il apparaît dans des notes rédigées après 1935 qui seront publiées de manière posthume : « *Inframince* », in Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1980, deuxième édition : Flammarion, coll. « Champs », 1999, p. 21 et suivantes.

¹⁷⁸ Marcel Duchamp, *Notes*, *op. cit.*

¹⁷⁹ L'expression est de Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010, p. 16.

résultat de l'acte ou pas, à le remarquer ou à passer son chemin sans le relever¹⁸⁰ ». C'est pourquoi j'ai associé, dans la série *Croquis* [Fig. xxxviii] des dessins franchement absurdes ou impossibles avec des dessins totalement dépourvus de bizarreries. Le trouble introduit grâce à cette confrontation me permet de mettre en question la perception et la compréhension de ces images, et de tester un seuil dont le pouvoir et le travail « ouvrent au pouvoir et au travail du rêve¹⁸¹ ». Il revient au regardeur, guidé par l'artiste, d'imaginer les potentialités oniriques des images. À l'instar de l'imperceptibilité des œuvres analysée par Davila, je rêve de dessins dont l'effet est semblable :

L'imperceptible – tel est aussi son pouvoir le plus étrange et inquiétant, tel est aussi son visage *unheimlich* – peut nous faire former des chimères. Et s'il nous met dans la situation d'éprouver ce qu'un seuil perceptif nous propose de variations, de nuances sensorielles, il est également capable d'affoler la perception, de l'exagérer jusqu'au rêve¹⁸².

Ainsi, l'étrangeté onirique serait à inventer par le spectateur, sous la conduite souterraine de l'artiste qui agit comme un manipulateur. Pour un plasticien, il y a là un véritable programme de recherche et un véritable défi : comment amener le regardeur à vouloir inventer la représentation d'un rêve dans la représentation d'un quotidien banal ? Malgré les quelques éléments de réponse apportés dans cette thèse, il reste difficile de situer de manière générale un seuil entre le banal et l'onirique. La suite du travail pratique sera de s'interroger sur le contexte de présentation de ces dessins, de trouver des moyens de parasiter l'ordre des choses¹⁸³ avec des images dont rien ne signale *a priori* le contenu onirique.

Ce chapitre de clôture couvre une vaste période et se réfère à des œuvres disparates, mais l'objectif y demeurerait d'analyser comment des œuvres visuelles sont susceptibles de faire passer quelque chose de l'étrangeté du rêve, de manière plus ou moins explicite, de manière plus ou moins volontaire. Les œuvres dont le sujet n'est pas le rêve sont en effet parfois bien plus efficaces, en termes d'étrangeté onirique, que celles qui sont présentées comme étant des transcriptions documentaires ou des représentations allégoriques de rêves. Certaines œuvres contemporaines, en introduisant des différences infimes dans la réalité ou dans l'espace d'exposition, nous invite à regarder autrement le monde qui nous entoure et à nous dire que l'art n'est pas nécessairement ce qui se présente de manière ostentatoire. Il en va de même pour les représentations des rêves, subverties par les stéréotypes médiatiques d'un « imaginaire de

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁸² *Ibid.*, p. 233.

¹⁸³ Cf. *supra*, p. 364, la mise en circulation d'objets de rêve suggérée par Breton.

masse¹⁸⁴ » satisfaisant immédiatement une pulsion scopique consumériste. Dans leur grande majorité, les images du rêve ne sont pas spectaculaires. Faire croire qu'elles le sont – ou qu'elles peuvent le devenir – relève d'une forme de propagande au service de la régulation des imaginaires contemporains¹⁸⁵. La représentation documentaire des images des rêves est la plupart du temps déceptive, au sens où pour tout autre personne que le rêveur elles risquent de n'évoquer rien d'autre que le quotidien le plus banal. Mais elle est loin d'être suffisante pour faire œuvre ou pour traduire automatiquement l'étrangeté ressentie par le rêveur à son réveil. Celle-ci se trouve devenir plus efficace lorsqu'elle est traduite sous la forme d'œuvres qui nous rappellent qu'une petite différence avec la réalité ou la représentation de scènes *apparemment* banales, peut proposer des expériences esthétiques intenses.

¹⁸⁴ Jonathan Crary, *24/7*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁵ *Ibid.*

CONCLUSION

1- De l'étrangeté des représentations des rêves à l'étrangeté onirique dans les arts visuels

Dans cette étude, nous avons voulu comprendre comment l'étrangeté des rêves pouvait être transcrite dans une œuvre, en proposant une méthode qui consiste à classer les bizarreries des rêves en fonction de leurs moyens de représentation visuelle. Nous avons distingué les représentations de choses *impossibles* (je vole), *absurdes* (un écureuil avec une saucisse) et *étranges* (je suis dans ma maison, mais ce n'est pas la même que dans la réalité). L'*étrangeté* onirique concerne les anomalies non décelables par quelqu'un d'autre que le rêveur, et nous avons postulé que ces représentations sont susceptibles de transcrire quelque chose de la véritable étrangeté des rêves. La principale hypothèse est donc que l'étrangeté onirique la plus efficace dans une œuvre est aussi la plus discrète, dont l'effet de décalage avec le plausible est (infra)mince.

Au chapitre I, nous avons conclu que les transcriptions graphiques et manuscrites de rêves effectuées dans des carnets peuvent être considérées comme des documents singuliers, au sens où ils constituent des témoignages authentiques d'une expérience vécue.

On a ensuite analysé les formes narratives et temporelles des transcriptions de rêves (chapitre II), à partir de la notion d'ellipse. À l'aide d'analyses de cas puisés dans une série de court-métrages (*Panexlab*, d'Olivier Séror), effectuées avec les outils théoriques de la narratologie et de la recherche récente en psychologie cognitive, il a été établi que les rêves vécus dans le sommeil sont dotés d'une structure narrative, dont la forme des récits que l'on en fait est sans doute très proche. Autrement dit, les rêves présentent des caractéristiques narratives avant même d'être racontés. Ainsi, dans le rêve, les ellipses – en plus de la signification qu'elles peuvent prendre dans l'interprétation du rêve – auraient une fonction d'économie narrative similaire à celle qu'elles prennent dans les récits traditionnels. Quant aux véritables cas de faux

raccords, ils ne sont pas aussi courants que les stéréotypes du rêve (récurrence des sauts dans le temps et dans l'espace) ne les véhiculent.

Les récits de rêves dans la bande dessinée autobiographique nous ont permis d'analyser différentes formes d'étrangetés à partir d'exemple concrets (chapitre III). En reprenant la catégorisation annoncée en introduction, on a cherché à mettre en valeur la catégorie *étrange*, en analysant les moyens plastiques de la représentation et de la mise en scène. Un type de dessins en particulier a été isolé, les gros plans d'objets grâce à un point de vue subjectif, que j'avais également utilisés dans mes carnets. Ce genre de dispositif est spécifique aux dessins de rêves et porteur d'étrangeté, même s'ils ne concernent pas que la représentation onirique.

La psychologie cognitive montre que les bizarreries les plus flagrantes sont rares dans les rêves, et que la plupart du temps, les anomalies sont relativement discrètes (chapitre IV). Autrement dit, la catégorie *impossible* est rare et la catégorie *étrange* est fréquente. C'est à partir des échelles de bizarreries des rêves mises en place par les psychologues que la catégorisation annoncée en introduction a été établie. En nous appuyant sur un de mes carnets pour classer les occurrences des bizarreries, et en comparant mes dessins avec ceux d'artistes, nous avons affiné la catégorie esthétique de l'*étrange*. Mais il s'est avéré difficile d'isoler les bizarreries dans une catégorie précise. En effet, du strict point de vue des images, sans autre indication (titre, récit), la catégorisation s'avère problématique. De plus, les croquis de rêves *étranges* sont similaires à de simples dessins d'observation, ce qui suggère que leur effet est essentiellement subjectif.

Nous avons vu tout au long de cette étude qu'il est difficile de poser des critères indiscutables permettant d'identifier un dessin comme « dessin de rêve » sans avoir recours à une indication textuelle (titre, récit ou légende). Nous n'avons pas pu davantage déterminer de façon exhaustive et catégorielle les artifices qui permettent de produire systématiquement de l'étrangeté onirique dans une œuvre, ce qui finalement peut paraître rassurant si l'on considère qu'une œuvre réussie n'est jamais monosémique dans l'équilibre qu'elle établit entre fiction et réalité.

Est-il donc impossible de compter sur les représentations de ses rêves pour produire automatiquement de l'étrangeté ? Il semble finalement nécessaire de détourner la stricte transcription documentaire des rêves si l'on veut atteindre à une forme d'étrangeté onirique. En effet, le rêveur, dans son sommeil, n'est pas un artiste. Et dans le cas où il rêve d'œuvres d'art, celles-ci ont souvent un caractère déceptif, qui a bien été remarqué par les chercheurs, les écrivains et les poètes (chapitre V). On a donc suivi et analysé leurs recommandations pour examiner deux nouvelles postures créatrices par rapport aux rêves : remettre en scène les images

du rêve ou faire œuvre à partir du rêve. Dans les deux cas, il s'agit de trahir le rêve pour mieux en maîtriser les effets vers l'expression créative.

Dans les cinq premiers chapitres, les œuvres étudiées et les références théoriques convoquées ont concerné les transcriptions oniriques à caractère documentaire — autrement dit, des œuvres créées d'après les rêves des artistes. S'il est possible de trahir ou de transposer ses rêves pour mieux s'approcher de leur caractère étrange, que se passe-t-il lorsqu'un artiste représente des rêves qu'il n'a pas rêvés ? Pour ne pas s'en tenir à la période moderne et contemporaine, on a envisagé aussi comment les représentations de rêves bibliques et médiévaux peuvent être qualifiées d'étranges (chapitre VI). Il s'agissait notamment d'examiner le modèle traditionnel de la représentation du rêveur aux côtés de son rêve. La seule présence de ce dernier devrait désamorcer toute possibilité d'étrangeté puisque les anomalies trouvent automatiquement une explication : elles sont le fruit de la vision du rêveur. Mais la présence d'une frontière spatiale, temporelle, ou un effet de rupture narrative entre le dormeur et le rêve révèle des significations différentes en fonction de l'époque, du contexte culturel ; les formes sous laquelle ces frontières et ruptures se manifestent produisent des effets esthétiques variés. Nous avons montré que l'étrangeté n'est pas totalement absente de ces représentations, et qu'elle peut aussi se manifester dans les nombreuses citations et survivances du modèle iconographique médiéval dans les arts visuels jusqu'à aujourd'hui.

Lorsque la frontière entre le dormeur et le rêve tend à s'effacer, l'étrangeté devient beaucoup plus marquée (chapitre VII). Si elle disparaît, ou si le dormeur est absent de l'image et que rien n'explique certaines bizarreries dans un contexte figuratif parfaitement réaliste, alors il est impossible de se rattacher à un rêve pour expliquer ce qu'il se produit. Les exemples, pris dans le cinéma, mais aussi dans la production des objets surréalistes et dans les dessins de gros plans d'objets vus en rêves, visaient à mettre en lumière les artifices plastiques et narratifs produisant un effet d'étrangeté sans que le spectateur ne puisse s'assurer qu'il s'agisse de la représentation d'un rêve. L'analyse d'œuvres oniriques de trois artistes modernes et contemporains qui ne représentent pas leurs rêves (Vilhelm Hammershøi, Michaël Borremans et Gregor Schneider) nous a permis de conclure que la perception de l'étrangeté est relative à un contexte externe (historique) et interne (figuratif), ainsi qu'à des dispositifs de présentation des reproductions photographiques des œuvres (pour Schneider en particulier). En conclusion, nous avons proposé que l'art contemporain, lorsque l'œuvre joue sur des effets de déplacements et sur des différences inframinces par rapport au monde réel, est susceptible de procurer des expériences d'étrangeté onirique tout aussi fortes qu'elles pourraient l'être en rêve.

2- Dessiner à partir des rêves : parcours oniriques

La suite de mon travail plastique sur l'étrangeté onirique portera sur la publication de dessins dans des revues et des fanzines, comme je le fais actuellement. Mais il y a une autre piste que j'explore depuis de nombreuses années. Du rêve, c'était la spatialisation que j'avais d'abord retenue comme étant la notion la plus marquante et avec laquelle j'entretenais les affinités les plus fécondes. Quand j'ai commencé à dessiner mes rêves de façon plus méthodique dans mes carnets, je m'y repérerai facilement en termes de point de vue, de localisation et de cadrage. Des auteurs de bandes dessinées et des écrivains partagent cette capacité, ou plutôt cet intérêt, puisque l'on rêve beaucoup de ce qui nous intéresse. L'artiste plasticienne Barbara Breitenfellner a aussi cherché « l'image de l'espace¹ », la façon dont il était représenté dans ses rêves. À l'inverse, le dessinateur David B. est incapable de se souvenir des décors, au point qu'il doit les reconstituer². Et Rachel Deville, comme elle l'a expliqué lors d'une journée d'étude sur le rêve dans la bande dessinée, travaille surtout à partir des décors, des espaces et des déplacements qu'elle y effectue. Ses récits de rêves donnent souvent un rôle important aux lieux³ : « C'est toujours l'architecture ou l'espace qui emmène le récit⁴ ». La représentation d'une déambulation est également bien adaptée à la séquentialité de la bande dessinée. Dès ses premiers souvenirs de rêves, l'attention de Deville avait tout de suite été retenue par les décors, dont certains s'apparentent, selon ses propres mots, à « une scène de théâtre » ou à une « installation ». Elle a d'ailleurs produit des dessins autonomes [Fig. 222]⁵, qui sont des copies presque à l'identique des fragiles structures de bois présentes dans *L'heure du loup* [Fig. 97]⁶, et qui évoquent en effet l'architecture, l'installation d'art contemporain et le décor de théâtre.

Dans deux anciennes bandes dessinées que j'ai réalisées avant de tenir régulièrement mes carnets, je m'étais inspiré des lieux vus en rêve pour créer des parcours. Elles fonctionnent sur le principe de leur représentation successive, sans aucun personnage, de manière à donner au spectateur / lecteur l'impression d'un déplacement en vue subjective. La première, *Léviathan*⁷

¹ Barbara Breitenfellner, entretien avec Anne-Frédérique Fer, « Interview de Barbra Breitenfellner », *op. cit.*, à partir de 1 :50.

² Thierry Groensteen, « Entretien avec David B. », *op. cit.*, p. 180.

³ Journée d'étude : *Visions de rêve, visions du rêve*, *op. cit.*, voir vers 15 :15 et 22 :15.

⁴ Propos de Rachel Deville. Cf. Aude Lavigne, « Entretien avec Rachel Deville », *op. cit.*

⁵ Repéré à : <https://racheldeville.wordpress.com/2011/11/09/la-structure-2/>, consulté le 22 octobre 2019.

⁶ La date de publication des *Structures* sur son blog (janvier 2012) est très proche de celle de « La jeune fille et le cercueil » (8 décembre 2011). Repéré à : <https://racheldeville.wordpress.com/page/13/>, consulté le 17 septembre 2019.

⁷ Autoédition, 24 exemplaires, couverture sérigraphiée, 2005-2013, 40 pages.



Fig. 222. Rachel Deville

Structure n° 3

Dessin

Source : <https://racheldeville.wordpress.com/2011/11/09/la-structure-2/>

[Fig. xxxviii] présente des décors et des environnements variés et rythmés en alternant des espaces saturés et obscurs et des paysages ouverts.

La deuxième bande dessinée, *Punition*⁸ [Fig. xxxix], reprend le principe d'un déplacement en vue subjective, mais le protocole créatif y est plus strict. Tous les lieux traversés sont des espaces intérieurs constitués de planches de bois, les dessins sont plus expressifs, moins détaillés que ceux de *Léviathan*, l'écriture graphique y est relativement homogène (exceptées les variations de densité pour obscurcir ou éclaircir certains lieux) et il n'y a presque pas d'ellipses pour les transitions entre les cases — ce qui donne l'impression d'une succession d'images destinées à être animées. Comme pour *Léviathan*, il s'agit de joindre ensemble des lieux dont j'avais rêvé, mais en les représentant tous de la même manière, comme s'il n'en existait plus qu'un seul.

Les dessins de Tatiana Trouvé – les séries *Intranquillity*, *Remanence*, *Deployments* et *Les dessouvenus* – font écho à mes propres préoccupations. Ces œuvres mettent en scène des espaces sans personnages, dans lesquels il y a des objets comme en suspens ou définitivement abandonnés [Fig. 223] : mobilier, sculptures, supports vierges ou avec des images, branches, tiges métalliques, etc. Si chaque série est associée à une problématique de travail singulière, certains aspects formels sont récurrents : usage de papiers teintés, présence forte de la perspective oblique, et l'indécidable apparence de dessins de projets ou de représentation de ruines, d'un monde abandonné. Ces caractéristiques ont retenu mon attention dans la façon de traiter l'espace et de représenter des lieux déserts, en attente d'un récit. Et l'artiste souligne elle-même le lien avec le rêve dans des propos rapportés par Philippe Dagen lors d'une exposition à Rennes en 2018⁹ :

En rêve, vous êtes dans une chambre, vous passez la porte – ou il n'y a pas de porte – et vous êtes sur un glacier ou tout autre lieu. Quand l'esprit produit un rêve, il est bien articulé et complexe. En faire des œuvres est beaucoup plus compliqué. J'aimerais faire fonctionner les œuvres comme des choses impossibles¹⁰.

Bien que la mise en scène dans l'espace d'exposition [Fig. 224] suggère un inventaire ou un état des lieux, on peut aussi la lire comme une invitation à reconstruire un monde dont les dessins présenteraient des fragments. Et il reviendrait au spectateur de combler les trous entre les espaces, de les raccorder les uns avec les autres en un parcours imaginaire.

⁸ Partiellement éditée, 2010, 42 pages. Six planches en prépublication dans *Fleshtone*, n° 1, Mulhouse, 2009.

⁹ Il s'agissait des dessins de la série *Les dessouvenus*, au Musée des Beaux-Arts de Rennes, dans le cadre de la présentation d'œuvres de la collection Pinault dans six lieux différents à Rennes lors de l'été 2018.

¹⁰ Tatiana Trouvé citée par Philippe Dagen, « Tatiana Trouvé mêle hasard et méthode », in *Le Monde*, mardi 3 juillet 2018, p. 17.



Fig. 223. Tatiana Trouvé

Sans titre, 2018

Série *Les dessouvenus*

Crayon sur papier marouflé sur toile, eau de javel, 125 x 200 x 3,5 cm
Gagosian



Fig. 224. Tatiana Trouvé

Série *Les dessouvenus*

Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, été 2018

Photo : Jean-Manuel Salingue/ADAGP

Le rêve est particulièrement propice à la représentation de lieux et de parcours labyrinthiques, à l'instar des récits en bandes dessinées de Rachel Deville. Comme l'écrit Gaston Bachelard : « Le rêve échappe à l'image plane¹¹ ». De nombreux récits de rêves d'écrivains contiennent une part importante d'exploration ou d'errances. Parmi tant d'exemples possibles, on peut citer la mode du « rêve piranésien¹² » au XIX^e siècle chez Thomas de Quincey¹³, Gérard de Nerval¹⁴, et dans les hallucinations de Théophile Gautier¹⁵. Plus récemment, les déambulations plus ou moins angoissantes se retrouvent chez Michel Leiris¹⁶, Marguerite Yourcenar¹⁷ ou Dominique Rolin¹⁸. Et dans les œuvres de fiction, les rêves d'errance, les cauchemars d'égarement, les parcours spatiaux elliptiques et les voyages initiatiques oniriques sont innombrables, quel que soit leur moyen d'expression.

L'exploration est une thématique non négligeable de l'imaginaire du rêve. Chez Barthélémy Schwartz, elle constituait le principal centre d'intérêt du rêveur¹⁹. Marguerite Yourcenar invite à une exploration onirique dans sa préface aux recueil *Les songes et les sorts* : « Ces rêves se subdivisent en groupes, en familles bien distinctes, pareilles aux provinces d'un

¹¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 218.

¹² Je n'ai pas réussi à retrouver l'origine précise de cette expression qui a été forgée d'après Thomas de Quincey. La plus ancienne occurrence que j'ai pu repérer provient de Luzius Keller, « Piranèse et les poètes romantiques », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 18, 1966. Dans les notes de bas de page qui suivent je me suis à chaque fois contenté d'un ou deux exemples par écrivain, mais j'en ai relevé bien plus pour chacun d'entre eux.

¹³ « Il y a bien des années, alors que j'examinais les *Antiquités romaines* de Piranèse, Coleridge, qui se tenait alors debout près de moi, me fit la description d'une série de gravures par ce même artistes, gravures que l'on appelle ses *Rêves* et qui transcrivent le décor des visions qu'il eut au cours du délire causé par une fièvre ». Thomas de Quincey, « Confessions d'un mangeur d'opium anglais ("Confessions of an English Opium-Eater", in *London Magazine*, août et octobre 1821) », traduit de l'anglais par Denis Bonnacase d'après Thomas de Quincey, *Selections Grave and Gay*, Edinburgh, James Hogg, vol. 5, 1856, in Thomas de Quincey, *Œuvres*, édition de Pascal Aquien, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 244-246. Ce passage est critiqué par Denis Bonnacase, dans la notice des « Confessions... », *ibid.*, p. 1608, et cité par Luzius Keller, *op. cit.*, p. 180.

¹⁴ « Des corridors, – des corridors sans fin ! Des escaliers, – des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dans le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... à travers des charpentes inextricables ! ». Gérard de Nerval, « Les nuits d'octobre », in *L'Illustration*, octobre et novembre 1852. Repris dans Gérard de Nerval, *Œuvres complètes, III*, édition de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 337.

¹⁵ « Pour vous rendre l'effet que me produisit cette sombre architecture, il me faudrait la pointe dont Piranèse rayait le vernis noir de ses cuivres merveilleux ». Théophile Gautier, « Le club des Hachichins », in *La revue des deux mondes*, 1^{er} février 1846. Repris dans Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles, I*, édition de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 1020.

¹⁶ « C'est un rêve de voyages. Nous sommes plusieurs à errer dans le continent entier en prenant des voitures, autocars, chemins de fer ». Michel Leiris, (récit de rêve sans titre, non daté), in *La révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 8.

¹⁷ « Nous sommes au centre d'une étrange construction rocheuse évidée comme une ruche qui aurait eu des termites géantes pour abeilles, et les avenues voûtées, les dômes creusés dans la pierre tendre semblent faits avec du tuf au lieu de l'être avec du miel ». Marguerite Yourcenar, « Le vent dans les herbes », in *Les songes et les sorts*, Paris, Grasset, 1938. Repris dans Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires, op. cit.*, p. 1578.

¹⁸ « Parfois je m'arrête sur un palier et me penche au-dessus de la cage d'un escalier de bois biscornu d'au moins six ou sept étages. Le dehors et le dedans ne sont plus qu'un seul espace d'où pointent ici et là des mâts rouillés, des clochers, des poteaux métalliques, etc. » Dominique Rolin, « Rêves », in *L'infini*, n° 28, Paris, Gallimard, 1989, p. 59. Ou encore : « Je m'égare le long d'interminables couloirs, pousse la porte entrouverte d'un beau bureau de style anglais, pourvu d'un w.c. et d'un bidet de porcelaine blanche assez incongrus ». *Ibid.* p. 72.

¹⁹ Cf. *supra*, p. 367.



Fig. 225. Barthélemy Schwartz
Le rêveur captif, détail d'une planche



Fig. 226. Les trajectoires dans les rêves de l'Homme à la loco
Source : John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant, op. cit.*, p. 308

pays mystérieux qu'on ne visiterait que les yeux fermés²⁰ ». Dans mes carnets, j'ai dessiné un plan pour chaque rêve, à l'instar de B. Schwartz qui faisait des relevés de ses trajets oniriques dans Paris [Fig. 225], ou de John Allan Hobson qui a dessiné un « catalogue des trajectoires oniriques²¹ » de L'homme à la loco [Fig. 226]. Christian Rosset – compositeur et théoricien de la bande dessinée – défend la forme « *cartographique*, comme devrait l'être toute bande dessinée qui tente de faire partager à son lecteur le rêve comme *expérience*²² ». J'accompagne moi aussi mes dessins de rêve par des plans, et j'en redessine certains dans une série intitulée *Sommaires* [Fig. XL et Fig. XLI]. L'idée est de suggérer au spectateur le contenu de lieux représentés sous une forme schématique, et ainsi de rejouer la part d'imaginaire et d'inaccessible propre aux rêves.

Ces deux orientations d'un travail graphique au sujet du rêve – la représentation en vue subjective d'une succession de lieux pour suggérer un parcours, et la représentation de plans pour suggérer des lieux – me conduisent vers de nouvelles perspectives de recherche.

3- Perspectives : narrations et explorations à partir d'images mentales génératrices

Nous avons analysé dans cette recherche des œuvres qui ne retranscrivent pas fidèlement les propres rêves des créateurs, qui utilisent souvent leurs songes comme point de départ pour créer de nouvelles œuvres à caractère onirique. Ainsi, le rêve ne serait plus une expérience à documenter, mais « un formidable réservoir de motifs et un adjuvant singulièrement fécond pour l'imagination²³ ». Dans le champ de la bande dessinée, quelques théoriciens et auteurs ont été particulièrement attentifs à l'onirisme, « l'un des plus puissants embrayeurs imaginaires qui soit » : « C'est parce qu'elle est foncièrement proliférante, que la translation du rêve vers l'écriture dessinée a un tel pouvoir générateur²⁴ ». Le rêve authentique que David B. relate à la première planche des *Incidents de la nuit*, avait bel et bien ce rôle²⁵. Mais par la suite, l'aspect onirique a été délaissé au profit d'une histoire policière.

D'autres auteurs pratiquent la bande dessinée sans nécessairement partir d'un rêve, mais en procédant à la découverte d'un récit de la même façon que l'on explore un lieu onirique. C'est le cas de Mœbius dans les épisodes du *Garage hermétique*²⁶ : « Dans mon esprit, les deux

²⁰ Marguerite Yourcenar, « Préface », *op. cit.*, p. 1533.

²¹ John Allan Hobson, *Le cerveau rêvant*, p. 308.

²² Christian Rosset, « À la frontière (la bande dessinée et l'autre scène) », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 207.

²³ Thierry Groensteen, « Rêves de papier », *op. cit.*, p. 31.

²⁴ Jacques Samson, « Le rêve : un embrayeur pictural », *op. cit.* Cf. *supra*, p. 143.

²⁵ Cf. *supra*, p. 383.

²⁶ Républiés dans *Métal hurlant* à partir de 1976, puis édité en album par les Humanoïdes Associés en 1979.

premières pages n'étaient qu'une plaisanterie graphique, une blague²⁷ ». Mais cette histoire se ramifie ensuite sans plan préétabli, sans « carte » mentale : « Le “Garage hermétique” n'est pas une œuvre fermée. Elle recèle des ouvertures et des correspondances vers d'autres systèmes. Les univers en expansion permettent de tout imaginer²⁸ ». La structure narrative des épisodes est semblable à ce qu'ils racontent, et conservent quelque chose de leur processus créatif : « Il en résulte un labyrinthe onirique, un “laboratoire” d'idées, sans fin ni début²⁹ ». Ces récits sont faits d'errances, de voyages, d'explorations dans des mondes dont il faut à chaque fois chercher à comprendre la logique, ou bien dont il faut admettre l'absence de logique.

De nombreux auteurs et illustrateurs³⁰ travaillent parfois sans scénario, ou avec un scénario évolutif, à partir de quelques planches ou d'une image génératrice. Dans sa thèse, Jean-Christophe Menu décrit cette posture créatrice :

Les auteurs développant ce type d'*univers interne* aussi imaginaire que graphique [...], sont plus soucieux de *visiter* ce Monde interne et intime, de l'interroger, de le laisser évoluer seul en y demeurant spectateur, plutôt que d'élaborer des « aventures » classiques aux éléments identifiables par le public³¹.

L'élément déclencheur de la créativité peut être un rêve entier ou un début d'histoire, mais aussi une seule image, et le terme de « générateur » revient quelques fois chez les auteurs. Benoît Peeters – scénariste et théoricien de la bande dessinée – explique à propos d'un album réalisé avec François Schuiten :

Le récit de *La Tour* s'est nourri d'une rêverie autour des variations de Bruegel et de quelques autres peintres sur la tour de Babel. Le tableau a été notre générateur : il condense admirablement ce mythe en une seule image, devenue le point de départ d'une bande dessinée. Il nous faut une centaine de pages elles-mêmes formées de sept ou huit cases pour raconter ce qu'un tableau propose en une image synthétique³².

La lecture de *La Tour*³³ [Fig. 227] nous perd dans les dédales d'une construction gigantesque dont la finalité et la présence du personnage solitaire, qui travaille à l'entretien des lieux, demeureront inexplicables.

²⁷ Möbius, « Introduction », in *Le garage hermétique*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1979, nouvelle édition, 2000, p. 4.

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁹ Repéré à : <https://www.moebius.fr/Major.html>, consulté le 24/04/2020.

³⁰ Parmi ceux qui mentionnent (dans des entretiens ou en préface à leurs albums) un processus créatif basé sur le principe d'une découverte progressive de leur histoire, et en dehors des auteurs déjà mentionnés dans le corps du texte : Blutch, Paul Cox, Daniel Clowes, Lewis Trondheim, Chris Ware.

³¹ Jean-Christophe Menu, *La bande dessinée et son double*, *op. cit.*, p. 301.

³² Benoît Peeters, cité par Anne Leblay, « Entretien avec Benoît Peeters et Marc-Antoine Mathieu », in *La BD s'attaque au musée !*, catalogue d'exposition, Aix-en-Provence, Musée Granet, du 19 mars au 8 juin 2008, Marseille, Images en Manœuvres, Aix-en-Provence, Musée Granet, 2008, p. 30.

³³ François Schuiten et Benoît Peeters, *Les Cités obscures, tome 4 : La Tour*, Paris, Bruxelles, Casterman, 1987.



Fig. 227. François Schuiten et Benoît Peeters

La Tour, Les Cités obscures, tome 4, Paris, Bruxelles, Casterman, 1987, nouvelle édition : 2008, p. 14



Fig. 228. Martin Vaughn James

La cage, Paris, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 1986, nouvelle édition : 2006, p. 152-153



Fig. 229. Martin Vaughn James

« Le non-scénario de *La Cage* »

Source : Martin Vaughn-James, « Le non-scénario de *La Cage* », in *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université de Bruxelles, n° 1-2, composé par Benoît Peeters, 1986, p. 237

Pour *La Cage*³⁴, Martin Vaughn-James s'est inspiré d'un lieu réel :

À Toronto, où je vivais à l'époque, se trouvait un bâtiment assez banal, mais aussi assez curieux : une station de pompage d'électricité, imitant le style d'un temple grec, où la cheminée constituait un élément presque incongru. Un générateur d'électricité qui pouvait bien devenir générateur d'images. [...] L'intérieur du bâtiment réel était un mystère, il fallait l'inventer³⁵.

Cet ouvrage, qui n'est pas véritablement une bande dessinée, est caractérisé par son auteur de « *visual novel* » (« Roman visuel », sous-titre de l'édition originale). Les dessins représentent une succession de lieux sans aucun personnage et proposent « une narration où le lecteur (le spectateur) remplace le (ou les) personnage(s)³⁶ » [Fig. 228]. Le rêve n'est pas totalement absent puisqu'une des premières planches représente une chambre avec un lit, « lieu de naissance et de rêve, lieu de l'imaginaire³⁷ ». Aucun scénario, au sens strict, n'a été rédigé au préalable. Vaughn-James l'a remplacé par des plans accompagnés de notes manuscrites [Fig. 229] qui reconstituent ce qu'il a imaginé derrière la porte de la station électrique, à l'instar de Georges Perec, qui s'est inspiré d'une image de maison ouverte pour son roman *La vie mode d'emploi* (1978)³⁸, et qui a rédigé son scénario sous la forme de plans et de diagrammes.

« Je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails³⁹ ». Umberto Eco décrit un processus créatif similaire à ceux mentionnés plus haut. Bien que les résultats soient radicalement différents par rapport aux auteurs de bande dessinée, la faculté imaginative est décrite comme génératrice d'images mentales inspirées par des rêves, des tableaux ou par des lieux réels et inaccessibles. Mais aussi par des rêveries, des fantasmes, des souvenirs, des photos, etc. Malgré les différences de nature de ces images génératrices et les différences dans les résultats produits, on peut relever une constante : une imagination spatialisée, dont on peut trouver des traces dans les œuvres⁴⁰ et dont on pourrait tenter d'établir plus largement l'esthétique.

C'est à cette nouvelle exploration que cette thèse invite maintenant.

³⁴ Martin Vaughn-James, *The Cage*, Toronto, The Coach House Press, 1975. Traduit en français aux Impressions nouvelles (Paris) en 1986 (épuisé). Réédité depuis.

³⁵ Martin Vaughn-James, « Le non-scénario de *La Cage* », in *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université de Bruxelles, n° 1-2, composé par Benoît Peeters, 1986, p. 235-236.

³⁶ *Ibid.*, p. 235.

³⁷ *Ibid.*, p. 238.

³⁸ Entretien avec Viviane Forrester, in Jean Claude Échinger, *Chemins*, Antenne 2, 22 mars 1976. Repéré à : <https://www.ina.fr/video/I09365760/>, consulté le 26/04/2020.

³⁹ Umberto Eco, « Apostille au Nom de la rose ("Postille al Nome della Rosa", in *Alfabeta*, n° 49, juin 1983) », traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, in Umberto Eco, *Le nom de la rose (Il nome della rosa)*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980), traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982, nouvelle édition : Grasset & Fasquelle, 1985, p. 518.

⁴⁰ Dans *Le Nom de la rose*, il y a le plan du labyrinthe. *Ibid.*, p. 327.

INDEX

A

Adorno, Theodor Wiesengrund, 41, 42, 45, 272, 481
Alarcó, Paloma, 34
Aldovini, Laura, 87
Alexandre-Bidon, Danièle, 307, 315, 316, 318, 321, 412
Alpers, Svetlana, 74
Alquié, Ferdinand, 52
Ameisen, Jean-Claude, 99, 101, 300
Andrews, Lew, 89, 321
Aragon, Louis, 63
Aristote, 47, 130, 132, 133, 135, 137, 467
Arms, Inke, 247
Arnaud, Jean, 29, 38, 328, 343, 345, 467, 475
Arnulf, Isabelle, 95, 101, 245
Arrouye, Jean, 401
Artémidore, 21, 47
Azimi, Roxana, 27, 28

B

Bachelard, Gaston, 452
Baroni, Raphaël, 124, 130, 134, 145
Baudelaire, Charles, 69, 70, 71, 475
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 14, 54
Beatus de Liebana, 307
Bellet, Harry, 412
Bellini, Giovanni, 411, 412
Bergez, Daniel, 23, 78, 279, 333
Bergman, Ingrid, 352, 395
Bidon, Danièle-Alexandre, 412
Blutch, 69, 456
Bonnot, Marie, 40, 107, 220, 315, 391, 401, 402, 415
Borofsky, Jonathan, 26, 371
Borremans, Michaël, 73, 415, 421, 422, 425, 427, 437, 439, 447, 479, 483
Bosch Hieronymus, École de, 283, 357, 401, 402
Bosch, Hieronymus, 357, 359

Bossé, Laurence, 427
Boujut, Pierre, 274, 276, 299
Bravo, Cecco (dit), Montelatici Francesco, 91
Breitenfellner, Barbara, 26, 31, 246, 247, 248, 252, 257, 267, 277, 448, 472, 474, 479, 483
Breton, André, 26, 37, 41, 42, 46, 47, 48, 62, 63, 64, 123, 202, 268, 274, 303, 363, 364, 367, 383, 388, 443, 452, 467, 468, 472, 475, 476, 478, 487, 488
Buñuel, Luis, 389
Butor, Michel, 49, 62, 275, 298, 305, 482, 484, 487

C

Caillois, Roger, 17, 19, 45, 51, 251, 325, 386, 402, 403, 405, 407, 408, 411, 437, 441, 468
Callot, Jacques, 401
Caraës, Marie-Haude, 299
Carpaccio, Vittore, 328, 331, 345, 356
Carrique, Pierre, 52, 53, 272, 386, 387
Carroll Lewis (dit), Dodgson Charles Lutwidge, 192, 343, 487
Carroy, Jacqueline, 22, 25, 26, 46, 48, 93, 94, 96, 246, 270, 476
Castanet, Hervé, 180, 198
Chabaneix, Paul, 246
Champion, Jean-Loup, 416
Checkhov, Michael, 352
Cigoli (dit), Cardi Ludovico, 333
Clark, Kenneth, 411, 412
Cocteau, Jean, 389
Coilly, Nathalie, 415
Colonna, Francesco, 36, 83
Cordellier, Dominique, 85, 91
Crary, Jonathan, 21, 27, 444
Craven, Wes, 360
Crécy, Nicolas de, 69
Crespin, Ludwig, 96, 123, 127, 212
Crevel, René, 300
Crumb, Robert, 143

D

Dagen, Philippe, 271, 275, 450
Dalí, Salvador, 21, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 80, 220, 335,
353, 355, 395, 396, 484
David B., 27, 40, 42, 43, 117, 143, 144, 145, 157, 159,
164, 165, 167, 168, 171, 178, 188, 193, 199, 227, 239,
278, 367, 379, 383, 384, 448, 455, 488
Davila, Thierry, 442, 443
De Chirico, Giorgio, 37, 63
De Quincey, Thomas, 452, 488
Delacroix, Eugène, 49, 51, 55, 56, 57, 69, 72, 93, 279, 300
Deleuze, Gilles, 395, 396
Demaules, Mireille, 315
Derrida, Jacques, 71, 72
Descartes, René, 52, 53
Descharnes, Robert, 34
Desnos, Robert, 63, 69, 388, 477
Detaille, Édouard, 23
Deville, Rachel, 27, 43, 48, 59, 144, 174, 178, 180, 183,
188, 193, 198, 199, 227, 235, 239, 278, 364, 367, 368,
379, 383, 448, 452, 476, 484
Diderot, Denis, 53, 331
Didi-Huberman, Georges, 54, 439, 468
Domhoff, G. William, 203, 204, 205, 206, 207, 219
Dosio, Giovanni Antonio, 89, 91, 307
Doucet, Julie, 27, 117, 143, 144, 145, 151, 153, 154, 156,
165, 167, 168, 171, 174, 178, 188, 227, 235, 239, 278,
367, 488
Duchamp, Marcel, 442
Duchesne, Alain, 275
Dupont-Roc, Roselyne, 132, 133, 135, 137
Dürer, Albrecht, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 91,
146, 277, 278, 279, 306, 307, 308, 351, 357

E

Eco, Umberto, 459
École biblique de Jérusalem, 88, 308, 317
Eichenlaub, Jean-Baptiste, 40, 99, 100
Englund, Robert, 360
Enkidu, 311, 312
Epel, Naomi, 141, 143

Ernst, Max, 37, 63, 80, 220, 278, 401, 469, 484

F

Falchi, Anna, 287
Fellini, Federico, 41, 42, 59, 61, 62, 277, 279, 286, 287,
288, 305, 364, 371, 379, 383, 479
Fitzgerald, John Anster, 23
Fonsmark, Anne-Brigitte, 416, 419
Fra Angelico, Guido di Pietro, 322, 325, 326, 328, 336,
355, 357
Francastel, Pierre, 328
Fred (dit), Aristidès Frédéric Othon Théodore, 292, 301
Frémond, Émilie, 391, 401, 402, 415
Freud, Sigmund, 25, 26, 34, 36, 37, 40, 42, 45, 46, 51, 64,
107, 121, 122, 125, 126, 220, 246, 258, 268, 269, 272,
273, 299, 333, 336, 340, 352, 363, 427, 436, 441, 469,
470, 478
Frost, Mark, 248
Füssli, Johann Heinrich, 22, 23, 220, 359, 383

G

Gautier, Théophile, 452
Genette, Gérard, 129, 130, 134, 145
Geoffray, Catherine, 26, 49, 302, 303, 305
Gerstler, Amy, 48
Ghisi, Giorgio, 403
Gilgamesh, 311, 312, 314, 315
Gille, Vincent, 52, 80, 275
Giorgione (dit), Da Castelfranco Zorzo, 411
Giotto di Bondone (dit), Bondone Ambrogio, 326, 345
Glicenstein, Jérôme, 28
Goldschmidt, Pierre-Arthur, 274, 276, 277, 298
Gollut, Jean-Daniel, 20, 22, 26, 55, 63, 109, 139, 193,
275, 278, 306, 388, 389
Golsenne, Thomas, 85
Goltzius, Hendrick, 74
Gombrich, Ernst, 70, 71, 72, 316
Goosse, Bruno, 29
Goutier, Jean-Michel, 367
Goya, Francisco José de, 22, 23

Grandville J.-J. (dit), Jean Ignace Isidore Gérard, 23, 25,
26, 279, 305, 351
Groensteen, Thierry, 40, 43, 48, 130, 141, 143, 145, 187,
199, 200, 221, 275, 312, 333, 349, 350, 383, 448, 455,
473, 474, 478, 481
Grollemund, Hélène, 56, 83
Grove, Jeffrey, 422
Guénoles, Fabian, 95, 96, 98
Guibert, Emmanuel, 70
Guigon, Emmanuel, 363
Guillaume de Lorris, 321

H

Hall, Calvin Springer, 203
Hammershøi, Vilhelm, 415, 416, 419, 421, 422, 427, 437,
440, 442, 447
Hatt, Étienne, 248
Heatley, David, 371, 383
Hello, Ernest, 384, 415
Heraeus, Stéphanie, 22, 23, 25
Hergé (dit), Rémi Georges, 298, 305
Hersant, Yves, 78, 315, 325, 333, 357
Hervey de Saint-Denys, Jean Léon (d'), 26, 41, 42, 46, 93,
270, 271
Hitchcock, Alfred, 351, 391, 395, 396, 485
Hobson, John Allan, 52, 205, 206, 207, 208, 211, 212,
213, 214, 215, 219, 220, 223, 269, 273, 455, 479
Hogarth, William, 69, 351
Horikawa, Tomoyasu, 99, 101

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 22, 335
Isaki, Mitsunori, 288

J

Jacob, 40, 95, 98, 316, 317, 320, 332, 335
Jacques de Voragine, 331
Jean de Meung, 321
Jobert, Barthélémy, 51, 55, 56, 69, 300, 301
Jodorowski, Alejandro, 389

Joseph le Patriarche, 46, 141, 312, 314, 315, 317, 328,
331, 355
Jullien, Bénédicte, 340

K

Kaenel, Philippe, 22, 23, 25
Kelley, Mike, 221, 257, 267, 441
Kessler, Herbert L., 317
Kezich, Tullio, 41, 59, 286, 371, 488
Kruth, Patricia, 400
Kubin, Alfred, 23, 93, 279, 281, 283, 284, 286, 293, 305,
307, 485, 488
Kupka, František, 32, 33, 36, 37, 38, 80, 87, 335
Kurosawa, Akira, 288, 292, 293

L

La Lande, Jérôme de, 270
Lacan, Jacques, 38, 64, 121, 122, 220, 268, 269, 340, 470
Lahire, Bernard, 205, 220, 299
Lallot, Jean, 132, 133, 135, 137
Langenkamp, Heather, 360
Lauxerois, Jean, 299
Le Goff, Jacques, 331, 333
Le Men, Ségolène, 26
Lebensztejn, Jean-Claude, 308, 317, 332, 333
Lecomte du Nouÿ, Jean Jules Antoine, 23
Legrand, Daniel, 64, 480
Leguay, Thierry, 275
Leiris, Michel, 63, 275, 452
Levé, Édouard, 59, 293, 294
Loock, Ulrich, 427, 434, 439
Lynch, David, 248, 301, 302, 391, 397, 400
Lyotard, Jean-François, 126, 328

M

MacLachlan, Kyle, 302
Magritte, René, 37, 336, 340, 341, 422
Mahler, Nicolas, 144, 167, 168, 171, 235, 368, 383, 388
Maier, Michael, 407, 411
Majeri Michaelis (dit), Maier Michael, 408
Maldiney, Henri, 54, 55, 396, 405, 411, 440, 480

Marchand-Zanartu, Nicole, 299
Marcheschi, Jean-Paul, 275, 293, 297, 298
Massing, Jean Michel, 82, 87, 88, 89
Mastroianni, Marcello, 286
Maupassant, Guy de, 386
Maury, Alfred, 26, 36, 46, 94, 96
McCay, Winsor, 69, 349, 350, 351
Menu, Jean-Christophe, 27, 143, 144, 178, 180, 456, 485
Messenger, Annette, 271
Metz, Christian, 105, 107, 109, 111, 112, 127, 128, 129,
139, 222, 278, 390
Michals, Duane, 346
Michaud, Philippe-Alain, 85, 89, 91
Michaux, Henri, 123, 139, 271, 273, 299, 387
Miró, Joan, 37
Mœbius (dit), Giraud Jean, 456
Monbeig Goguel, Catherine, 91
Monnier, Bruno, 28
Montangero, Jacques, 40, 42, 119, 123, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 202, 203, 206,
207, 245, 480
Moreau, Gustave, 401
Moriceau, Jacline, 288, 292
Morise, Max, 63, 388, 389
Müller, Susanne, 281, 427, 435, 436, 441, 442

N

Nabuchodonosor, 307, 308, 318, 320
Nakano, Toshihiko, 288
Nazianze, Grégoire de, 316, 317, 318, 332
Nerval, Gérard de, 69, 452, 475, 489
Nicolas, Alain, 95, 96, 98
Ninie (dite), Straub Eugénie, 36
Nir, Yuval, 98
Nodier, Charles, 123
Nolan, Christopher, 21, 46
Novarina, Virgile, 64, 297, 367, 480

P

Pabst, Georg Wilhelm, 286, 351, 388
Pachet, Pierre, 124, 125, 127, 275, 470

Pankejeff, Sergueï, 33, 37, 38
Panofsky, Erwin, 82, 83, 317, 322, 481
Peck, Gregory, 352
Peeters, Benoît, 69, 456, 459
Pekar, Harvey, 143
Perec, Georges, 48, 49, 217, 459
Philémon, 301
Piero della Francesca, 331
Pseudo-Chrétien, Félix, 403

Q

Queneau, Raymond, 124, 125
Quignard, Pascal, 300

R

Ray, Fernando, 287
Recht, Roland, 311
Redon, Odilon, 23, 279, 305
Rejlander, Oscar Gustav, 345, 356
Renoir, Jean, 286, 351, 388, 490
Revonsuo, Antti, 205, 207, 212, 214, 215, 216, 219, 235
Reygadas, Carlos, 391, 394
Ricœur, Paul, 116, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139
Rolin, Dominique, 452
Rosenblum, Robert, 416
Rosset, Christian, 455
Ruby, Perrine, 40, 96, 101, 217
Ruiz, Raoul, 389
Rullier, Jean-Jacques, 341, 343, 356

S

Sadoul, Numa, 298
Salé, Marie-Pierre, 56, 57, 69
Salmivalli, Christina, 205, 212, 214, 215, 216, 219, 223,
235
Samson, Jacques, 69, 143, 144, 455
Sardo, Delfim, 425
Schaeffer, Jean-Marie, 51, 52, 53, 72, 73, 74, 77, 83, 93,
130, 145
Schipper, Johanna, 48

Schneider, Gregor, 415, 427, 428, 431, 433, 434, 435,
436, 437, 439, 440, 447
Schuiten, François, 456
Schwartz, Barthélémy, 48, 367, 368, 383, 452, 455, 489
Schwartz, Sophie, 20, 21, 52, 207, 216, 217, 219, 292,
368, 379
Schwarz, Sophie, 383
Sebbag, Georges, 363
Sennewald, Jens Emil, 255
Séror, Olivier, 30, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 116,
117, 121, 124, 125, 126, 130, 278, 390, 445
Shaw, Jim, 26, 31, 48, 62, 221, 230, 232, 239, 242, 246,
257, 258, 263, 264, 267, 277, 278, 303, 305, 341, 343,
363, 364, 371, 379, 383, 473, 478, 486, 489
Siclari, Francesca, 102
Sokolow, Anna, 336
Solano-Suárez, Esthela, 269
Spiegelman, Art, 141, 143, 278, 486
Squellati Brizio, Paola, 359
Stickgold, Robert, 220
Stiles, Percy Goldthwait, 41, 43, 44, 217, 379, 380, 384
Strauss, Walter Leopold, 80, 82, 83

T

Tartini, Giuseppe, 270
Terao, Akira, 288
Teulon-Nouailles, Bernard, 275, 298
Todorov, Tzvetan, 133, 384, 389, 390, 405
Tononi, Giulio, 98, 101, 102
Trouvé, Tatiana, 238, 239, 450

V

Vad, Poul, 416, 419, 437

Valéry, Paul, 20, 52, 70, 71, 72, 275
Van de Castle, Robert L., 203
Vaughn-James, Martin, 459
Vermeer de Delft (dit), Vermeer Johannes, 73
Véronèse, Paul (dit), Caliarì Paolo, 326, 328
Viatte, Françoise, 91, 308
Villagio, Paolo, 287
Villard de Honnecourt, 71
Villeneuve de Janti, Jacques, 293
Vinci, Léonard de, 51, 52, 321
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 70, 71, 72

W

Wajcman, Gérard, 427
Walton, Kendall L., 386
Warburg, Aby, 311
Ware, Chris, 69, 456
Weitzmann, Kurt, 317
Willequet, Pierre, 202, 242, 243
Wivel, Mikael, 416, 419
Wolkenstein, Julie, 274, 397

Y

Yates, Frances, 44, 407, 408
Yourcenar, Marguerite, 81, 83, 85, 275, 276, 452, 455,
483, 490

Z

Zadra, Antonio, 46, 203, 204, 205, 207, 219
Zo, Achille, 335

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ALPERS Svetlana, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle (The art of describing. Dutch art in the seventeenth century)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990.

ANDREWS Lew, *Story and space in Renaissance art : the rebirth of continuous narrative*, Cambridge (UK), New York, Cambridge University Press, 1995.

ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle (Parva Naturalia, IV^e s. av. J.-C.)*, traduit du grec par René Mugnier, Paris, Les belles lettres, 1953.

ARISTOTE, *Poétique*, IV^e s. av. J.-C., traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, nouvelle édition : 2011.

ARNAUD Jean , *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2014.

ARNULF Isabelle, *Une fenêtre sur les rêves : neurologie et pathologies du sommeil*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2014.

ARTÉMIDORE, *La clef des songes (Onirocriticon, II^e s.)*, traduit du grec par André-Jean Festugière, Paris, Vrin, 1975.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Esthétique (Aesthetica, 1750)* précédée des *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*, traduit du latin par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

BERGEZ Daniel, *Peindre le rêve. Des rêves bibliques au Surréalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

BRETON André, *Les vases communicants*, Paris, Cahiers libres, 1932. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

CAILLOIS Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956. Repris dans Roger Caillois, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008.

CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CARRIQUE Pierre, *Rêve, vérité. Essai sur la philosophie du sommeil et de la veille*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2002.

CARROY Jacqueline, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « En temps & lieux », 2012.

CHABANEIX Paul, *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*, Paris, J.-B. Baillière & Fils, 1897.

CLARK Kenneth, *L'art du paysage (Landscape into art*, Londres, John Murray, 1949), traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcon, Paris, Julliard, 1962, nouvelle édition : Paris, Arléa, 2010.

CRARY Jonathan, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil (24/7. Late Capitalism and the end of sleep*, Londres, New York, Verso, 2013), traduit de l'anglais (États-Unis) par Grégoire Chamayou, Paris, Éditions Zones, 2014, nouvelle édition : Paris, La Découverte / Poche, 2016.

CRESPIN Ludwig, *Redécouvrir la conscience par le rêve : le débat entre théories cognitives et théories non cognitives de la conscience à l'épreuve de la recherche sur le rêve*, Thèse de philosophie, sld. Sébastien Gandon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2016.

DAVILA Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DERRIDA Jacques, *À dessein, le dessin*, Le Havre, Franciscopolis Éditions, 2013.

DESCARTES René, *Traité de l'Homme*, édition de Claude Clerselier, Paris, Théodore Girard ou Charles Angot, 1664. Repris dans René Descartes, *Œuvres philosophiques, tome 1, 1618-1637*, édition de Ferdinand Alquié, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965, nouvelle édition : Paris, Denoël, coll. « Médiations », 1977.

FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, (*Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1899-1900), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefèbvre, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010.

FREUD Sigmund, *Sur le rêve* (« Über den Traum », in L. Löwenfeld et H. Kurella (dir.), *Grenzfragen des Nerven – und Seelenlebens*, Wiesbaden, Verlag F. J. Bergmann, 1901), traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Points, coll. « Points Essais », 2011.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig, Wien, H. Heller & Cie, 1917), traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1922, nouvelle édition : Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015.

FREUD Sigmund, *L'inquiétant familier* (« Das Unheimliche », in *Imago*, n° 5, 1919), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GOLLUT Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 1993.

GOMBRICH Ernst, *L'art et l'illusion* (*Art and illusion*, Londres, Phaidon Press Limited, 1960), traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1971, nouvelle édition : Gallimard, 1996.

GREEN Christopher, *The European Avant-gardes. Art in France and Western Europe 1904-1945*, The Thyssen-Bornemisza collection, Londres, Zwemmer, 1995.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira-Flammarion, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009.

GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, PUF, 2011.

GUIGON Emmanuel et SEBAG Georges, *Sur l'objet surréaliste*, Paris, Les presses du réel, coll. « Dedalus », 2013.

HERVEY DE SAINT-DENYS Jean Léon (d'), *Les rêves et les moyens de les diriger : observations pratiques*, Paris, Amyot, 1867.

HOBSON John Allan, *Le cerveau rêvant* (*The dreaming brain*, New York, Basic Books, Inc., 1988), traduit de l'anglais par Rose Saint-James, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1992.

- JOBERT Barthélémy, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.
- LA LANDE Jérôme de, *Voyage en Italie, tome 9*, Paris, Desaint, 1769.
- LACAN Jacques, *Le séminaire, livre I, 1953-1954. Les écrits techniques de Freud*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1975.
- LACAN Jacques, *Le séminaire, livre II, 1954-1955. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1978.
- LACAN Jacques, *Le séminaire, livre VI, 1958-1959. Le désir et son interprétation*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, coll. « Champ freudien », 2013.
- LACAN Jacques, *Le séminaire, livre XX, 1972-1973. Encore*, édition de Jacques Alain-Miller, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1975.
- LAHIRE Bernard, *L'interprétation sociologique des rêves*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2018.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *La maison du sommeil*, Paris, Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, coll. « Dits », 2018.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, nouvelle édition : 2002.
- MAURY Alfred, *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, Paris, Didier et Cie, 1861, 3^e édition : 1865.
- MICHAUX Henri, *Façons d'endormi. Façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, 1969.
- MONTANGERO Jacques, *40 questions et réponses sur les rêves*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- MÜLLER Susanne, *L'inquiétante étrangeté à l'œuvre. Das Unheimliche et l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts plastiques », 2016.
- PACHET Pierre, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980.
- PANOFSKY Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer (The Life and Art of Albrecht Dürer, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, Princeton, Princeton University Press, 1943)*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2004.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

SCHWARTZ Sophie, *Matière à rêver, explorations statistique et neuropsychologique des phénomènes oniriques au travers des textes et des images de rêves*, Thèse, sld. Rémy Droz, présentée à la Faculté des Sciences Sociales et Politiques de l'Université de Lausanne pour obtenir le grade de docteur en psychologie, mars 1999.

SMOLDEREN Thierry, *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.

STILES Percy Goldthwait, *Dreams*, Cambridge, Harvard University Press, 1927 :
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.202026/mode/2up>

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

VALÉRY Paul, *Degas, dans, dessin*, Paris, Gallimard, 1938, nouvelle édition : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1965.

WAJCMAN Gérard, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 2010.

WALTON Kendall L., *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990.

WEITZMANN Kurt et KESSLER Herbert L., *The frescoes of the Dura synagogue and Christian art*, Washington D.C., Dumbarton Oaks research library and collection, 1990.

WILLEQUET Pierre, *La bizarrerie du rêve et ses représentations : une revue critique et une étude empirique*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt / M., New York, Wien, Peter Lang, 1999.

WOLKENSTEIN Julie, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

YATES Frances, *The Rosicrucian enlightenment*, London and et New York, Routledge & Kegan Paul, 1972, nouvelle édition : Routledge, coll. « Routledge classics », 2002.

Ouvrages collectifs

ARNAUD Jean et GOOSSE Bruno (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015.

BONNOT Marie et FRÉMOND Émilie (dir.), *Otrante*, n° 37, « Rêve & fantastique », Paris, Kimé, printemps 2015.

BONNOT Marie et LEBLOND Aude (dir.), *Les contours du rêve. Les sciences du rêve en dialogue*, Paris, Hermann, 2017.

CARAËS Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU Nicole (dir.), *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

KRYGER Meir H., ROTH Thomas et DEMENT William C. (dir.), *Principles and practice of sleep medicine*, 6^e édition, Philadelphia, Elsevier, 2017.

PEETERS Benoît (dir.), *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université de Bruxelles, n° 1-2, 1986.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 2012.

THIVAT Patricia-Laure (dir.), *Ligeia*, n° 129-132, dossier « Le rêve au cinéma », janvier-juin 2014.

Catalogues

Akira Kurosawa. Dessins, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, du 16 octobre 2008 au 11 janvier 2009, Paris, Paris Musées, 2008.

André Breton. La beauté convulsive, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991.

Barbara Breitenfellner, Traum einer Ausstellung, catalogue d'exposition, Dortmund, Hartware MedienKunstVerein, du 12 mars au 5 juin, Berlin, Revolver Publishing, Dortmund, HMKV, 2011.

La BD s'attaque au musée !, catalogue d'exposition, Aix-en-Provence, Musée Granet, du 19 mars au 8 juin 2008, Marseille, Images en Manceuvres, Aix-en-Provence, Musée Granet, 2008.

Comme le rêve le dessin, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Centre Pompidou, du 16 février au 16 mai 2005, Philippe-Alain Michaud (dir.), Paris, Éditions du Louvre / Éditions du Centre Pompidou, 2005.

DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, catalogue d'exposition, Paris, Louvre, du 26 octobre 1990 au 21 janvier 1991, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Jacques Derrida, 1990.

Dessiner en plein air. Variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 16 octobre 2017 au 29 janvier 2018, Marie-Pierre Salé (dir.), Paris, Musée du Louvre, 2017.

Dessins baroques florentins du musée du Louvre, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, du 2 octobre 1981 au 18 juin 1982, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.

Federico Fellini, Segni di Cinema. 50 disegni 1954-1993, catalogue d'exposition, Lumezzane Pieve, Brescia, du 31 janvier au 28 mars 2004, Torre Avogadro, Milan, Nuages, 2004.

Gregor Schneider. Arbeiten 1984-1994, catalogue d'exposition, Krefeld, du 4 septembre au 23 octobre 1994, Krefelder Kunstmuseen, 1994 : https://gregor-schneider.de/pdfkataloge/1994krefeld/Krefelder_Kunstmuseen_Krefeld1994_solo_cat.pdf

Gregor Schneider, catalogue d'exposition, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 28 mai au 13 septembre 1998, Paris-Musées, 1998.

Gregor Schneider, Milan, Charta, 2003.

Hammershøi, le maître de la peinture danoise, catalogue d'exposition, Paris, Musée Jacquemart-André, du 14 mars au 22 juillet 2019, Jean-Loup Champion et Pierre Curie (dir.), Bruxelles, Fonds Mercator, 2019.

Jean-Jacques Rullier, Œuvre incomplète, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou – Cabinet d'art graphique, du 18 juin au 4 août 1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

Jim Shaw 1974-1999 : Everything must go, catalogue d'exposition, Luxembourg, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, du 8 mai au 4 juillet 1999, Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, premier semestre 2000, Noëllie Roussel et Fabrice Stroun (dir.), Luxembourg, Casino Luxembourg, Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Santa Monica, Smart Arts Press, 1999.

Michaël Borremans. As sweet as it gets, catalogue d'exposition, Bruxelles, BOZAR, du 22 février au 3 août 2014, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, du 4 septembre au 31 janvier 2015, Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 mars au 5 juillet 2015, Jeffrey Grove (dir.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014.

Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée, catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Citadelles & Mazenod, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013.

La Renaissance et le rêve, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

Le roman de la Rose. L'art d'aimer au Moyen Âge, catalogue d'exposition, Paris, BNF, du 6 novembre 2012 au 17 février 2013, Nathalie Coilly et Marie-Thérèse Tesnière (dir.), Paris, BNF, 2012.

Skulptur Projekt Münster 2017, catalogue d'exposition, Münster, du 10 juin au 1^{er} octobre 2017, Kasper König, Britta Peters, Marianne Wagner (dir.), Leipzig, Spector books, 2017.

STRAUSS Walter Leopold, *The complete drawings of Albrecht Dürer, vol. 4, 1520-1528*, New York, Abaris Books, 1974.

Trajectoires du rêve, catalogue d'exposition, Paris, Pavillon des Arts, du 7 mars au 7 juin 2003, Vincent Gille (dir.), Paris, Paris-Musées, 2003.

L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi, 1864-1916, catalogue d'exposition, Copenhague, Ordrupgaard, du 15 août au 19 octobre 1997, Paris, Musée d'Orsay, du 17 novembre 1997 au 1^{er} mars 1998, Copenhague, Ordrupgaard, Paris, Musée d'Orsay, 1997.

Weisse Folter. Gregor Schneider, Köln, Walter König, Düsseldorf, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007.

Textes et articles

ACIDINI Cristina, « Fenêtres, nuées et bulles », traduit de l'italien par Yves Hersant, in *La Renaissance et le rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

ADORNO Theodor Wiesengrund, « Le surréalisme : une étude rétrospective ("Rückblickend auf den Surrealismus" in *Texte und Zeichen*, cahier 6, 1956) », in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1999.

ALDOVICINI Laura « Cat. 54. Albrecht Dürer, *Le rêve du docteur*, vers 1498 », in *La Renaissance et le rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Narration », in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, « À l'origine de l'imagerie onirique : la peinture du rêve dans l'art médiéval », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Citadelles & Mazenod, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013.

ARMS Inke, « On the exhibition », in *Barbara Breitenfellner, Traum einer Ausstellung*, catalogue d'exposition, Dortmund, Hartware MedienKunstVerein, du 12 mars au 5 juin, Berlin, Revolver Publishing, Dortmund, HMKV, 2011.

ARNAUD Jean et GOOSSE Bruno, « Introduction. Comme si, comme ça, comme... », in Jean Arnaud et Bruno Goosse (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015.

ARNAUD Jean, « L'artiste et la dynamique du vivant », in *Biomorphisme*, Éditions Naima, en ligne : <https://www.naimaunlimited.com>. À paraître.

ARROUYE Jean, « Rapsodie ropsienne », in *Eros, XIe congrès du CERLI : science et fiction fantastique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.

AZIMI Roxana, « Les expositions immersives », in *M. Le magazine du Monde*, n° 440, 22 février 2020.

BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », in *Image & narrative*, vol. 12, n° 1, 2011.

BARONI Raphaël, « Pour une narratologie transmédiat », in *Poétique*, n° 182, Paris, Seuil, 2017.

BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne », in le *Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863. Repris d'après *L'art romantique*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, II*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BELLET Harry, « Déchaînement d'érudition autour de "La Tempête" », in *Le Monde*, mardi 6 août 2019.

BERGSON Henri, « Le rêve », conférence faite à l'Institut général de psychologie le 26 mars 1901, in Henri Bergson, *Le rêve suivi de Fantômes vivants*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013.

BONNOT Marie et FRÉMOND Émilie, « Pour un fantastique les yeux fermés », in *Otrante*, n° 37, « Rêve & fantastique », sld. Marie Bonnot et Émilie Frémond, Paris, Kimé, printemps 2015.

BOSSÉ Laurence, « Préface », *Gregor Schneider*, catalogue d'exposition, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 28 mai au 13 septembre 1998, Paris-Musées, 1998.

BOUJUT Pierre, « Sur les ruines du rêve ou La fin d'une illusion », in *La tour de feu*, n° 98-99, juillet-septembre 1968.

BRETON André, « Entrée des médiums », in *Littérature, nouvelle série*, n° 6, 1^{er} novembre 1922. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

BRETON André, « Introduction au discours sur le peu de réalité », in *Commerce*, hiver 1924 (publié en mars 1925). Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

BRETON André, « Second manifeste du Surréalisme », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

BRETON André, « Il y aura une fois », in *SASDLR*, n° 1, juillet 1930. Repris comme notice au recueil de poèmes *Le revolver à cheveux blancs*, Paris, Les cahiers livres, 1948, puis dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

BRETON André, « Rêve-objet », in *Cahiers d'art*, n° 5-6, 1935. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

BRETON André, « Crise de l'objet », in *Cahiers d'art*, n° 1-2, 1936. Repris dans André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

BUTOR Michel, « La littérature de la nuit », in *Répertoire V*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

CARAËS Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU Nicole, « Images de pensées », in Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (dir.), *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

CARROY Jacqueline, « La force et la couleur des rêves selon Hervey de Saint-Denys », in *Rives méditerranéennes*, n° 44, 2013.

CASTANET Hervé, « Préface », in Rachel Deville, *La maison circulaire*, Paris, Actes Sud BD, 2015.

CHAMPION Jean-Loup, « Silhouettes du quotidien, atmosphères étranges », in *Hammershøi, le maître de la peinture danoise*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Jacquemart-André, du 14 mars au 22 juillet 2019, Jean-Loup Champion et Pierre Curie (dir.), Bruxelles, Fonds Mercator, 2019.

COILLY Nathalie, « La diffusion du Roman de la Rose au Moyen Âge », in *Le roman de la Rose. L'art d'aimer au Moyen Âge*, catalogue d'exposition, Paris, BNF, du 6 novembre 2012 au 17 février 2013, Nathalie Coilly et Marie-Thérèse Tesnière (dir.), Paris, BNF, 2012.

CORDELLIER Dominique, « Esquisse d'un portrait de l'artiste maniériste en génie du sommeil », in *Comme le rêve le dessin*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Centre Pompidou, du 16 février au 16 mai 2005, Philippe-Alain Michaud (dir.), Paris, Éditions du Louvre / Éditions du Centre Pompidou, 2005.

CREVEL René, « Chroniques : Le sommeil », in *La révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925.

DAGEN Philippe, « Introduction », in Jean-Paul Marcheschi, *Le livre du sommeil. Notes sur la flamme, la peinture et la nuit*, Nantes, Éditions Art 3, 2013.

DAGEN Philippe, « Annette Messenger : l'art d'aiguiser », in *Le Monde*, supplément *Culture et idées*, 1^{er} août 2015.

DAGEN Philippe, « Tatiana Trouvé mêle hasard et méthode », in *Le Monde*, 3 juillet 2018.

DEMAULES Mireille, « Entre vérité et mensonge : les contours du rêve poétisé au Moyen Âge », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve. Les sciences du rêve en dialogue*, Paris, Hermann, 2017.

DESNOS Robert, « Le rêve et le cinéma », in *Paris-Journal*, 27 avril 1923. Repris dans Robert Desnos, *Les rayons et les ombres : cinéma*, édition de Marie-Claire Dumas avec la collaboration de Nicole Cervelle-Zonca, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992.

DOMHOFF G. William, « Realistic simulation and bizareness in dream content : past findings and suggestions for future research », in *Deirdre Barrett et Patrick McNamara (ed.), The new science of dreaming : content, recall, and personality characteristics*, vol. 2, Westport, Praeger Press, 2007 : https://www2.ucsc.edu/dreams/Library/domhoff_2007b.html

DOMHOFF G. William, MEYER-GOMES Katrin et SCHREDL Michael, « Dreams as the expression of conceptions and concerns : a comparison of German and American college students », in *Imagination, Cognition and Personality*, vol. 25, n° 3, 2006 : https://dreams.ucsc.edu/Library/domhoff_meyer_schredl_2006.html

DUCHESNE Alain et LEGUAY Thierry, « Rêve », in *Les petits papiers, écrire des textes courts*, Paris, Magnard, coll. « Petite fabrique de littérature », 1991.

ECO Umberto, « Apostille au Nom de la rose (“Postille al Nome della Rosa”, in *Alfabeta*, n° 49, juin 1983) », traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, in Umberto Eco, *Le nom de la rose (Il nome della rosa)*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980), traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982, nouvelle édition : Grasset & Fasquelle, 1985.

EICHENLAUB Jean-Baptiste, « Activités cérébrales associées au rêve et à son récit », in *Le Journal des psychologues*, n° 325, dossier « Que nous disent nos rêves ? Entre neuroscience et psychanalyse », mars 2015.

FONSMARK Anne-Brigitte et WIVEL Mikael, « Catalogue », in *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi, 1864-1916*, catalogue d'exposition, Copenhague, Ordrupgaard, du 15 août au 19 octobre 1997, Paris, Musée d'Orsay, du 17 novembre 1997 au 1^{er} mars 1998, Copenhague, Ordrupgaard, Paris, Musée d'Orsay, 1997.

FREUD Sigmund, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) ("Aus der Geschichte einer infantilen Neurose", in *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*, 4^e série, Leipzig et Vienne, Hugo-Heller & Cie, 1918) », traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, traduction révisée par Anne Berman, in Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, 22^e édition : 2001.

GERSTLER Amy, « "The wild trash of sleep" : les Dream Objects et les Dream Drawings de Jim Shaw », bilingue, traduit de l'anglais par Françoise Gaillard, in *Jim Shaw 1974-1999 : Everything must go*, catalogue d'exposition, Luxembourg, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, du 8 mai au 4 juillet 1999, Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, premier semestre 2000, Noëllie Roussel et Fabrice Stroun (dir.), Luxembourg, Casino Luxembourg, Genève, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Santa Monica, Smart Arts Press, 1999.

GILLE Vincent, « Écrire et peindre les rêves », in *Trajectoires du rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Pavillon des Arts, du 7 mars au 7 juin 2003, Vincent Gille (dir.), Paris, Paris-Musées, 2003.

GOLDSCHMIDT Pierre-Arthur, « Le poète sans le savoir », in *La tour de feu*, n° 98-99, juillet-septembre 1968.

GOLSENNE Thomas, « Albrecht Dürer. Autoportrait en paysage », in *Roven*, n° 5, printemps-été 2011.

GOUTIER Jean-Michel, « D'un rêve à l'autre », in *André Breton. La beauté convulsive*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, du 25 avril au 26 août 1991, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991.

GROENSTEEN Thierry, « Rêves de papier », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Citadelles & Mazonod, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013.

GROLLEMUND Hélène, « Cat. 157. Eugène Delacroix, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, folios 31 v° et 32 r », in *Dessiner en plein air. Variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 16 octobre 2017 au 29 janvier 2018, Marie-Pierre Salé (dir.), Paris, Musée du Louvre, 2017.

GROVE Jeffrey, « Not to sweet », in *Michaël Borremans. As sweet as it gets*, catalogue d'exposition, Bruxelles, BOZAR, du 22 février au 3 août 2014, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, du 4 septembre au 31 janvier 2015, Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 mars au 5 juillet 2015, Jeffrey Grove (dir.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014.

GUÉNOLÉ Fabian et NICOLAS Alain, « Le rêve est un état hypnique de la conscience : pour en finir avec l'hypothèse Goblots et ses avatars contemporains », in *Neurophysiologie clinique*, n° 40, 2010.

HATT Étienne, « Barbara Breitenfellner, l'interprétation des rêves », in *Art Press*, n° 466, mai 2019.

HELLO Ernest, « Du genre fantastique », in *Revue Française*, t. XV, Paris, 1858.

HERAEUS Stefanie, « Artists and the dream in nineteenth-century Paris : towards a prehistory of Surrealism », traduit en anglais par Deborah Laurie Cohen, in *History Workshop Journal*, vol 48, n° 1, Oxford, Oxford University Press.

HERBERT Martin, « Michaël Borremans », in *ArtReview*, Mai 2015.

HERSANT Yves, « Peindre le rêve ? », in *La Renaissance et le rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

HOBSON John Allan Hobson, SANGSANGUAN Suchada, ARANTES Henry et KAHN David, « Dream logic – The inferential reasoning paradigm », in *Dreaming*, vol. 21, n° 1, 2011.

HORIKAWA Tomoyasu, TAMAKI Masako, MIYAWAKI Yoichi et KAMITANI Yukiyasu, « Neural decoding of visual imagery during sleep », in *Science*, n° 340, 4 avril 2013.

JULLIEN Bénédicte, « Sortir les mots de la bouche », in *Quarto*, n° 123, « La réson du rêve », novembre 2019.

KAENEL Philippe, « Les rêves illustrés de JJ. Grandville (1803-1847) », in *Revue de l'Art*, n° 92, 1991.

KEZICH Tullio, « Somnii explanatio ou Dans ce royaume où tout est possible », in Federico Fellini, *Le livre de mes rêves (Il libro dei sogni)*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2010), édition de Tullio Kezich et Vittorio Boarini, traduit de l'italien, Paris, Flammarion, 2010.

KRUTH Patricia, « L'image onirique entre arts et sciences. *La science des rêves* de Michel Gondry », in *Ligeia*, n° 129-132, dossier « Le rêve au cinéma », sld. Patricia-Laure Thivat, janvier-juin 2014.

LACAN Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *La psychanalyse*, vol. 3, Paris, PUF, 1957. Repris dans Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1966.

LAUXEROIS Jean, « Éloge de l'imagination graphique », in Marie-Haute Caraës et Nicole Marchand-Zanartu (dir.), *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

LE GOFF Jacques, « Le christianisme et les rêves (II^e-VII^e siècle) », in Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1985.

LE MEN Ségolène, « Le rêve en vignettes, de Grandville à Hervey de Saint-Denys », in *Romantisme*, n° 178, dossier « Rêver au XIX^e siècle », Paris, Armand Colin, 2017.

LEGRAND Daniel, « Note de l'éditeur », in Franck André Jamme et Virgile Novarina, *De la distraction*, Paris, Éditions Virgile, Daniel Legrand éditeur, 2005.

MALDINEY Henri, « Comprendre », in *Revue de métaphysique et de Morale*, n° 1-2, 1961. Repris dans *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1973, nouvelle édition : 1994.

MALDINEY Henri, « Structures profondes et fondement existentiel du fantastique et de l'art fantastique », in *L'art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'Act, 1993, nouvelle édition : Paris, Éditions du Cerf, 2012.

MASSING Michel, « Dürer's dream », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 49, Londres, The Warburg Institute, 1986.

METZ Christian, « Problèmes de dénotation du film de fiction », in *Essais sur la signification au cinéma, I*, Paris, Klincksieck, 1968, nouvelle édition : 2003.

METZ Christian, entretien avec Raymond Bellour, « Raymond Bellour / Christian Metz : Entretien sur la sémiologie du cinéma (1970) » in *Essais sur la signification au cinéma, II*, Paris, Klincksieck, 1972, nouvelle édition : 2003.

METZ Christian, « Le film de fiction et son spectateur (étude métapsychologique) », in *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », Paris, Seuil, 1975. Repris et modifié dans METZ Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977, nouvelle édition : Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002.

MICHAUD Philippe-Alain, « Un rêve de chute », in *Comme le rêve le dessin*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Centre Pompidou, du 16 février au 16 mai 2005, Philippe-Alain Michaud (dir.), Paris, Éditions du Louvre / Éditions du Centre Pompidou, 2005.

MONBEIG GOGUEL Catherine et VIATTE Françoise, « Cat. 83. Cecco Bravo, *Un ange soutenant une autre figure volant devant une architecture* », in *Dessins baroques florentins du musée du Louvre*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, du 2 octobre 1981 au 18 juin 1982, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.

MONTANGERO Jacques, « Dreams are narrative simulations of autobiographical episodes, not stories or scripts : a review », in *Dreaming*, vol. 22, n° 3, 2012.

MONTANGERO Jacques et CAVALLERO Corrado, « What renders dreams more or less narrative ? A microstructural study of morning REM and Stage 2 dreams », in *International Journal of Dream Research*, vol. 8, n° 2, 2015.

MONTANGERO Jacques, « Rêve et narration : un point de vue cognitif », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve. Les sciences du rêve en dialogue*, Paris, Hermann, 2017.

MORICEAU Jacline, « Figurer le rêve : Rêves d'Akira Kurosawa », in *Ligeia*, n° 129-132, dossier « Le rêve au cinéma », sld. Patricia-Laure Thivat, janvier-juin 2014.

MÜLLER Susanne, « Unheimlich : Unheimlich, das Unheimliche, l'inquiétante étrangeté », 2018, (hal-01921278) : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/unheimlich/>.

NIR Yuval et TONONI Giulio, « Dreaming and the brain : from phenomenology to neurophysiology », in *Trends in cognitive sciences*, vol. 14, n° 2, février 2010.

NODIER Charles, « Préface de *Smarra* », in *Smarra ou Les démons de la nuit*, Paris, Ponthieu, 1821. Repris dans Charles Nodier, *La fée aux miettes. Smarra, Trilby*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982.

PACHET Pierre, « Les rêves cachent le sommeil », in Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005.

PANOFSKY Erwin, « La perspective comme forme symbolique (« Die Perspektive als "Symbolische Form" » », in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, Berlin, 1924/1925) », in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

RECHT Roland, « *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg », in Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Dijon, L'Écarquillé, Paris, INHA, 2012.

REEMTSMA Jan Philipp, « Postface », in *Mes rêves* Theodor Wiesengrund Adorno, *Mes rêves (Traumprotokolle)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005), édition de Christian Götde et Henri Lonitz, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2007.

REVONSUO Antti et SALMIVALLI Christina, « A content analysis of bizarre elements in dreams », in *Dreaming*, vol. 5, n° 3, 1995.

ROSENBLUM Robert, « Vilhelm Hammershøi, chez lui et à l'étranger », in *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi, 1864-1916*, catalogue d'exposition, Copenhague, Ordrupgaard, du 15 août au 19 octobre 1997, Paris, Musée d'Orsay, du 17 novembre 1997 au 1^{er} mars 1998, Copenhague, Ordrupgaard, Paris, Musée d'Orsay, 1997.

ROSSET Christian, « À la frontière (la bande dessinée et l'autre scène) », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014, Thierry Groensteen (dir.), Paris,

Citadelles & Mazenod, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013.

SALÉ Marie-Pierre, « Dessiner en plein air. Entre “sur nature”, souvenir, et atelier », in *Dessiner en plein air. Variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, du 16 octobre 2017 au 29 janvier 2018, Marie-Pierre Salé (dir.), Paris, Musée du Louvre, 2017.

SAMSON Jacques, « Le rêve : un embrayeur pictural », in *Neuvième art*, n° 11, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, octobre 2004.

SARDO Delfim, « The ear », in *Michaël Borremans. As sweet as it gets*, catalogue d'exposition, Bruxelles, BOZAR, du 22 février au 3 août 2014, Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, du 4 septembre au 31 janvier 2015, Dallas, Dallas Museum of Art, du 15 mars au 5 juillet 2015, Jeffrey Grove (dir.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014.

SENNEWALD Jens Emil, « Notes de rêves », brochure pour l'exposition « Barbara Breitenfellner. Rêve : les éléments n'ont pas encore trouvé leur matérialité », Pontault-Combault, Centre Photographique d'Île-de-France, du 2 mai au 13 juillet 2019.

SICLARI Francesca, BAIRD Benjamin, PEROGAMVROS Lampros, BERNARDI Giulio, LAROCQUE Joshua, RIEDNER Brady, BOLY Mélanie, POSTLE Bradley R. et TONONI Giulio, « The neural correlate of dreaming », in *Nature Neuroscience*, vol. 20, n° 6, juin 2017.

SOLANO-SUÀREZ Esthela, « Sublimation et escabeau », in *Quarto*, n° 123, « La réson du rêve », novembre 2019.

SQUELATTI BRIZIO Paola Squellati Brizio, « Cat. 59. Hieronymus Bosch, *Visions de l'Aut-delà, 1505-1510* », in *La Renaissance et le rêve*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, du 9 octobre 2013 au 26 janvier 2014, Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

STICKGOLD Robert, « Introduction » de la section « Psychobiology and Dreaming », in Meir H. Kryger, Thomas Roth et William C. Dement (dir.), *Principles and practice of sleep medicine*, 6^e édition, Philadelphia, Elsevier, 2017.

TEULON-NOUAILLES Bernard, « Les récits de rêves », in Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988.

VAD Poul, « Vilhelm Hammershøi, une introduction », in *L'univers poétique de Vilhelm Hammershøi, 1864-1916*, catalogue d'exposition, Copenhague, Ordrupgaard, du 15 août au 19 octobre 1997, Paris, Musée d'Orsay, du 17 novembre 1997 au 1^{er} mars 1998, Copenhague, Ordrupgaard, Paris, Musée d'Orsay, 1997.

VALÉRY Paul, « Questions du rêve », in *Cahiers Paul Valéry*, n° 3, Paris, Gallimard, 1979.

VERRY Frédéric, « Dessin, projet et fiction. Réflexions à partir d'un dessin de Michaël Borremans », in Bernard Guelton (dir.), *Fictions secondes. Mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2019.

VILLENEUVE DE JANTI Jacques, « Les dessins d'Akira Kurosawa », in *Akira Kurosawa. Dessins*, catalogue d'exposition, Paris, Petit Palais, du 16 octobre 2008 au 11 janvier 2009, Paris, Paris Musées, 2008.

YOURCENAR Marguerite, « Notes sur les songes » (non daté), in Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

YOURCENAR Marguerite, « Sur un rêve de Dürer », in *Hamsa*, numéro double spécial : « L'ésotérisme d'Albrecht Dürer », deuxième numéro, 1977. Repris dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1983.

YOURCENAR Marguerite, « Dossier pour *Les songes et les sorts* », in Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

ZADRA Antonio et DOMHOFF G. William, « Chapter 49 : Dream content : quantitative findings », in Meir H. Kryger, Thomas Roth et William C. Dement (dir.), *Principles and practice of sleep medicine*, 6^e édition, Philadelphia, Elsevier, 2017.

Écrits d'artistes et entretiens

BAZAINE Jean, *Notes sur la peinture aujourd'hui*, Paris, H. Floury, 1948.

BLAIN, BLUTCH, DAVID B., DE CRÉCY, DUPUY-BERBERIAN, GUIBERT, RABATÉ, SFAR, *La nouvelle bande dessinée. Entretiens avec Hugues Dayez*, Bruxelles, Niffle, 2002.

BORREMANS Michaël, entretien David Coggins, « Michaël Borremans. An interview by David Coggins », in *Art in America*, mars 2009.

BORREMANS Michaël, entretien avec Heuer Renko, « Michaël Borremans : shades of doubt », in *mono kultur*, n° 31, printemps 2012 : http://www.zeno-x.com/artists/MB/MB_press/MB0652.pdf

BORREMANS Michaël, entretien avec Diana d'Arenberg, « Michaël Borremans in conversation », in *Ocula*, 17 avril 2018 : <https://ocula.com/magazine/conversations/michael-borremans/>

BREITENFELLNER, entretien avec Anne-Frédérique Fer, « Interview de Barbra Breitenfellner », le 10 mai 2019, FranceFineArt :

<https://www.francefineart.com/index.php/agenda/14-agenda/agenda-news/3133-2708-pontault-combault-barbara-breitenfellner>

BUTOR Michel, entretien avec Bernard Teulon-Nouailles, « Entretien à Gaillard », in Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988.

DALÍ *Journal d'un génie*, Paris, La table ronde, Gallimard, 1964.

DAVID B., entretien avec Thierry Groensteen, « Entretien avec David B. Propos recueillis le 9 octobre 2012 », in *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée*, catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, du 20 décembre 2013 au 30 mars 2014, Thierry Groensteen (dir.), Paris, Citadelles & Mazenod, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2013.

DEVILLE Rachel, documentaire de Bridges, Marie Girard et Pierre Boisson, *La Renaissance et le rêve, Musée du Luxembourg : Rachel Deville, la rêveuse éveillée*, 2013 :

https://www.youtube.com/watch?list=UUyAiVPzrW_o5PuNI6UH3JNg&v=a3UgfNHPNKU

DEVILLE Rachel, SCHIPPER Johanna et SCHWARTZ Barthélémy, Journée d'étude : *Visions de rêve, visions du rêve*. Table ronde animée par Thierry Groensteen, journée d'étude dans le prolongement de l'exposition « Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée », Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, jeudi 20 mars 2014 :

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=u55B4TzRk_0

DEVILLE Rachel, entretien avec Aude Lavigne, *Les carnets de la création. Semaine spéciale héros, héroïnes 3/5*, France Culture, 23 décembre 2015 :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/semaine-speciale-heros-heroines-35-rachel-deville>

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1974, deuxième édition : Flammarion, coll. « Champs », 1994.

ERNST Marx, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », introduction au catalogue d'exposition de la Kunsthaus de Zürich, 1934. Repris dans Marx Ernst, *Écritures*, et traduit de l'allemand par Robert Valançay, Paris, Gallimard, 1970.

FRED, entretiens avec Benoît Mouchard et Jean-Pierre Mercier, « "La bande dessinée, c'est ma vie", entretien avec Fred », propos recueillis au domicile de Fred, à Paris, par Benoît Mouchard le 24 février 1994 et le 26 mars 1996, et par Jean-Pierre Mercier le 7 octobre 2008, in *Neuvième art*, n° 15, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, janvier 2009.

GEOFFRAY Catherine, « Souvent, je rêve... », 2016 : <http://catherinegeoffray.net/#/textes>

HERGÉ, entretien avec Numa Sadoul, *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*, Paris, Casterman, 1975, nouvelle édition : Bruxelles, Paris, Casterman, 2000.

HITCHCOCK Alfred, entretien avec François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut (Le cinéma selon Hitchcock)*, Paris, Robert Laffont, 1966), édition définitive : Paris, Gallimard, 1993.

KUBIN Alfred, « Mon expérience du rêve (“Über mein Traumerleben”, in *Von verschiedenen Ebenen*, Fritz Gurlitt, Berlin, 1922) », in *Le travail du dessinateur*, traduit de l'allemand par Christophe David Paris, Allia, 2007.

KUBIN Alfred, *Ma vie* (« Aus meinem Leben », in Wolfgang K. Müller-Thalheim, *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine Psychopathologische Studie*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970), traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Allia, 2015.

LEVÉ Édouard Levé, « Interview d'Édouard Levé par lui-même », in *Édouard Levé, Reconstitutions*, Paris, Phileas Fogg, 2003.

LYNCH David et McKENNA Kristine, *L'espace du rêve (Room to dream)*, New York, Random House, 2018), traduit de l'anglais (États-Unis) par Carole Delporte et Johan-Frederik Hel Guedj, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2018.

MAGRITTE René, *Écrits complets*, édition d'André Blavier, Paris, Flammarion, 2009.

MARCHESCHI Jean-Paul, entretien avec Gérard Pesson, « Le désir et la nuit : la déposition. Entretien avec Jean-Paul Marcheschi, Paris, 1990 », in Jean-Paul Marcheschi, *Le livre du sommeil. Notes sur la flamme, la peinture et la nuit*, Nantes, Éditions Art 3, 2013.

MARCHESCHI Jean-Paul, entretien avec Paula Gellis, « Unda fluxit sanguine : la dernière image. Entretien avec Jean-Paul Marcheschi, Paris, 1991 », in *Le livre du sommeil. Notes sur la flamme, la peinture et la nuit*, Nantes, Éditions Art 3, 2013.

MARCHESCHI Jean-Paul, *Le livre du sommeil. Notes sur la flamme, la peinture et la nuit*, Nantes, Éditions Art 3, 2013.

MENU Jean-Christophe, *La Bande Dessinée et son double, langage et marges de la Bande Dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*, thèse en Arts et sciences de l'art, sld. Pierre Fresnault-Deruelle, Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris, L'Association, 2011.

MÖBIUS, « Introduction », in *Le garage hermétique*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1979, nouvelle édition : 2000.

PEETERS Benoît et MATHIEU Marc-Antoine, entretien avec Anne Leblay, « Entretien avec Benoît Peeters et Marc-Antoine Mathieu », in *La BD s'attaque au musée !*, catalogue d'exposition, Aix-en-Provence, Musée Granet, du 19 mars au 8 juin 2008, Marseille, Images en Manœuvres, Aix-en-Provence, Musée Granet, 2008.

PEREC Georges, entretien avec Viviane Forrester, in Jean Claude Échinger, *Chemins*, Antenne 2, 22 mars 1976 : <https://www.ina.fr/video/I09365760/>

REYGADAS Carlos, entretien avec le Groupement National des Cinémas de Recherche, « Rencontre(s). Entretien avec Carlos Reygadas », avril 2013. Supplément du DVD du film, *Blaq Out*, 2013.

RULLIER Jean-Jacques, entretien avec Marie-Laure Bernadac, « Quelques questions à Jean-Jacques Rullier », mai 1997, in *Jean-Jacques Rullier, Œuvre incomplète*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou – Cabinet d'art graphique, du 18 juin au 4 août 1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

SCHNEIDER Gregor, entretien avec Ulrich Loock dans la maison de l'artiste à Rheydt et à la Kunsthalle de Berne entre novembre 1995 et janvier 1996, « ...Je ne jette rien, je continue... encore et toujours » in *Gregor Schneider*, catalogue d'exposition, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 28 mai au 13 septembre 1998, Paris-Musées, 1998.

SCHNEIDER Gregor, « Total isolation and complete self-deception. A reiteration », traduit de l'allemand, in *Skulptur Projekt Münster 2017*, catalogue d'exposition, Münster, du 10 juin au 1^{er} octobre 2017, Kasper König, Britta Peters, Marianne Wagner (dir.), Leipzig, Spector books, 2017.

SÉROR Olivier, entretien, Brive, Festival du cinéma de Brive, 2011 : <https://www.dailymotion.com/video/xijuur>,

SÉROR Olivier et MARTIN Marie, « “Quand l'écran du cinéma s'allume, on est directement dans le rêve” : Panexlab vu par Olivier Séror, d'après un jeu de questions/réponses avec la salle lors du colloque », in Marie Bonnot et Aude Leblond (dir.), *Les contours du rêve. Les sciences du rêve en dialogue*, Paris, Hermann, 2017.

SHAW Jim, entretien avec Tony Oursler, « Tony Oursler interviews : Jim Shaw », 2 avril 2002 : <https://tonyoursler.com/tony-oursler-interviews-jim-shaw>

SPIEGELMAN Art, entretien avec Naomi Epel, *Writers dreaming*, New York, Carol Southern Books, 1993. Repris dans Joseph Witek (dir.), *Art Spiegelman : conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

VAUGHN-JAMES Martin, « Le non-scénario de *La Cage* », in *Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Revue de l'Université de Bruxelles, n° 1-2, composé par Benoît Peeters, 1986.

VINCI Léonard de, Mss. Arundel, n° 263, f° 278 v, Londres, British Museum. Repris dans Léonard de Vinci, *Les carnets, tome 1*, traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1942, nouvelle édition : Gallimard, coll. « Tel », 1987.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879.

WARE Chris, entretien avec Benoît Peeters, « Entretien avec Chris Ware », in Jacques Samson et Benoît Peeters, *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.

Récits de rêves et récits oniriques : littérature, bande dessinée et illustration

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Mes rêves (Traumprotokolle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005), édition de Christian Götde et Henri Lonitz, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2007.

La Bible de Jérusalem, édition de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 12^e édition, 1988.

BRETON André, « Récit de trois rêves, sténographie par Mlle OLLA », in *Littérature, nouvelle série*, n° 1, 1^{er} mars 1922. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, I*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

BRETON André, « Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé », in André Breton (dir.), *Trajectoire du rêve*, Paris, Cahiers G.L.M., 1938. Repris dans André Breton, *Œuvres complètes, II*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe : capriccio*, Paris, Gallimard, 1967.

BUTOR Michel, *Matière de rêves*, 1975, *Second sous-sol*, 1976, *Troisième dessous*, 1977, *Quadruple fond*, 1981, *Mille et un plis*, 1985, Paris, Gallimard. Repris dans Michel Butor, *Œuvres complètes de Michel Butor, VIII. Matière de rêves*, édition de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008.

CARROLL Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles (Alice's adventures in wonderland*, Londres, Macmillan & Co., 1865). Repris dans Lewis Carroll, *Œuvres*, édition de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

CARROLL Lewis, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva (Through the looking glass, and what Alice found there*, Londres, Macmillan & Co., 1872). Repris dans Lewis Carroll, *Œuvres*, édition de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

COLONNA Francesco, *Le songe de Poliphile (Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, 1499), traduit par Jean Martin, Paris, Kerver, 1546, édition de Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie nationale Éditions, coll. « La Salamandre », 1994.

DAVID B., *Le Cheval Blême*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 1992.

DAVID B., *L'ascension du Haut-Mal*, six tomes, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 1996-2003.

DAVID B., *Les incidents de la nuit, tome 1*, Paris, L'Association, coll. « Mimolette », 1999.

DAVID B., *Les complots nocturnes*, Paris, Futuropolis, 2005.

DE QUINCEY Thomas, « Confessions d'un mangeur d'opium anglais ("Confessions of an English Opium-Eater", in *London Magazine*, août et octobre 1821) », traduit de l'anglais par Denis Bonnacase d'après Thomas de Quincey, *Selections Grave and Gay*, vol. 5, Edinburgh, James Hogg, 1856, in Thomas de Quincey, *Œuvres*, édition de Pascal Aquien, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

DEVILLE Rachel, *L'heure du loup*, Paris, L'Apocalypse, 2013.

DEVILLE Rachel, *La maison circulaire*, Paris, Actes Sud BD, 2015.

DOUCET Julie, *Ciboire de Criss !*, Paris, L'Association, 1996.

L'épopée de Gilgamesh (fin du III^e millénaire av. J.-C.), édition de Raymond Jacques Tournay et Aaron Shaffer Paris, Éditions du Cerf, 1994, nouvelle édition : 2003.

FELLINI Federico, *Le livre de mes rêves (Il libro dei sogni*, édition de Tullio Kezich et Vittorio Boarini, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2010,), traduit de l'italien, Paris, Flammarion, 2010.

FRED, *Philémon*, 16 tomes, Paris, Dargaud, 1972-2013.

GAUTIER Théophile, « Le club des Hachichins », in *La revue des deux mondes*, 1^{er} février 1846. Repris dans Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles, I*, édition de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

GRANDVILLE J.-J., « Deux rêves », in *Le magasin pittoresque*, n° 27, juillet 1847.

HEATLEY David, *J'ai le cerveau sens dessus dessous (My brain is hanging upside down*, New York, Pantheon, 2008), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Vincent Bernière et Laurence Lemaire, Paris, Delcourt, coll. « Outsider », 2009.

KUBIN Alfred, « Nuit claire ("Helle Nacht", in *Die Zeichnung. Hefte mit Zeichnungenn und Holzschnitten zeitgenössischer deutscher Künstler. Heft 10 : Alfred Kubin*, Berlin, Fritz Heyder, 1922) », in Alfred Kubin, *Le travail du dessinateur*, traduit de l'allemand par Christophe David Paris, Allia, 2007.

KUBIN Alfred, *L'autre côté (Die andere Seite*, München, Leipzig, Verlag G. Müller, 1909), traduit de l'allemand par Robert Valançay d'après l'édition de 1923, Paris, Pauvert, 1964.

MAHLER Nicolas, *Pornographie et suicide*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2013.

MAUPASSANT Guy de, « Le Horla », in *Le Horla*, Paris, Paul Ollendorff, 1887. Repris dans Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles, II*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

McKAY Winsor, *Little Nemo*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Moliterni et Pierre Couperie, avec la collaboration de Philippe Druillet, Charles Cohen, André Couture, Paul Daubannay, Paris, Pierre Horay, 1969.

NERVAL Gérard de, « Les nuits d'octobre », in *L'Illustration*, octobre et novembre 1852. Repris dans Gérard de Nerval, *Œuvres complètes, III*, édition de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

NOVARINA Virgile et JAMME Franck André, *De la distraction*, Paris, Éditions Virgile, Daniel Legrand éditeur, 2005.

NOVARINA Virgile, *L'aile a dit une chose. C'est vachement important. Ecrits et dessins de nuit 3862 à 3944*, Neuilly, Ragage éditeur, 2006.

PEREC Georges, *La boutique obscure. 124 rêves*, Paris, Denoël / Gallimard, 1973.

QUENEAU Raymond, « Des récits de rêves à foison », *Les Cahiers du Chemin*, n° 19, Paris, Gallimard, 15 octobre 1973.

QUIGNARD Pascal, *La barque silencieuse, Dernier royaume, tome VI*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Folio », 2009.

La révolution surréaliste, 12 numéros, 1924-1929.

ROLIN Dominique, « Rêves », in *L'infini*, n° 28, Paris, Gallimard, 1989.

SCHUITEN François et PEETERS Benoît, *Les Cités obscures, tome 4 : La Tour*, Paris, Bruxelles, Casterman, 1987.

SCHWARTZ Barthélémy, *Le rêveur captif*, Paris, L'Apocalypse, 2012.

SHAW Jim, *Dreams*, Santa Monica, Smart Art Press, 1995, nouvelle édition : 2008.

SPIEGELMAN Art, *Breakdowns* (New York, Béliar Press, 1977, nouvelle édition : New York, Pantheon Books, 2008), traduit par Richard Zrehen et Pierre Lévy-Soussan, Paris-Bruxelles, Casterman, 2008.

VAUGHN-JAMES Martin, *La cage (The Cage)*, Toronto, The Coach House Press, 1975), Paris, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 1986, nouvelle édition : 2006.

VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, vers 1264-1267, édition d'Alain Boureau, traduit du latin par Alain Boureau, Pascal Collomb, Monique Goulet, Laurence Moulinier et Stefano Mula, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

YOURCENAR Marguerite, *Les songes et les sorts*, Paris, Grasset, 1938. Repris dans Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Filmographie

BUÑUEL Luis, *L'âge d'or*, France, 1930.

COCTEAU Jean, *Le sang d'un poète*, France, 1930.

CRAVEN Wes, *Freddy, les griffes de la nuit*, États-Unis, 1984.

FELLINI Federico, *8 ½*, Italie, 1963.

FELLINI Federico, *La voce della luna*, Italie, 1990.

FELLINI Federico, trois spots publicitaires pour la « Banca di Roma » : « *Sogno del "déjeuner sur l'herbe"* », « *Sogno del leone in cantina* », « *Sogno della galleria* », Italie, 1992.

HITCHCOCK Alfred, *La maison du docteur Edwardes*, États-Unis, 1945.

JODOROWSKI Alejandro, *La Montagne sacrée*, Mexique, États-Unis, 1973.

JODOROWSKI Alejandro, *Santa Sangre*, Mexique, Italie, 1989.

KUROSAWA Akira, *Rêves*, Japon, États-Unis, 1990.

LYNCH David, *Blue velvet*, États-Unis, 1986

LYNCH David, *Twin Peaks*, série télévisée, trois saisons, États-Unis, saison 1 : 1990, saison 2 : 1990-1991, saison 3 : 2017.

LYNCH David, *Mulholland Drive*, États-Unis, France, 2001.

NOLAN Christopher, *Inception*, États-Unis, Angleterre, 2010.

PABST Georg Wilhelm, *Les mystères d'une âme*, Allemagne, 1926.

RENOIR Jean, *La fille de l'eau*, Allemagne, 1925.

REYGADAS Carlos, *Post Tenebras Lux*, Mexique, France, Pays-Bas, 2012.

RUIZ Raoul, *Zig-zag. Le jeu de l'oie*, France, 1980.

RUIZ Raoul, *La ville des pirates*, France, Portugal, 1983.

SÉROR Olivier, *PANEXLAB*, France, 2011 : <https://vimeo.com/61603425>

Sites internet, blogs et liens

AMEISEN Jean-Claude, « Cette étoffe sur laquelle naissent les rêves (8) », émission radio de la série *Sur les épaules de Darwin*, 13 avril 2013 : <https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-13-avril-2013>

Atelier André Breton, site internet : <https://www.andrebreton.fr/>

BELLINI Giovanni, *Allégorie sacrée* (vers 1490-1500), notice (anonyme) : <https://www.uffizi.it/en/artworks/holy-allegory>

Bibliothèque numérique du *Roman de la Rose*, site internet : <https://dmm.library.jhu.edu/fr/histoire-de-la-rose/>

BOROFKY Jonathan, dessins de rêves, site internet : <http://www.borofsky.com/pastwork/dreams.htm>

BORREMANS Michaël, entretien et œuvres en ligne, site internet : <https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/>

BREITENFELLNER Barbara, exposition au Confort Moderne, site internet : <http://www.confort-moderne.fr/fr/archives/event/TRAUMA/129>

DALÍ Salvador, *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une grenade une seconde avant l'éveil* (1944), notice par Paloma Alarcó : <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking>

DEVILLE Rachel, blog, catégorie « Rêves » : <https://racheldeville.wordpress.com/category/b-d/reves-b-d/>

DEVILLE Rachel, blog, catégorie « La structure » : <https://racheldeville.wordpress.com/2011/11/09/la-structure-2/>

DEVILLE Rachel, notice pour *L'heure du loup* (2013), anonyme (sans doute rédigée par l'éditeur, Jean-Christophe Menu) : <http://www.lapo.fr/livres/lheure-du-loup>

DOSIO Giovanni Antonio, *Rêve fait le 16 avril 1564, la nuit du second dimanche après Pâques* (1564), notice (anonyme) : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-653

DÜRER Albrecht, *Saint Jérôme* (vers 1496), notice (anonyme) : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome?reverse=1>

FELLINI Federico, « Sogno del “déjeuner sur l’herbe” » (1992), notice (anonyme) : <http://www.federicofellini.it/fr/node/2738>

GEOFFRAY Catherine, site internet : <http://catherinegeoffray.net/#/accueil>

GEOFFRAY Catherine, Tumblr : <https://catherine-geoffray.tumblr.com/>

GHISI Giorgio, *La pose des ventouses* (vers 1540), notice (anonyme) : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_V-8-15

HALL Calvin Springer et VAN DE CASTLE Robert L, système de codage du contenu des rêves, site internet : <https://dreams.ucsc.edu/Coding/>

iBand+, site internet promotionnel : <https://www.ibandplus.com/>

Institut national du sommeil et de la vigilance, site internet : <https://institut-sommeil-vigilance.org/>

JOBERT Barthélémy, « Revoir Delacroix : série », entretien radio avec Tewfik Hakem, *Un autre jour est possible*, sur France Culture, le 22 avril 2014 : <https://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible/antoine-bueno-livre-revoir-delacroix-serie>

Kamitani Lab, « Dream decoding from human brain », vidéo, 8 avril 2013 : https://www.youtube.com/watch?v=inaH_i_TjV4

MÖBIUS, *Le garage hermétique* (1979), notice (anonyme) : <https://www.moebius.fr/Major.html>

RUBY Perrine, « À la source des rêves », conférence du 15 mars 2016 à la Cité des Sciences et de l’Industrie (Paris) dans le cycle *La science des rêves* : <http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/conferences-en-ligne/saison-2015-2016/cycle-la-science-des-reves/>

SCHNEIDER Adam et DOMHOFF G. William, *DreamBank*, site internet : <http://www.dreambank.net/>

SCHNEIDER Gregor, site internet : <https://gregor-schneider.de/>

SHAW Jim, *Dream object* (“I’m working on a psychedelic poster as part of a magazine but it may be too expensive to print, featuring kids in poses from the last supper at the bottom”) (1999), notice (anonyme) : https://www.moma.org/collection/works/97376?artist_id=7968&locale=fr&page=1&sov_referer=artist

SHAW Jim, œuvres présentées à Art Basel, site internet : <https://www.artbasel.com/catalog/artist/6889/Jim-Shaw>

SHAW Jim, œuvres à la Simon Lee Gallery, site internet :

<https://www.simonleegallery.com/artists/jim-shaw/>

ZADRA Antonio, *Labo des rêves*, site internet : <https://antoniozadra.com/fr>