



N° 12, 2018

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques”

JEAN-CRISTOPHE VALTAT

(UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY-MONTPPELLIER)

## Rêves de médias, médias du rêve

### Pour citer cet article

Jean-Christophe Valtat, « Rêves de médias, médias du rêve », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. 37-53 (Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, eds.), 2018 (version en ligne, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

### Résumé | Abstract

**FR** Les conceptions antiques du rêve, dans la distinction qu'elles opèrent souvent entre le rêve banal et le rêve porteur de révélation, considèrent ce second type comme un véritable média – par lequel le sujet devient le récepteur d'un message plus ou moins brouillé qu'il est possible de décrypter. Cet aspect médiatique est souvent mis en scène de manière réflexive dans le rêve lui-même par la présence d'une médiation matérielle, d'un message écrit ou d'un livre.

Les changements de paradigme qui jusqu'à Freud internalisent progressivement « l'émission » du rêve, ne semblent rien changer à cette conception « médiatique ». On est frappé, en effet, en lisant les recueils de rêves plus ou moins « bruts » récurrents chez les écrivains du XXe siècle (*Façons d'endormi, façons d'éveillé* de Michaux, *Nuits sans nuits et quelques jours sans jours* de Leiris, *La Boutique Obscure* de Perec, les rêves de Benjamin publiés ici ou là, ou encore *Mes rêves* d'Adorno) par la place assez fréquente que y occupent les médias : non seulement l'écrit mais aussi l'image fixe (peinture, photographie) ou mouvante (cinéma).

Pourtant ces dispositifs réflexifs médiatiques apparaissent dans le contexte postfreudien comme paradoxaux : pointant, certes, toujours et de manière réflexive vers la possibilité d'une interprétation, mais aussi, dans le même temps, la récusant, ils désignent plutôt désormais le lieu d'une opacité embarrassée, dans laquelle le sujet hésite à se reconnaître lui-même et à s'impliquer dans le rêve ainsi distancié.

**Mots-clés:** Rêve, Interprétation, Médias, Psychanalyse, Littérature du XXe siècle.

**EN** The antique conceptions about dreaming, in the distinction that they often operate between the banal dream and the revelatory dream, consider this second type as a real media—through which the subject becomes the receiver of a more or less blurred message that it is possible to decipher. This mediatic aspect is often staged in a reflexive way in the dream itself by the presence of a material mediation, be a written message or a book. The paradigm shifts that up to Freud gradually internalize the «emission» of the dream, do not seem to change anything to this «media» conception. One is struck, indeed, by reading the collections of more or less «crude» dreams recurring in the writers of the 20th century (Michaux's *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Leiris's *Nuits sans nuits et quelques jours sans jours*, Perec's *La Boutique obscure*, the dreams of Benjamin published here and there, or Adorno's *Dream Notes*) by the ongoing presence of the media: not only the written word but also the still (painting, photography) or moving images (cinema). However, these reflective media devices appear in the post-Freudian context as paradoxical: still pointing in a reflexive way towards the possibility of interpretation, but also, at the same time, denying it. As such, they appear as a locus of embarrassment and opacity in which the subject hesitates to recognize himself and takes his distance with the dream.

**Keywords:** Dream, Interpretation, Media, Psychoanalysis, 20th century Literature.

JEAN-CHRISTOPHE VALTAT

## Rêves de médias, médias du rêve

Parmi toutes les définitions que l'on pourrait donner du rêve, il en est une qui, pour être omniprésente est bien souvent implicite : celle du rêve comme un média. En effet, si le principe qui sous-tend la notion même d'interprétabilité du rêve consiste à faire du rêve un « message » et à le traiter comme tel, alors il est logique et légitime de penser ce « message » selon les catégories qui fondent les études médiatiques et les théories de la communication. Si, comme le pensaient Benjamin ou Mc Luhan, les médias ont quelque chose du rêve (comme mythes unificateurs chez l'un ou les images de souhaits chez l'autre), les rêves se rêvent aussi comme médias<sup>1</sup>.

S'il est certes un domaine où le « médium est le message », c'est bien celui de l'onirisme, puisque ce qui se communique ne le fait pas au travers d'un dispositif matériel mais au moyen même des images, des séquences, des paroles qui le composent. Mais, de fait, parmi les « symboles » supposés qui composent le rêve, les médias concrets, justement ne cessent d'apparaître, en fonction de leur importance historique dans le contexte du rêveur : qu'il s'agisse des médias visuels qui renvoient réflexivement à la nature imaginaire du rêve, ou aux supports de l'écriture qui renvoient plutôt à la possibilité même d'une lecture et d'un déchiffrement interprétatif.

Nous souhaiterions souligner ici l'importance de ces dispositifs médiatiques réflexifs qui semblent autoriser et justifier l'effort herméneutique. Mais surtout nous ambitionnons en suivre de manière succincte l'évolution historique, depuis l'émergence d'une réflexivité qui fonde justement le rêve comme message interprétable jusqu'à la période contemporaine, saisie dans les rêves d'écrivains. Dans la contemporanéité les mêmes dispositifs médiatiques semblent, nous le verrons, pointer vers une forme d'opacité accrue, voire de résistance à l'interprétation psychanalytique.

---

<sup>1</sup> Voir JEAN-CHRISTOPHE VALTAT, « Mythe et montage : Benjamin et McLuhan théoriciens des avant-gardes » in VÉRONIQUE LÉONARD-ROQUES, JEAN-CHRISTOPHE VALTAT (éds.), *Le Mythe et les avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 45-60.

## I. « Vous avez un message »

L'idée que les rêves soient spécifiquement des messages n'est peut-être pas si ancienne qu'il puisse le sembler. Les conceptions les plus archaïques du rêve insistent plutôt, en premier lieu, sur l'aspect *locomoteur* de l'expérience onirique : le rêve est un voyage de l'âme, ou la visite d'un étranger<sup>2</sup> ; le monde onirique se vit selon une topographie qui double celle l'espace diurne, et dans laquelle le sujet vit en enfant perdu ses aventures éphémères. Cette mobilité du et dans le rêve est si fondamentale qu'elle colore d'ailleurs la plupart des rêves « modernes » que nous évoquerons ici et qui abondent en moyen de transport : automobile, train, tramway, bus, bateaux, avion dominant encore largement sur les représentations « médiatiques ». Cette conception viatique du rêve et de ses rencontres sous-tend d'ailleurs sa structure comme série d'*associations* d'abord, et comme un  *récit*  ensuite, peut-être moins « secondaire » que la tradition psychanalytique nous a habitué à le penser.

Bien sûr, de tels rêves contiennent des informations importantes pour le sujet et la communauté, et doivent faire l'objet de décryptages, de communications ou d'actions rituelles, mais ce n'est, semble-t-il, qu'au moment historique de l'apparition de l'écriture que le rêve comme « message » s'impose dans la représentation culturelle, faisant de l'interprétation la donnée centrale du rêve, et la mettant pour ainsi dire en scène. À la série immanente des aventures picaresques du rêveur se superpose désormais une distinction hiérarchique entre signifiant et signifié ; à l'expérience « existentielle » du rêve se substitue celle, communicationnelle, du sujet comme récepteur plus ou moins passif d'une transcendance émettrice. Le moyen de transport devient moyen de communication, passant préférentiellement par un double dispositif : celui du rêve lui-même, puis celui de l'interprète, qui peut désormais apparaître dans le rêve lui-même, comme une composante inséparable de celui-ci.

Un des rêves les plus anciens répertoriés, trois millénaires avant notre ère, est celui de Gudea, prêtre de Lagash à Sumer<sup>3</sup>. Sommé dans son sommeil (le rêveur, on le notera se rêve comme tel, et non comme actif) par une divinité de reconstruire le temple de Lagash, il voit apparaître une femme portant un stylet doré et une tablette d'argile sur laquelle figure une image des cieux. Poussé par cette image, il part alors interroger la déesse Neshe, interprète des rêves des Dieux (toujours dans le rêve lui-

---

<sup>2</sup> Voir ROBERT MOSS, *The Secret History of Dreaming*, New York, New World Library, 2010, p. 33, ainsi que les rêves collectés par GEZA ROHEIM, *Les Portes du rêve*, Paris, Payot & Rivages, 1971.

<sup>3</sup> Cité par PETER LAMBORN WILSON, *Showers of Stars: Dream & Book*, New York, Autonomedia, 1996, p. 19 sqq.

même, comme pour signifier que l'interprétation est bien indissociable du rêve lui-même). La femme au stylet, lui apprend-t-elle n'est autre que Nidaba, la déesse de l'écriture elle-même, et le sens de sa vision est la nécessité de construire le temple en accord avec l'ordre cosmique. Un des premiers rêves notés, et noté justement parce qu'il constitue un tel « message », met donc en scène de manière très nette sa propre structure médiatique réflexive.

Il faut souligner, en concordance avec ce qui était noté plus haut du rapport du texte et de l'image, le fait qu'historiquement cette interprétation des rêves se manifeste dans une culture pictogrammatique, dans laquelle par nature, les « images » du rêve constituent une « écriture » susceptible d'être déchiffrée, et où l'écriture, elle-même, en retour, s'élève d'elle-même au rang de symbole. C'est dans cette même culture mésopotamienne que les rêves énigmatiques étaient appelés « le panier fermé des Dieux », allusion, suppose-t-on, aux paniers dans lesquels les scribes regroupaient leurs tablettes d'argile. Par l'interprétation, les tablettes sont lues et déchiffrées, par d'autres pratiques, telle l'incubation, le dormeur lui-même devient à son tour, après purification, une tablette vierge sur laquelle les dieux peuvent inscrire leurs pictogrammes. L'obsession que cette culture de l'interprétation entretient avec la divination, faisant du rêve le média par lequel le futur se communique au présent, peut-elle aussi se comprendre par cette dominance de l'écriture comme fixation. Par le « c'est écrit », le rêve partage désormais la métaphore préférentielle du destin.

C'est sur cette base qu'il faut comprendre les distinctions opérées, avec des variations géographiques et historiques notables, dans quasiment toutes les cultures de l'interprétation, entre les rêves insignifiants ou trompeurs (ceux, depuis Homère de la « porte d'ivoire » ou dans la tradition arabe celle du « fumier<sup>4</sup> » et les rêves significatifs et véridiques (de la « porte de corne », bien que l'on trouve parfois, comme chez Virgile, ces termes inversés) : il s'agit bien de distinguer, en terme de théorie de l'information, le « signal » divin du « bruit » imputable au corps et aux passions, ou du moins, de filtrer les bruits parasites pour décrypter le message.

Un tel signal, on l'a vu avec l'exemple de Gudea, prend souvent et toujours en accord avec les théories de la communication la forme d'un redoublement réflexif, d'une « redondance », en mettant en abyme dans le rêve sa propre nature communicationnelle, sous la forme d'un autre média : ici, les tablettes et le stylet de la déesse, ou plus tardivement, le

---

<sup>4</sup> PIERRE LORY, *Le Rêve et son interprétation en Islam*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 23

livre<sup>5</sup>. Ainsi d'Ibn Sirin qui non seulement commente les effets bénéfiques de l'apparition du Coran dans le rêve mais propose aussi une interprétation pour chaque sourate rêvée<sup>6</sup>.

S'il était besoin de démontrer l'endurance historique du motif « médiatique » réflexif dans le rêve révélateur, l'exemple fameux du troisième rêve de Descartes y suffirait à lui seul :

Un moment après il eut un troisième songe, qui n'eut rien de terrible comme les deux premiers. Dans ce dernier il trouva un livre sur sa table, sans savoir qui l'y avait mis. Il l'ouvrit, et voyant que c'était un Dictionnaire, il en fut ravi dans l'espérance qu'il pourrait lui être fort utile. Dans le même instant, il se rencontra un autre livre sous sa main, qui ne lui était pas moins nouveau, ne sachant d'où il lui était venu. Il trouva que c'était un recueil des poésies de différents auteurs, intitulé *Corpus Poetarum*, etc. Il eut la curiosité d'y vouloir lire quelque chose : et à l'ouverture du livre il tomba sur le vers « *Quod vitae sectabor iter ?*<sup>7</sup> »

Le livre, s'il n'est plus explicitement divin, rêvé apporte ici espoir, science – le dictionnaire – et sagesse – la poésie inspirée –, conformément à son image traditionnelle dans l'interprétation du rêve révélateur :

Ce dernier songe qui n'avait eu rien que de fort doux et de fort agréable, marquait l'avenir selon lui et il n'était que pour ce qui devait lui arriver dans le reste de sa vie<sup>8</sup>.

## 2. Du *Traumbuch* au *Traumbuch*

Il n'y pas jusqu'à chez Freud lui-même que l'on retrouverait le média livre au centre du rêve. Dans sa *Traumdeutung* (qu'il désigne lui-même du nom équivoque de *Traumbuch* qui pourrait désigner à la fois un « livre sur le rêve » et un « livre rêvé »), Freud revient en effet à plusieurs reprises sur un rêve qu'il a fait d'un livre, d'un *traumbuch*, justement : la fameuse « monographie botanique ». On notera d'ailleurs que ce livre incarne les ambiguïtés, ou la réversibilité intermédiaire, du livre rêvé en ce qu'il est autant un texte qu'un livre d'images.

---

<sup>5</sup> On notera la nature intermédiaire du rêve, et de son récit, selon cette conception : un message divin (sous la forme d'une écriture sacrée ou d'un ange qui n'est jamais lui aussi – *aggelos* – qu'un messenger, qu'un média) prend la forme d'une séquence audio-visuelle, qui doit être à son tour, ou est déjà dans le rêve, retranscrite sous une forme écrite.

<sup>6</sup> MUHAMMAD IBN SIRIN, *L'Interprétation des rêves* [VII s. env.], traduction de Dominique Penot, Lyon, Alif, 2005, p. 165.

<sup>7</sup> ADRIEN BAILLET, *Vie de M. Descartes*, Paris, Horthemels, 1691, p. 83-84.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 84.

J'ai écrit la monographie d'une plante (d'espèce indéterminée). Le livre est devant moi, je tourne précisément une page où est encarté un tableau en couleurs. Chaque exemplaire contient un spécimen de la plante séchée, comme un herbier<sup>9</sup>.

Tout occupé à analyser et à littéralement dénouer les différentes composantes autobiographiques et affectives qui constituent le « point nodal » du rêve et la manière dont elles se condensent dans cet objet, Freud n'insiste guère sur le média lui-même, c'est-à-dire la dimension triplement réflexive du livre lui-même. Il y a d'abord la manière dont la « condensation » comme mécanisme onirique auquel ce livre sert d'exemple, prend justement cette forme synthétique d'un ouvrage exhaustif contenant virtuellement l'ensemble des contenus latents du rêve. Il y a aussi la façon dont le livre en reflète deux autres, à la fois opposés et joints : un livre d'images déchiré lors de l'enfance et le livre précisément que Freud est en train d'écrire (ou de peiner à le faire) et qu'il désire, à l'instar de Fliess, tant *voir* achevé. Citant comme une des sources possibles du rêve la phrase que son collègue lui a adressée dans une lettre (« ton livre des rêves m'occupe énormément. Je le vois posé devant moi, achevé, et je le feuillette »), Freud ne fait pas mystère qu'il envie les pouvoirs de visualisation de son collègue et qu'il s'en approprie la rêverie dans son propre rêve.

Mais ces trois livres au bout du compte n'en font qu'un : les images arrachées du livre d'enfance et la plante desséchée entre les pages de la monographie peuvent s'interpréter comme homologiques à l'effort même que représente le nouveau *Traumbuch*, c'est-à-dire, en un sens, la substitution aux images oniriques manifestes, et leur arrachement ou dessèchement au profit des contenus linguistiques de la pensée latente supposés antérieurs au rêve et de leur restitution ultérieure par l'analyse : c'est comme si l'image onirique, désormais, montrait moins qu'elle ne cachait.

Ainsi réunis, les mots ne seront plus dépourvus de sens, mais pourront former quelque belle et profonde parole. Le rêve est un rébus, nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin<sup>10</sup>.

Si ce « tournant linguistique » de l'analyse, qui consiste à considérer le rêve comme le moment d'une retraduction, fait toujours apparaître le médium livre comme réceptacle de l'interprétation, c'est désormais

---

<sup>9</sup> SIGMUND FREUD, *L'Interprétation des rêves* [1899-1900], traduction d'Ignace Meyerson, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 208. Sur ce rêve, voir aussi le commentaire de PETER SCHWENGER, *Fantasm and Fiction*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 27-31.

<sup>10</sup> SIGMUND FREUD, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 301.

comme n'importe quel autre objet du rêve peut l'être, et qui, en tant que tel, doit être décomposé dans ses moindres éléments pour donner lieu à un autre « livre » : celui, purement verbal de l'analyste. En portant la condensation à son maximum de densité, le livre révèle aussi le rêve dans son opacité principielle ; il doit être décomposé pour, si l'on peut dire, en « délivrer » le sens. Il constitue certes toujours ponctuellement le réceptacle de celui-ci mais aussi, en quelque sorte, l'obstacle qui empêche d'y accéder.

Le rêve moderne freudien, se parlant à lui-même, a ainsi perdu ses émetteurs supposés, laissant le récepteur seul en proie aux illusions, aux caprices et aux souffrances de son esprit : le seul destin qu'il trace est celui des compulsions de répétitions névrotiques et l'interprétation des rêves prédit moins désormais, si l'on peut dire, le futur que le passé. Une autre forme de communication s'instaure, entre analysant et analyste qui déplace le lieu où s'élabore l'interprétation, le rêve devenant en quelque sorte moins texte que prétexte.

Néanmoins le maintien de cette conception sémiologique selon laquelle le rêve constitue sinon du sens du moins un support ou un point de départ à celui-ci, peut expliquer, à titre d'hypothèse, la présence persistante dans les rêves « modernes » des dispositifs de réflexivité médiatique définis plus haut : si le livre (ou désormais la photographie, le film, le théâtre, l'opéra, la bande dessinée, la radio etc...) n'est plus la garantie d'un signal clair venu du futur ou de la divinité, il est peut-être du moins la promesse ou la possibilité d'un décryptage de la part du sujet, amenant à une meilleure compréhension et connaissance de soi-même. Ces figures réflexives, dénoteraient du moins l'émergence dans le rêve d'une part de conscience, dans lequel le rêve se dédouble, à la Nerval, entre un acteur et un spectateur-lecteur, souvent analysant, curieux de se comprendre.

C'est le sens et la fonction de ces dispositifs réflexifs que nous souhaiterons étudier ici, dans le contexte postfreudien des récits de rêves du XX<sup>e</sup> siècle. Le corpus que nous avons choisi porte sur des auteurs, français et allemands – Leiris, Michaux, Perec, Adorno, et Benjamin – qui ont noté et publié des rêves « bruts » dans des recueils témoignant explicitement d'un intérêt pour les mécanismes oniriques dans leur réalité concrète, et pour ce qu'ils étaient susceptibles de dévoiler de la vie psychique et, de manière marquée, sociale.

Cette littérature moderne, dans le sillage de Freud relayé par les surréalistes (pour les auteurs français, et en partie pour Benjamin), se livre, à travers cette notation brute des rêves, à une opération complexe ; d'une part, en sortant les récits du rêve *ad hoc* des fictions romanesques

où ils prenaient un sens allégorique, ces auteurs lui confèrent une forme d'autonomie poétique nouvelle<sup>11</sup>. Mais tout en faisant cela, ils le renvoient au contexte freudien où le rêve non analysé demeure presque littéralement *lettre morte*, ou du moins se manifeste comme de petits blocs opaques en attente d'une interprétation. Or, cette interprétation appelée par le paratexte des œuvres qui nous invite à les lire comme littéraires, est dans le même temps refusée au nom d'une autonomie supposée vis-à-vis de ce paradigme interprétatif freudien dominant que l'œuvre convoque tout en voulant garder ses distances. Ce sont bien à des énigmes que nous aurons à faire ici.

Un tel corpus permet néanmoins d'inventorier et de classer aisément les différents dispositifs réflexifs, notamment dans leur évolution historique, et d'étudier le rapport au sens qui s'en dégage. Une telle approche demande bien sûr un *caveat* méthodologique, lié à l'opacité et la plasticité du rêve d'une part, et d'autre part au risque de généraliser outre-mesure les expériences de rêveurs particuliers, surtout dès lors que celle-ci font partie de projets littéraires spécifiques. Nous ne nous sommes donc permis ici de proposer les quelques hypothèses qui suivent que lorsque les mêmes phénomènes semblaient se manifester, se croiser et converger chez plusieurs auteurs. Il est de leur nature, néanmoins, d'être hautement spéculatives et elles demandent à être lues comme telles.

### 3. Livre et modernité

Contrairement à l'affirmation antique du « grand rêve » significatif, le rêve moderne se fait volontiers modeste, voire décevant dans sa banalité ou dans sa grisaille. Reprenant le vieil argumentaire quinceyen qui voit dans l'âge industriel une décadence de l'art de rêver « trop susceptible d'être troublé par l'agitation croissante de notre vie dans l'Angleterre d'aujourd'hui<sup>12</sup> », Walter Benjamin regrette qu'« on ne rêve plus aujourd'hui de la fleur bleue » : « les rêves sont à présent des chemins de traverse menant au banal ». Et la raison en est historique : « La technique confisque à jamais l'image extérieure des choses, comme des billets de banque qui vont être retirés de la circulation<sup>13</sup> ». En toute logique, c'est alors justement à un amoindrissement du rêve désenchanté plutôt qu'à la

---

<sup>11</sup> Voir à cet égard JULIE WOLKENSTEIN, *Les Récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 74, et sa reprise des thèses de JEAN-DANIEL GOLLUT, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

<sup>12</sup> THOMAS DE QUINCEY, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais* [1821], traduction de Pierre Leyris, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990, p. 170.

<sup>13</sup> WALTER BENJAMIN, *Rêves*, édition établie par Burkhardt Lindner, traduction de Christophe David, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2009, p. 76.



richesse de sa signification que les modèles technomédiatiques devraient alors renvoyer.

Se plaignant à son tour de la banalité du rêve, Michaux y voit là un effet de la faiblesse même du signal qu'il nous envoie : « si même ils avaient été fort désagréables, pourvu qu'ils usent une *bonne qualité optique*, je m'y serais mieux intéressé, m'en serais mieux souvenu, j'aurais eu une base<sup>14</sup> ». Ainsi, la médiocrité du contenu et le faible « piqué » du rêve désormais jugé selon les caractéristiques techniques d'un média se redoublent et s'aggravent. Non pas que le rêve ne porte plus, pour Michaux, de message, mais, dans la grisaille ambiante, celui-ci demeure inaperçu, et son influence non conscientisée d'autant plus pernicieuse :

Peut-être pareil fait est-il commun à nombre de rêveurs, même s'ils ne font pas le moindre effort pour connaître leur sens (leur message), même si ils disent (et pensent) ne pas les avoir remarqués, même s'ils n'ont rien retenu. Mais ils les ont vécu<sup>15</sup>.

Les dispositifs réflexifs du rêve ne disparaissent donc pas pour autant, mais ils ont perdu de leur efficacité. Dans un des rêves finaux de *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Michel Leiris – « l'un des scribes les plus attentifs de l'expérience onirique<sup>16</sup> » – raconte, dans une de ses nombreux songes exotiques (privilèges, sans doute, de l'anthropologue), qu'il se trouve dans « un établissement consacré à l'art de la divination<sup>17</sup> ».

Un hall spacieux qui n'est pas sans ressemblance avec une salle de lecture ou une réserve, dans quelque bibliothèque nationale ou municipale. Sur des rayonnages aux tablettes et aux montants de métal grisâtre sont rangés des livres innombrables, dont l'ancienneté est manifestée par l'aspect riche et fané de leurs reliures<sup>18</sup>.

Mais le rêveur constate également qu'une épée est posée sur les livres, les rendant ainsi inaccessibles.

---

<sup>14</sup> HENRI MICHAUX, *Façons d'endormi, façons d'éveillé* [1969], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2004, p. 14. On pourra approfondir le rapport de Michaux au rêve grâce au livre de ROMAIN VERGER, *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup> JEAN-DANIEL GOLLUT, *Contre les rêves...*, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>17</sup> MICHEL LEIRIS, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* [1961], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2002, p. 194.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 198.

Cela veut dire (je le sais dans le rêve même) qu'ici *on ne tient aucun compte des livres* [...]. La totalité du savoir imprimé – fût-il irrationnel – est annulée par la pesée du glaive<sup>19</sup>.

Si l'on suit notre hypothèse que ces livres représentent la possibilité d'une « lecture » symbolique du rêve, on voit que, comme chez Michaux, le message qu'ils contiennent est désormais hors de portée du rêveur, et que c'est désormais la menace et l'action fatale du « glaive » qui font loi : comme si le tout rêve se ramenait de fait à cette épée de Damoclès que serait pour le sujet l'angoisse de la castration, ou peut-être, plus simplement, la force d'un destin que le rêve indique sans le dévoiler.

Serait-il plus accessible que le livre n'en serait pas forcément plus révélateur. Dans *La Boutique obscure*, recueil de rêves qu'il souhaite dans un premier temps soustraire à l'analyse houleuse qu'il mène à ce moment-là avec Jean-Bertrand Pontalis, Georges Perec rêve ainsi qu'il « se retrouve seul dans un grand rayon de livres », mais pour se rendre compte aussitôt que « ce sont tous des livres érotiques<sup>20</sup> », comme s'ils renvoient nécessairement et tautologiquement à l'étiologie sexuelle du freudisme, ou plus exactement à la peur que l'analyse ne s'y ramène. Plus tard dans le recueil, ouvrant en rêve un exemplaire de *La Disparition*, Perec constate à sa grande surprise, puis se rend à l'évidence, « qu'il y a plein de "E" dans *La Disparition* ». Puis regardant à nouveau : « plus de "E", cette fois ». Ce jeu de passe-passe, où le refoulé revient à la surface avant d'être réprimé de nouveau, n'étonne guère le rêveur, puisqu'il en conclut lucidement : « c'est ainsi qu'est structuré mon désir<sup>21</sup> ».

Le livre, autrefois porteur de messages transcendants, ne contiendrait donc plus rien d'autre que les souvenirs ou les affects que le rêveur y a mis. Benjamin en fait lui-même l'expérience, lorsqu'il signe en rêve le livre d'or de la maison de Goethe à Weimar : « comme je m'approche, je découvre en le feuilletant que mon nom y figure déjà, écrit d'une grande et grossière écriture d'enfant<sup>22</sup> ». Rêvant de l'édition définitive des *Passages* de Benjamin, enfin disponible « ou bien parce qu'ils les avaient lui-même achevés, ou bien parce que je les avais reconstitués à partir des brouillons », Adorno est renvoyé lui aussi, sinon à son propre travail du moins à sa propre affectivité : « Je les lisais avec amour<sup>23</sup> ». Le livre vient bien d'ailleurs, mais d'un ailleurs de soi-même

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>20</sup> GEORGES PEREC, *La Boutique obscure* [1973], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2010, rêve n° 26. N.d.A : dans *La Boutique obscure* les rêves sont numérotés et non les pages.

<sup>21</sup> *Ibid.* ; rêve n° 95.

<sup>22</sup> WALTER BENJAMIN, *Rêves*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> THEODOR W. ADORNO, *Mes rêves*, édition établie par Christoph Gödde et Henri Lonitz, traduction d'Olivier Manonni, Paris, Stock, « L'Autre pensée », 2007, p. 95.

et quant à la révélation qu'il permet, on l'a vu avec Perec, le rêveur lui-même n'a pas forcément envie de déchiffrer.

Mais, on le sait, il est déjà dur, cognitivement, de lire en rêve ; et peut-être est-ce encore plus dur dans un contexte social et culturel où l'image, fixe ou mouvante, devient omniprésente. Ne faut-il pas voir dans cette mutité tautologique des livres rêvés le signe d'un retour du rêve à sa nature foncièrement imaginaire ou, du moins, la tendance du rêve à se réfléchir et à se définir de préférence par des métaphores picturales et visuelles ? Ce serait là un symptôme de la même modernité qui développe en concurrence avec la sémiotique livresque de nouvelles technologies et de nouveaux spectacles visuels, qui contribuent à renvoyer le rêve vers sa forme au détriment de son contenu signifiant.

#### 4. L'image fixe (ou presque)

Le fait est que de systèmes réflexifs abondent dans les textes consultés, sous forme, d'abord d'images fixes : tableaux, photographies, ou cartes postales ; puis, on le verra, d'images mouvantes.

Si l'image fixe ne semble guère au premier abord apte à reproduire la mobilité du rêve, elle est pourtant pour certains rêveurs et penseurs du rêve au cœur même du mécanisme onirique. De Quincey parle à ce propos d'« *involutés* » où les différentes composantes du rêve (expériences biographiques, traumatiques, lectures) se fondent et s'articulent dans un « blason » ou un « hiéroglyphe » qui en contient le sens. Dans les remarques pénétrantes qu'il consacre au rêve dans *Le Métier de vivre*, Cesare Pavese se fait l'écho d'une théorie assez proche :

En somme, on ne se raconterait pas à soi-même mais on imaginerait un tableau, une situation statique exprimant un état psychophysique, la « passion » dominante. L'apparent déroulement de l'action en rêve proviendrait de la succession des tentatives inconscientes visant à définir toujours mieux la vision<sup>24</sup>.

On n'est pas très loin de la conception jungienne du rêve comme « radial » : les rêves sont autant de rayons qui émanent d'un même centre,

---

<sup>24</sup> CESARE PAVESE, *Le Métier de vivre* [1952], traduction de Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 2014, p. 287.

la reformulation d'une même idée sous plusieurs formes narratives faussement successives<sup>25</sup>.

Cette valeur fondamentale de l'image fixe, picturale ou photographique (selon que l'accent porte sur l'opération de la « fantaisie » ou sur la mémoire qui la sous-tend), considérée comme « point nodal », symbole même du rêve et dépositaire de son sens pourrait expliquer leur récurrence dans notre corpus.

Pourtant, une fois encore, c'est d'abord l'opacité et l'insignifiance qui semble marquer le rapport à ces images. C'est du moins le cas chez Perec, rêvant qu'il doit écrire un article sur l'Œdipe dans *L'Express*, et se retrouvant confronté à de mystérieux « anglais » :

Je demande à voir ce qu'ils cachent. Les deux dissimulent de photos dans les boîtiers de leurs montres, mais ces photos – dont le titre avait quelque chose d'alléchant – ne sont que de minces rondelles de cuir pliées en deux et ne montrent que de vagues stries grisâtres. Le troisième tient quelque chose dans sa main : c'est un plan ou énigme, mais bien que très excité par ce qu'il prétend me montrer, je ne vois rien d'intéressant<sup>26</sup>.

Pas d'Œdipe visible, pas de scène, même primitive, ici, faute de la faible « qualité optique » que Michaux reprochait déjà au rêve : l'image n'apporte ni reconnaissance ni clarification du sens du rêve.

De fait, plus que l'aspect mimétique ou symbolique de l'image fixe, c'est plutôt son aspect paradoxalement dynamique qui est souligné dans nos textes. En effet, l'image déclenche chez le sujet un rapport avec elle qu'on pourrait définir comme une forme de *réglage* (ou de *dérèglement*) de la distance qu'il entretient avec elle. Cette distance s'avère peut-être nécessaire du fait que la photographie est bien souvent un « portrait de famille » – ce qui n'est pas sans renvoyer aux tenants et aux aboutissants supposés de l'analyse freudienne elle-même.

En visite onirique chez Anatole France, Adorno s'arrête d'abord sur une photographie de l'auteur, puis sur celle de la mère de l'écrivain qu'il trouve très belle, au point d'ailleurs qu'elle lui rappelle sa propre mère, elle aussi artiste adulée. À ces mots, Anatole France « devint sous mes yeux une jeune femme très séduisante aux seins provocateurs et

---

<sup>25</sup> « La véritable configuration du rêve est radiale : les rêves rayonnent à partir d'un centre, et ne viennent qu'ensuite se soumettre à l'influence de notre perception du temps. Les rêves se subordonnent en réalité à un noyau central de *signification* », CARL GUSTAV JUNG, *Sur l'interprétation des rêves* [1936-1941], traduction d'Alexandra Tondat, Paris, Albin Michel, 1998, p. 23.

<sup>26</sup> GEORGES PEREC, *La Boutique...*, *op.cit.*, rêve n° 83. Le fait qu'il s'agisse d'Anglais peut se comprendre comme le besoin d'une « traduction » du rêve. Perec fait par ailleurs des rêves où il traduit de l'anglais.

sailants<sup>27</sup> » : on ne saurait mieux expliciter ici en quoi consiste le *punctum* de cette photographie. S'ensuit une étreinte fouguese avec France féminisé et la promesse d'être, désormais, amants. On le voit : les photographies se sont en quelque sorte animées pour brouiller, sans grand succès, la signification trop clairement œdipienne de ce rêve. L'attirance éprouvée par Adorno pour la seconde photographie, conduit le sujet de la première à incarner et satisfaire le désir qu'elle suscite.

Plus sombre est l'exemple tiré de Perec. Consultante le « Bottin », le rêveur P. s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'un album de photos de la famille « Cruel ». Une photo mettant en scène trois personnages frappe particulièrement son attention :

Soudain je me rends compte que cette photo est animée : les yeux bougent, le père a un regard extrêmement méchant et colérique, les yeux du fils bougent également.

Je m'émerveille de cette technique<sup>28</sup>.

Une troisième personne figure sur la photo animée, non reconnue d'abord, mais dont le narrateur dit : « Je ne pense pas que ça soit la mère ». Si l'image de famille s'anime, non plus sous l'effet du désir, comme dans l'exemple adornien, mais comme sous la force même des effets négatifs qu'il peut susciter (la famille « Cruel » y apparaît, comme son nom l'indique, pleine d'une colère et de ressentiment qui déborde dans l'image même), le rêve qu'elle déploie s'interdit, au moyen de la dénégation de reconnaître ou d'impliquer la figure maternelle dans ce qui semble bien être ici, une fois encore, une dramaturgie œdipienne convenue.

On voit donc, sur la base de ces exemples, que l'image que le rêve a figée implique trop le rêveur pour qu'il « résiste » longtemps à la tentation d'animer, voire d'interagir avec cette image.

Les images picturales, plus symboliques du travail et des « fictions » du rêve en général, n'échappent pas à cette règle, et la poussent même encore plus loin. Rêvant qu'il fait l'amour en contemplant un tableau peint par son « ami Georges Bataille », Leiris nous décrit l'œuvre : représentant le ciel et la mer, le tableau dépeint la chute d'un cheval et d'une algue sanglante, depuis le haut à droite jusqu'à en bas à gauche, où figurent un radeau et une main au doigt pointé vers le ciel : « Ce radeau [...] n'est autre que le cheval – devenu radeau en tombant à la mer – et cette main quand elle n'est que l'avatar de l'algue sanglante<sup>29</sup> ».

---

<sup>27</sup> THEODOR W. ADORNO, *Mes rêves*, op. cit., p. 61.

<sup>28</sup> GEORGES PEREC, *La Boutique...*, op. cit., rêve n° 104.

<sup>29</sup> MICHEL LEIRIS, *Nuits sans nuit...*, op. cit., p. 54.

L'immobilité de l'image n'est qu'un leurre : comme certains tableaux du Moyen Âge, elle dépeint la successivité des événements et des métamorphoses sous une forme simultanée : le rêve ignore décidément la fixité.

Cette logique dynamique de l'image ne concerne pas que son animation, mais a la tendance à déborder de son cadre. Adorno rêve ainsi qu'un de ses amis a inventé la « peinture praticable » susceptible de donner lieu à l'expérience érotique que le rêve promet :

Elle était faite de telle sorte que l'on pouvait extraire différentes figures peintes. On pouvait ensuite les caresser et cela avait la texture de la fourrure moelleuse ou de la peau épaisse<sup>30</sup>.

Si est notée ici la tendance du rêve à s'incarner dans la vie diurne, une tendance existe inverse : celle qui consisterait pour le rêveur à rentrer dans l'image, et à s'y trouver enfermé d'une manière plus angoissante que celle du fameux peintre chinois légendaire qui disparut dans son tableau. Leiris s'en avise, à propos d'une nature morte cubiste vue en rêve :

Soudain, il me semblait que toute ma personne allait s'y intégrer comme si mon être même c'était projeté par le canal de mon regard, et j'étais pris de peur : si le monde est vraiment cela, un monde sans perspective, comment faire pour y vivre<sup>31</sup> ?

La distance avec l'image fixe semble donc être la préoccupation première de ces représentations réflexives du rêve : leur importance même se traduit par une tendance à s'animer qui n'est autre qu'un mouvement d'investissement affectif, contraignant le rêveur à se situer, non sans angoisse par rapport à elle, entre le risque d'être envahi et celui d'être aspiré.

## 5. Le cinéma : un mauvais rêve ?

La logique de cette animation de l'image fixe semblerait culminer avec le cinéma. De fait, dès son apparition, le cinéma a été – on ne s'en étonnera guère – immédiatement et systématiquement comparé au rêve. Il est d'emblée, comme le dit Jules Romains, « le rêve de la foule<sup>32</sup> », ou comme le note Benjamin lui-même un « rêve collectif<sup>33</sup> ». Mais il ne l'est que par

---

<sup>30</sup> THEODOR W. ADORNO, *Mes rêves*, *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>31</sup> MICHEL LEIRIS, *Nuits sans nuit...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>32</sup> JULES ROMAINS, « Le Rêve de la foule », in DANIEL BENDA, JOSE MOURE (éds.), *Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008, p. 287.

<sup>33</sup> WALTER BENJAMIN, *Rêves*, *op. cit.*, p. 114.

ce qu'il simule, à travers l'enchaînement de ses images dans le contexte de la salle obscure, le rêve individuel. Otto Rank le note au tout début de son étude sur le double :

Le cinéma ressemble sous beaucoup de rapports au rêve dans lequel certains faits, au lieu de rester dans l'abstrait, prennent des formes familières à nos sens<sup>34</sup>.

Quant à Hugo Münsterberg, dans *The Photoplay* (1916), s'il ne reprend pas la métaphore onirique, il insiste sur le fait que « le cinéma obéit aux lois de l'esprit plutôt qu'à celle du monde extérieur<sup>35</sup> ».

Ce lien privilégié, et comme d'expression mutuelle, entre rêve et cinéma a été souvent signalé et analysé. Notamment, un point important qu'il importe de rappeler est que ce rapport n'est pas simplement visuel, mais qu'il touche aussi à la structure narrative (qui fait du film et du rêve des « récits »), structure elle-même associée à un élément textuel : le *scénario*, qui fonctionnerait comme une sorte de contenu latent que le film « réalisé » en quelque sorte manifeste<sup>36</sup>.

Dans ces conditions, rien d'étonnant à ce que le rêveur se sente, comme Michaux, le spectateur d'un « film dramatique<sup>37</sup> », quand bien même le rêve, dans la répétition monotone des mêmes schémas et des mêmes lieux, n'en ferait qu'« un cinéaste aux dix décors<sup>38</sup> ».

Il en est bien sûr autant l'acteur et l'auteur que le spectateur, puisque contrairement au spectateur réel, c'est de lui-même que le rêveur tire la matière du spectacle. Perec, le plus cinéphile de nos rêveurs, s'en avise au début de son recueil, en comparant à la fabrication d'un film la phases primaire (le tournage) et secondaire (le montage) du rêve, dont il est par ailleurs et bien évidemment l'acteur principal : « C'est un film dont a) je suivrais le tournage b) j'assisterais, une fois monté, à la projection c) je serais un des acteurs<sup>39</sup> ». Comme pour mieux signaler l'aspect nécessairement réflexif d'un tel dispositif – mais aussi le « poids » que représente le matériau psychique à traiter – les personnages mêmes du film sur la « chasse à ski » deviennent l'équipe de tournage elle-même :

---

<sup>34</sup> OTTO RANK, *Don Juan et le double* [1932], traduction de S. Lautman, Paris, Payot & Rivages, 1973, p. 7.

<sup>35</sup> HUGO MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York, Appleton & Company, 1916, p. 97. C'est nous qui traduisons.

<sup>36</sup> Sur cette conception et ses limites, voir CHRISTIAN METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 46 sqq.

<sup>37</sup> HENRI MICHAUX, *Façons d'endormi, op. cit.*, p. 15.

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

<sup>39</sup> GEORGES PEREC, *La Boutique...*, *op. cit.*, rêve n° 14.

Puis à ski, le « chef de chasse », puis le cameraman qui porte sur son dos un équipement invraisemblable, puis le preneur de son, également très chargé, puis etc., le reste de l'équipe technique <sup>40</sup>.

On notera aussi l'ordre choisi par Perec, comme si le personnage du rêve n'existait justement qu'une fois le « montage » effectué.

Mais ce modèle, quelque part trop évident, absorbe en quelque sorte le rêve lui-même dans ses propres mécanismes scénaristiques et génériques, voire dans la structure même du média. Un des éléments essentiels rappelé par Christian Metz à cet égard est que le film, pour toute sa ressemblance avec le rêve, en diffère sur un point crucial, à savoir qu'au cinéma c'est « toujours l'autre qui est sur l'écran » et que moi, le spectateur, je ne suis qu'une présence percevante, « constituante<sup>41</sup> », incluse en tant qu'en exclue, ou même le moi impliqué comme « acteur » devient aussi un « autre » et, en tant que tel, un support d'identification vacillant.

Une autre limite bien connue de l'identification supposée entre rêve et cinéma est illustrée par le paradoxe qui fait que les scènes oniriques dans le film « peinent souvent à convaincre le spectateur<sup>42</sup> » dans la mesure où la distanciation qu'elles supposent brise l'effet réaliste qui fonde la nature immersive, hallucinatoire, et donc naturellement onirique, de l'expérience du cinéma : trop de rêve tue le rêve, pourrait-on dire. Ce qui est vrai au cinéma est vrai aussi dans ce cinéma que le rêve se fait à lui-même : de même que le film perd à se faire rêve, le rêve perd à trop se faire film lui-même, en sacrifiant nature onirique de son propre « effet-cinéma ».

Cette double limite détermine négativement l'impact des manifestations ouvertement filmiques du rêve, qui fonctionnent plutôt sur le mode de la distanciation critique immédiate. Le rêve ainsi mis en abyme devient, dans le surcroît de « lucidité » que cette réflexivité suppose, simplement un film plus ou moins remémoré, nécessairement distancié, notamment sous la forme des clichés génériques qui lui sont associés : « C'est un film d'aventures en couleurs<sup>43</sup> » ; « C'est une comédie musicale "brechtienne"<sup>44</sup> » ; « C'est la fin d'une comédie américaine.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> CHRISTIAN METZ, *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 68-69.

<sup>42</sup> MARIE MARTIN, « La poétique du rêve du point de vue d'une théorie des effets », in MARIE MARTIN, LAURENCE SCHIFANO (éds.), *Rêve et cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 63

<sup>43</sup> GEORGES PEREC, *La Boutique...*, *op.cit.*, rêve n° 41.

<sup>44</sup> *Ibid.*, rêve n° 60.



Judy Garland confond son séducteur<sup>45</sup> ». On trouve la même chose chez Leiris : « Je suis au bord de la mer, sur une plage style du *Palm Beach*, une plage de film américain<sup>46</sup> ». C'est comme, si en mettant en scène le songe comme un film, le rêveur se laissait entraîner dans l'aspect le plus superficiel et cliché – une succession d'images mouvantes industrielles et convenues, un rêve « collectif » autant que personnel. Le rêveur comme spectateur jouit donc d'un spectacle avec une forme de distance marquée dans le fait que le « film », contrairement à l'image fixe, ne semble guère déborder dans la réalité ou aspirer le spectateur.

Cet aspect médiatique réflexif et distancié, loin de constituer une chance d'éclaircissement, semble au contraire barrer ici l'interprétation. On le voit à cet exemple tiré de Perec, où se profile la nostalgie d'une lecture qui ne serait non plus filmique (le film cache, embrouille, plus qu'il ne révèle) mais textuelle, comme dans les « grands rêves » d'antan.

Le film de Jean-Marie Straub Othon, d'après la pièce de Corneille, porte un autre titre.

Peut-être est-ce la pièce de Corneille qui porte un autre titre ?

En fait, il y a aussi un autre texte, que j'essaye en vain de déchiffrer sous le premier<sup>47</sup>.

Le spectateur est donc en un sens le contraire du lecteur : celui qui se laisse porter par les images sans accéder au sens supposé du rêve. S'il y a peut-être dans le film quelque motifs plus secrets, ils sont justement soigneusement gardés, comme dans cet exemple de Benjamin :

J'attirai l'attention de Döblin sur le motif étrange des dalles que nous avons toujours sous les pieds et sur le profit qu'on pourrait en tirer pour un film. Mais il ne voulait que l'on parle aussi publiquement de tels projets<sup>48</sup>.

Ici, le « motif » abstrait, dont on peut supposer qu'il se répète tel le symptôme névrotique, pourrait être compris comme une sorte de clé du rêve : mais c'est justement parce qu'il pourrait se révéler trop parlant qu'il est brutalement rejeté comme « matériau » et renvoyé à l'intimité.

On le voit, le rêve « moderne » comme le rêve ancien abonde en dispositifs médiatiques réflexifs faisant du rêveur non seulement le spectateur mais l'interprète potentiel de son rêve. Mais ces dispositifs

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, rêve n° 98.

<sup>46</sup> MICHEL LEIRIS, *Nuits sans nuit...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>47</sup> GEORGES PEREC, *La Boutique...*, *op. cit.*, rêve n° 69.

<sup>48</sup> WALTER BENJAMIN, *Rêves*, *op. cit.*, p. 61.

renvoient plutôt désormais à une forme d'opacité ou de distanciation qu'elle met en scène sans l'explicitier : le livre ne renvoie qu'à soi-même dans un contexte où justement l'on ne peut (ou l'on ne veut pas vraiment) lire en soi comme « en un livre ouvert ».

Si l'image fixe semble, elle, se rapprocher des enjeux essentiels, c'est au prix d'une implication qui semble parfois trop forte ou trop embarrassante, et dont témoigne la « peur » que l'image s'anime pour aspirer ou déborder le sujet. Sa métamorphose en image filmique semble plus être, en ce sens, un mécanisme de défense ou du moins de mise à distance, où le rêve, devenu spectacle, éloigne en quelque sorte le « spectateur-rêveur » des contenus les plus intimes, voués au secret et résistants à une interprétation qui finit par avoir, elle-même, le kitsch convenu des spectacles hollywoodiens.

Les dispositifs médiatiques modernes qui apparaissent enregistrent donc bien une mutation considérable dans la manière d'interpréter le rêve : on considère bien, conformément à la longue tradition onirocritique marquée par la réflexivité, qu'ils témoignent éventuellement d'un sens (pourquoi sinon les noter dans de tels recueils, ou suivre des analyses, comme le font Perec ou Leiris ?), mais ce sens n'est mis en scène, à travers ces dispositifs, que pour se dérober encore et toujours : trop tautologique, trop proche, trop lointain. Ce qui demeure du pacte ancien qui faisait du rêve le lieu d'une communication, c'est cette volonté de représenter l'effort et la tension vers un déchiffrement possible, non la promesse d'y accéder jamais.

Plus spéculativement, on pourrait émettre l'hypothèse que dans un ère définie par une omniprésence médiatique protéiforme et par une surstimulation où la prolifération des signaux se fait elle-même bruit, avec un coût psychique depuis longtemps noté (depuis au moins les travaux de Beard sur la neurasthénie<sup>49</sup>, ou les effets « narcotiques » notés par Mc Luhan<sup>50</sup>), il semblerait que le rêve puisse être, au rebours d'une longue tradition, justement envisagé avec profit comme une expérience désormais libérée de l'injonction de la communication, et presque un refuge vis-à-vis de celle-ci.

Jean-Christophe Valtat  
(Université Paul Valéry-Montpellier, 3, RIRRA 21)

---

<sup>49</sup> GEORGE MILLER BEARD, *Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): Its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*, New York, William Wood & co, 1890.

<sup>50</sup> MARSHALL MC LUHAN, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968, p. 61