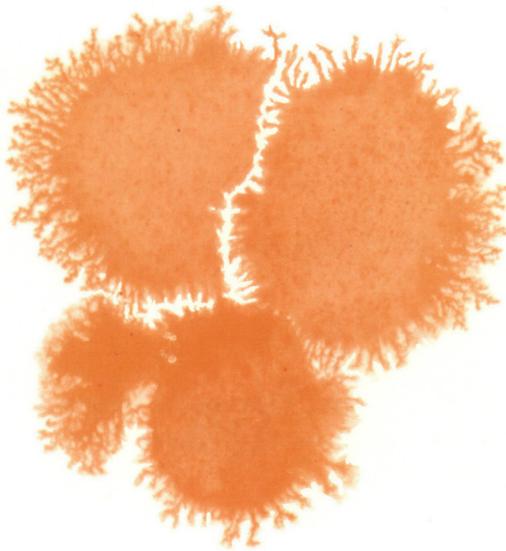


# L'espace du rêve



NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE

NUMÉRO 5 PRINTEMPS 1972

Gallimard

NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE

*Paraît deux fois l'an, au printemps et à l'automne, aux Éditions Gallimard.  
Revue publiée avec la collaboration de l'Association psychanalytique de France.*

DIRECTEUR  
J.-B. Pontalis

ASSISTANTS DE RÉDACTION  
François Gantheret, Michel Gribinski, Michel Schneider

COMITÉ  
Didier Anzieu, André Green,  
Masud R. Khan (*Corédacteur étranger*)  
Jean Pouillon, Guy Rosolato, Victor Smirnoff,  
Jean Starobinski

Rédaction :

Éditions Gallimard, 5, rue Sébastien-Bottin, 75007 Paris. Tél. : 45-44-39-19.

La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés.

La rédaction reçoit sur rendez-vous.

Abonnements :

*Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Service Abonnements  
49, rue de la Vanne, 92120 Montrouge. Tél. : 46-56-89-00

Abonnements pour deux ans (4 numéros) :

France et pays de la Communauté..... 330 F  
Étranger..... 357 F

Pour tout changement d'adresse, prière de nous adresser la dernière bande d'abonnement.

# L'espace du rêve

*nrf*

NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE

Numéro 5, printemps 1972



## SOMMAIRE

### I

Jean Starobinski	<i>La vision de la dormeuse.</i>	9
Sarane Alexandrian	<i>Le rêve dans le surréalisme.</i>	27
Roger Lewinter	<i>Pans de mur jaune.</i>	51

### II

Alexander Grinstein	<i>Un rêve de Freud : Les trois Parques.</i>	57
Didier Anzieu	<i>Étude littéraire d'un rêve de Freud.</i>	83
Ella Sharpe	<i>Mécanismes du rêve et procédés poétiques.</i>	101
Howard Shevrin	<i>Condensation et métaphore.</i>	115
Serge Viderman	<i>Comme en un miroir, obscurément...</i>	131

### III

André Green	<i>De l'Esquisse à L'Interprétation des rêves : coupure et clôture.</i>	155
André Bourguignon	<i>Fonctions du rêve.</i>	181
Otto Isakower	<i>Contribution à la psychopathologie des phénomènes associés à l'endormissement.</i>	197
Bertram D. Lewin	<i>Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve.</i>	211
Pierre Fédida	<i>L'hypocondrie du rêve.</i>	225
Roger Dadoun	<i>Les ombilics du rêve.</i>	239

### IV

J.-B. Pontalis	<i>La pénétration du rêve.</i>	257
Guy Rosolato	<i>Désirer ou/où rêver.</i>	273
M. Masud R. Khan	<i>La capacité de rêver.</i>	283
J.-C. Lavie	<i>Parler à l'analyste.</i>	287



*Le titre de l'article qui ouvre ce recueil comme de celui qui le clôt se trouvent, après coup, préciser notre intention : n'est-ce pas entre La vision de la dormeuse et le Parler à l'analyste que se déploie l'espace du rêve tel que la psychanalyse le découvre et s'y aventure ?*

*« Les hommes rêvaient bien avant qu'il n'existât une psychanalyse... » C'est... Freud qui nous engage à ne pas oublier cette évidence. Avant d'être objet d'interprétation, le rêve est expérience subjective; corps avant d'être langage. Même si nous connaissons les mécanismes de sa poétique, il reste poésie.*

*En distinguant quatre sections, avec ce que pareille répartition offre d'arbitraire, nous n'avons pas cherché à imposer un ordre logique ou chronologique mais à proposer une modulation, parmi d'autres, de l'espace de lecture : mise en partition plutôt que mise en pages.*

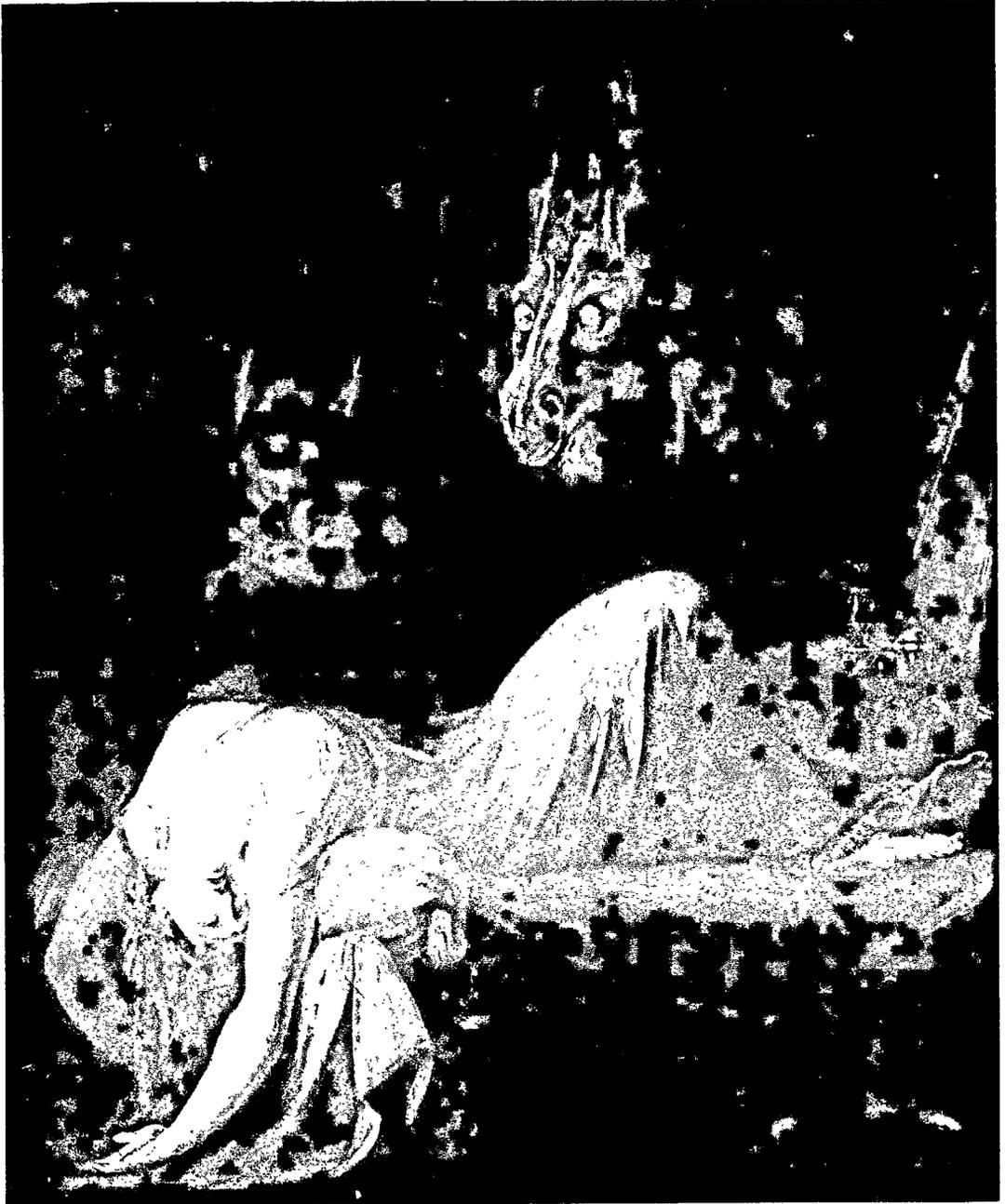
*Enfin l'entrecroisement des textes sollicités — manifeste, pour nous, en relisant l'ensemble — n'est pas l'effet d'un parti pris, d'une thèse préconçue. S'il arrive qu'ils se répondent l'un à l'autre, c'est précisément comme, en analyse, un rêve sait répondre à un autre rêve pour le prolonger, ou pour le contredire.*



I







Fussli, *Le Cauchemar*. Photo Hinz (Ziolo).

## LA VISION DE LA DORMEUSE

Füssli écrit au début de l'un de ses *Aphorismes*<sup>1</sup> : « One of the most unexplored regions of art are dreams, and what may be called the personification of sentiment. » C'est la seule déclaration sur le rêve que l'on ait trouvée dans les écrits de Füssli. Du moins a-t-elle le mérite d'être précise, fût-elle destinée non à justifier l'activité de Füssli, mais à signaler la valeur d'une gravure célèbre, *La Carcasse*<sup>2</sup>.

L'on pense aussitôt au *Cauchemar* (*The Nightmare*, 1782<sup>3</sup>), la plus fameuse des peintures de Füssli : peinture d'un rêve d'angoisse; peinture qui signale instantanément son thème onirique, puisqu'elle inclut la rêveuse et son rêve. Nous la voyons dormir, et nous voyons en même temps ce qu'elle « voit » dans son sommeil. Le peintre s'attribue, littéralement, le don de double vue.

Les images de dormeuses et de dormeurs ne sont pas rares dans la peinture, ni les scènes fantastiques qu'on peut croire inspirées par les rêves. Mais il est beaucoup moins fréquent de voir représentés le dormeur et ses visions<sup>4</sup>. Le procédé peut passer pour une complète *objectivation* : tout est montré, tout est rendu visible. Il équivaut

1. Aphorisme 231, cité par F. Antal, *Fuseli Studies*, Londres, 1956, p. 111.

2. Gravure attribuée à Raphaël, mais due en réalité à Jules Romain et gravée par Agostino Veneziano.

3. Il en a peint plusieurs versions. Celle que nous publions et commentons est conservée au Goethe Museum de Francfort-sur-le-Main. Dimensions : H. 0,76; L. 0,63.

4. F. Antal signale que Füssli possédait une gravure de Giorgio Ghisi, *Le Rêve de Raphaël*, ainsi qu'une gravure d'après *Le Rêve de Michel-Ange*, où dormeurs et visions sont représentés. On sait que le thème sera repris par Goya.

On ne doit pas oublier que le rococo a cultivé une certaine catégorie de gravures et de tableaux de genre libertins, où la dormeuse, entièrement dévêtue, est environnée d'angelots malicieux (tandis que survient furtivement, parfois, un larron qui saura exploiter l'instant propice). On connaît l'air *Lison dormait*, sur lequel Mozart composera des variations pour le clavier. Dans *Le Feu aux poudres*, de Fragonard (musée du Louvre), l'un des *putti* qui épient la dormeuse pousse un brandon à l'endroit opportun : ce tableau, par sa sensualité directe, par sa mythologie ludique, par ses tons heureux de rose et de chair, contraste autant qu'il est possible avec la froideur lunaire, les gris bleutés, l'effroi sérieux, le climat de culpabilité et de punition qui prévalent chez Füssli.

à la narration du rêve d'un autre, narration qui donne nom et forme, conjointement, à l'individu et à ce qu'il a plus ou moins confusément éprouvé. Le rêve en tierce personne est ainsi fixé, déposé sur la surface de la toile. Mais, si l'art du peintre est assez efficace, le sentiment d'objectivation vacille : ce n'est plus seulement le portrait d'un *autre* endormi, doublé de l'image de ses rêves. C'est de surcroît un rêve du peintre, où apparaît une personne endormie et l'effroi qui la hante, spectacle porteur de menace et de plaisir pour l'artiste et pour quiconque ose entrer dans le tableau. Le rêve se déplace en nous, fait de nous son foyer primitif.

Un pareil déplacement, dans le cas du *Cauchemar* de Füssli, n'est pas sans conséquence : le sujet qui rêve est assurément la jeune femme, et le tableau se laisse d'abord lire comme une matérialisation de l'angoisse masochiste de la dormeuse. Mais dès que nous admettons que le rêveur est aussi le peintre, et, avec lui, nous-mêmes devenus ses complices, comment méconnaître le sadisme profond du traitement infligé à la figure féminine? La question : *qui rêve?* est donc importante, dans son indécision même. Le sens du tableau oscille de la sorte entre *avoir peur* et *faire peur*, entre la *vision* épouvantée et le *voyeurisme* qui s'attache au spectacle de la dormeuse tourmentée. Nous voyons commencer, avec Füssli, une époque de l'art où les figures représentées (l'anecdote) renvoient impérieusement à la conscience singulière de l'artiste. La dramaturgie tracée sur la toile est, selon l'expression de Füssli, une « personification du sentiment » (sadique) du peintre, par l'intermédiaire de la « personification du sentiment » (masochiste) de l'héroïne.

Tout prend-il uniquement sa source dans le sentiment? On conçoit parfaitement une lecture du *Cauchemar* qui chercherait appui non sur l'imagination ou le « sentiment » supposés de Füssli, mais sur ce que la tradition littéraire et médicale *dit* du cauchemar. La culture classique de Füssli (qui avait fait des études complètes de théologie) était excellente : il lisait le grec et le latin dans le texte. Ses dessins d'après Homère portent souvent, en souscription, la citation du passage inspirateur. Et les vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* n'apparaissent pas seulement dans les œuvres d'après Homère. Un singulier dessin de 1810<sup>1</sup> représente deux femmes nues, à demi étendues sur un lit. L'une d'elles, au fond, sommeille. L'autre, au premier plan, se soulève sur son bras gauche et porte la main droite à sa poitrine, comme pour se délivrer d'une oppression : le visage exprime la souffrance. Par la fenêtre ouverte, l'on voit fuir au galop dans les airs un cavalier fantastique, qui se penche pour fouetter sa monture. Le cauchemar vient de disparaître. Au bas du dessin, on lit, de la main de Füssli, le vers 496 du X<sup>e</sup> chant de l'*Iliade* : ἀσθμαίνουσιν κακὸν γὰρ ὄναρ κεφαλῆσιν ἐπέστη. Le texte est sans rapport direct avec les figures représentées, mais décrit l'événement éprouvé : la respiration agonisante, la présence du mauvais songe au-dessus de la tête. Or le cheval et le cavalier, que nous voyons à l'instant de leur disparition, ne les retrou-

1. Paul Ganz, *Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis*. Olten, 1947. Illustr., n° 84, *Der Alp*. Zurich, Kunsthau, Inv. Nr. 1914-1926.

vons-nous pas, cette fois de face, dans *Le Cauchemar*? Et ne sont-ils pas (indépendamment de la réminiscence homérique) l'image même de tout ce que la tradition raconte sur l'*incube*, l'*éphialtès*, l'*Alp* germanique, le *Nightmare* anglais? Ils sont parfaitement conformes à ce qu'en dit la légende. Le « cauchemar » est une créature surnaturelle, mâle ou femelle, qui presse de toutes ses forces sur la poitrine du dormeur, parfois jusqu'à l'étouffer<sup>1</sup>. Les formes qu'on lui a attribuées sont innombrables : chat, singe, oiseau, démon<sup>2</sup>. Le tableau de Füssli a connu des dessins préparatoires et des versions différentes : l'*incube* y change d'aspect, mais toujours dans les limites accordées par l'énoncé des diverses légendes. Quant au cheval, tout l'annonce dans la tradition qui veut que le visiteur surnaturel, venu de loin, traverse les airs sur une monture prodigieuse avant de s'appesantir sur sa victime. A quoi s'ajoute un quiproquo linguistique : en anglais, la confusion « populaire » est très tôt survenue entre le mot *mare* qui désigne la créature démoniaque, et son homonyme *mare*, qui désigne la jument. Füssli semble s'être résolu, pour la clarté du discours pictural, à donner droit de présence « imagée » aux deux acceptions d'une même unité linguistique. Tandis que la tête du cheval est absente d'un dessin préparatoire<sup>3</sup>, le tableau exposé en 1783 et ses répliques ne l'omettent plus, comme pour *illustrer* dans tous ses sens possibles le mot *nightmare*. La sémantique verbale de « nightmare » est donc traduite picturalement dans sa redondance, dans son ambiguïté polysémique. On pourrait alors être tenté d'avancer que Füssli, loin de nous présenter un rêve particulier, s'applique à développer l'image complète de *ce que veut dire* le mot « nightmare » : c'est une définition verbale transposée visuellement. Cette définition, ajoutons-le, est conjointement celle de la légende surnaturelle (à laquelle Füssli ne croit pas un instant) et celle de la médecine. A travers une longue tradition scientifique, en effet, de l'antiquité<sup>4</sup> à Robert Whytt, les médecins s'interrogent sur les causes du sentiment d'étouffement thoracique qui saisit parfois les dormeurs, surtout lorsqu'ils sont couchés sur le dos. S'agit-il d'une congestion des ventricules cérébraux, d'une « stagnation du sang dans le sinus du cerveau », ou d'une « pression de l'estomac » trop rempli? Est-ce une affection plus fréquente dans l'hypocondrie? N'est-elle pas apparentée à l'épilepsie? En tout état de cause, les

1. Par quoi les créatures du *Cauchemar* s'apparentent à l'image du Sphinx, ou de la Sphinge étouffeuse. Cf. Laistner, *Das Rätsel der Sphinx*, 1889.

2. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, article « Alp », t. I, 1927. Voir surtout W. H. Roscher, *Ephialtes*, Leipzig, 1900. Le récit poétique *Smará*, de Charles Nodier, appartient au même domaine de culture et d'imaginaire que le tableau de Füssli. Il est précédé d'intéressantes remarques linguistiques, que l'on complétera par celles du *Französisches Etymologisches Wörterbuch* de Walther von Wartburg, qu'il faut consulter au mot *calcare*.

3. Paul Ganz, *op. cit.*, illustr. n° 38. *Die Nachtmahr*, 1781 (Londres, British Museum, collection Knowles).

4. Voir notamment Caelius Aurelianus, *Tardarum Passionum*, I, 111; Thomas Willis, *De Anima Brutorum*, Pars Pathologica, VI; Robert Whytt, *Traité des maladies nerveuses [...]*, trad. fr. Nouv. éd. Paris, 1777, t. II, pp. 113-126. Le *Dictionnaire* de Chambers, puis l'*Encyclopédie*, citent Etmüller, selon qui les Arabes donnent le nom d'*épilepsie nocturne* à cette « incommodité ». Cf. Owsei Temkin, *The falling sickness*, Baltimore, 1971, p. 43-44, 108, 209.

médecins sont persuadés que c'est l'imagination qui, interprétant une compression toute matérielle, invente la figure du démon. Füssli semble avoir voulu illustrer synthétiquement ces données contradictoires : la position strictement dorsale, la tête renversée où le sang pourrait s'engorger, la forme d'un cœur immense donné au corps du monstre accroupi; ce sont là autant de satisfactions données à la théorie rationnelle. Il n'est pas jusqu'à l'opulente constitution de la jeune femme qui ne réponde à ce qu'on peut lire chez Robert Whytt : « Il faut [...] avouer que la pléthore, venant [...] à rendre la circulation dans les poumons moins aisée, peut contribuer à produire, ou du moins à augmenter l'oppression de la poitrine dans le cauchemar. Peut-être aussi est-ce là ce qui fait que les jeunes femmes qui ont beaucoup de sang éprouvent souvent cette incommodité <sup>1</sup>. » Enfin, les images si précises du monstre et surtout du cheval (qui paraît source de lumière) peuvent se réclamer de la netteté, de la vivacité extrêmes que les auteurs attribuent communément à ces visions effrayantes du premier sommeil.

Il y a donc, précédant ce tableau, beaucoup de choses *écrites* qui le préparent, et qui guident la pensée consciente du peintre. Tout semble se passer comme s'il répondait à une suggestion verbale, et comme si, par le détour de l'image, il sollicitait un écho lyrique <sup>2</sup>. L'œuvre peinte, avec toute sa puissance visible, n'est qu'un intermédiaire efficace, donnant à une parole ancienne la figure immédiate qui lui permettra d'éveiller une parole nouvelle : le tableau est ici un relais imaginé dans une chaîne de documents ou de poèmes *écrits*.

N'avons-nous toutefois ici que l'*illustration* d'un concept, dans sa face légendaire (liée à l'imagination populaire) et dans sa face médicale? Pourquoi la représentation d'un rêve, dans la poésie ou la peinture, n'emporterait-elle pas la conviction du destinataire, — lecteur ou spectateur? Car il ne s'agit alors ni d'une simple définition, ni d'une explication, mais, selon les termes de la théorie classique, d'une *imitation*. Un rêve bien « imité » — n'eût-il jamais été rêvé une première fois <sup>3</sup> — donne au spectateur le sentiment du « déjà vu », de la vérité onirique, de la vraisemblance dans l'expérience de l'irréel. Peu importe alors si le peintre ou le poète évoquent une expérience personnelle « originale », ou s'ils se contentent de traiter habilement un archétype littéraire — qui pourrait d'ailleurs correspondre à un *rêve typique*. L'essentiel

1. *Op. cit.*, p. 125-126.

2. Cet écho, effectivement, s'est produit : voyez les vers 51-78 du chant III dans le poème didactique d'Erasmus Darwin, « The loves of the plants », in *The poetical works*, 3 vol., Londres, 1806, t. II, p. 126-128. Une gravure d'après Füssli sert d'illustration.

3. On a cru pouvoir rapprocher *Le Cauchemar* et l'expérience personnelle de Füssli. La lettre de 1765, alléguée par E. Gradmann et A. M. Cetto (dans *Schweizer Malerei und Zeichnung im 17 und 18 Jahrhundert*, Bâle 1944, p. 74), ne me paraît guère probante. Cette lettre date du début de la période où, pour des raisons politiques, l'artiste s'est éloigné de sa ville natale. Dans les visions du demi-sommeil, déformées par le ressentiment et la nostalgie, il voit apparaître quelques compatriotes : ils prennent un aspect caricatural. L'un d'eux se regarde dans la glace et s'y découvre singe... La glace, le singe sont, au mieux, des éléments du lexique de Füssli. *Le Cauchemar* les dispose dans une autre syntaxe, où le singe s'apparente à Faunus ou à Pan.

est qu'il apparaisse non comme un simple emblème, mais comme une scène « vécue ».

Dans son commentaire poétique du *Cauchemar*, Erasmus Darwin insiste longuement sur le sentiment d'inhibition absolue du mouvement, qui empêche la dormeuse persécutée de fuir ou de crier :

*In vain to scream with quivering lips she tries,  
And strains in palsy'd lids her tremulous eyes;  
In vain she wills to run, fly, swim, walk, creep;  
The WILL presides not in the bower of SLEEP.  
— On her fair bosom sits the Demon-Ape  
Erect, and balances his floated shape;  
Rolls in their marble orbs his Gorgon-eyes,  
And drinks with leathern ears her tender cries <sup>1</sup>.*

Une longue note du poète-naturaliste insiste sur l'abolition, durant le sommeil, de toute « puissance volontaire, à la fois sur nos mouvements musculaires et sur nos idées », tandis que persistent les « irritations et les sensations internes », préservant la vie végétative et les mouvements réflexes. « Quand surgit dans le sommeil un désir douloureux d'exercer les mouvements volontaires, il est appelé Cauchemar ou Incube ». C'est pourquoi, dans sa *Zoonomia* (1794-1796), Erasmus Darwin classera l'*Incubus* dans la classe des « maladies de la volition », et dans l'ordre II de cette classe : *Volition diminuée*, genre I : *Avec actions diminuées des muscles*. Pour qui regarde le tableau de Füssli, il ne fait pas de doute que, par la chute de la tête et des bras, par la relaxation de la main, la dormeuse atteste une immobilité superlative : elle est sans défense contre le lourd visiteur surnaturel. Peu de spectateurs hésiteront à reconnaître, avec Erasmus Darwin, le rêve si fréquent de la terreur impuissante, comme recomposé du dehors. Il leur semblera que Füssli leur a parfaitement donné à revivre leur terreur (avec cependant l'importante différence de l'*extériorité*, qui fait un spectacle de ce qui est vécu sans possibilité de recul).

Pour les psychanalystes amateurs (qui ne l'est pas aujourd'hui?) l'authenticité de l'expérience de Füssli se signalera par de meilleurs indices. La fente triangulaire des tentures, la pénétration brutale de la tête chevaline, ses oreilles dressées, les objets posés sur la coiffeuse, la forme singulière de l'oreiller oblong crachant son pompon,

1. En commentant l'œuvre de Füssli, le poète anglais se souvient des vers de Virgile (*Enéide*, XII, vers 908 sq.) :

*Ac velut in somnis, oculos ubi languida pressit  
Nocte quies, nequiquam avidos extendere cursus  
Velle videmur...*

Virgile se souvient d'Homère, *Iliade*, XXII, 199-201, et sera imité par Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, chant XX, strophe 105.

les mules abandonnées au pied du lit (dans le dessin préparatoire), les taches rouges sur le sol sans cause explicable, l'aspect déchiqueté de la draperie qui accompagne la chute du bras droit, le pouce de l'incube introduit dans sa large bouche, que de clairs « symboles » qui s'ajoutent à la posture chavirée de la dormeuse! Il ne sera pas difficile, en suivant les suggestions de Freud et de Jones <sup>1</sup>, de donner pour contenu à ce rêve l'accomplissement angoissé d'un désir incestueux : l'incube est d'autant plus horrifiant qu'il correspond à un désir plus énergiquement refoulé. Tout se passe, en effet, comme si le refoulé profitait d'un sentiment somatique (ou d'une « pensée ») pénible, pour se donner le droit de se manifester. « Plus la part des sentiments pénibles dans les pensées du rêve sera intense et impérieuse, plus les désirs (*Wunschregungen*) les plus fortement réprimés tendront à être représentés. Car le déplaisir qu'ils trouvent, et qu'autrement ils devraient créer de toutes pièces, les aide puissamment à pénétrer de force dans le monde de la représentation <sup>2</sup>. » Pourquoi hésiter? L'on ira jusqu'à dire que la scène de Füssli est l'illustration d'un désir d'inceste, avec report de la figure du père dans celle de l'incube et du cheval, et déplacement du contact (désiré-redouté) au niveau de la cage thoracique. Tant qu'à invoquer l'œdipe, on ne s'arrêtera pas en si bonne voie. Le « matériel » ne manque pas dans l'œuvre dessinée de Füssli. On s'arrêtera, par exemple, à ce dessin de la fin du séjour romain (1778) <sup>3</sup>, représentant « l'artiste ému par la grandeur des ruines antiques » : l'artiste est assis, le front appuyé sur sa main, à côté du socle qui soutient un *piéd* colossal, seul vestige d'une statue disparue. Un peu plus haut, contre la muraille aux blocs gigantesques qui forme le fond du dessin, un autre socle porte la main isolée de la statue, pouce et index levés. La main droite de l'artiste est posée sur le dos du pied brisé. Oïdipous, pied enflé, pied colossal : il est aisé de frayer ces associations <sup>4</sup>. De surcroît, « Füssli », en dialecte alémanique, veut dire « petit pied ». La tentation d'un commentaire — où l'on chercherait la résultante de l'*image* « pied colossal » et du *mot* « petit pied » — est presque irrésistible. En tout cas, on croira ne pas trop s'avancer en affirmant la parenté entre l'image du Père et la norme inscrite dans la « grandeur antique » : en comparaison (comme en comparaison de Michel-Ange), l'on n'est jamais qu'un artiste « au petit pied ». Et l'extraordinaire orgueil de Füssli, dont on a pu recueillir tant de témoignages, constituerait un phénomène de compensation typique. Ne trouverait-on pas, d'ailleurs, dans cette idée d'indignité (de petitesse) et dans cette compensation narcis-

1. E. Jones, dans son étude sur le cauchemar, expose très fidèlement les idées de Freud. Voir *Der Alptraum*, trad. E. H. Sachs, Deuticke, Vienne, 1912.

2. S. Freud, *La science des rêves*, trad. fr., Paris, 1967, p. 416.

3. Le dessin appartient au Kunsthhaus de Zurich. Il est reproduit dans Hugh Honour, *Neoclassicism*, Penguin Books, 1968. Illustr. n° 20, p. 53.

4. Ne retrouvons-nous pas, dans le casque colossal qui écrase le jeune prince au début du *Château d'Otrante*, un symbole paternel de même nature? Il ne s'agit certes plus d'un pied; mais Walpole est le fils d'un premier ministre (d'un *chef*), tandis que le père de Füssli a réuni une souscription pour Winckelmann, le glorificateur de l'antique.

sique, l'une des clés de l'instabilité dimensionnelle <sup>1</sup> qui frappe dans l'œuvre de Füssli : les figures géantes n'y sont pas rares, mais aussi les figures menues, les créatures qui tiennent du gnome et de l'elfe. (Füssli lui-même était de fort petite taille.)

Seulement les tableaux qu'on voudrait citer à l'appui de cette conjecture ingénieuse — *Le Rêve du Berger* <sup>2</sup> entre autres — sont dictés, dans leur structure même, par des textes littéraires dont Füssli ne fait que reproduire fidèlement les indications : c'est Milton (ou ailleurs Shakespeare) qui porte la responsabilité de la variation dimensionnelle. Le peintre n'est que l'exécutant d'un scénario établi par le poète :

*They but now who seemed  
In bigness to surpass Earth's giant sons  
Now less than smallest dwarfs, in narrow room  
Throng numberless, like that pygmean race  
Beyond the Indian mount, or faerie elves,  
Whose midnight revels, by a forest side  
Or fountain some belated peasant sees,  
Or dreams he sees, while overhead the moon  
Sits arbitress* <sup>3</sup>...

L'imagination du peintre est donc soumise au texte poétique, qui énonce par avance ce que nous croyons pouvoir référer à l'inconscient du peintre. Milton commande la présence d'un peuple fourmillant de petites créatures autour du berger endormi, de la même façon que, dans *Le Cauchemar*, ce qui est dit par la voix de la tradition médico-littéraire règle la distribution des acteurs du drame. Que reste-t-il au peintre? Le choix de son sujet dans le répertoire littéraire, c'est-à-dire dans un ensemble assez vaste pour s'offrir à des sélections *projectives*. Il lui reste de surcroît, sur des « figures imposées », toute la latitude d'une interprétation personnelle. Sans nul doute, Füssli n'a pas inventé de toutes pièces les ruines des statues colossales; elles ne sortent pas de son imagination : mais celles qu'il a observées ont singulièrement fixé son attention. L'imaginaire de Füssli prend appui sur des objets culturels préexistants, aux fins d'une élaboration dérivée; ses dessins, ses tableaux (à très peu d'exceptions près) sont des prolongements de *lectures*, non des créations radicalement originales. Si nous tentons une analyse de Füssli, savons-nous toujours discerner ce qui lui appartient en propre et ce qui appartient à la donnée littéraire qu'il interprète? Il se forme un composé indissociable, dont le caractère *hybride* est peut-être ce qui devrait le plus retenir notre curiosité.

1. Les allusions anatomiques, que nous venons de mentionner dans *Le Cauchemar*, sont exprimées à une échelle agrandie.

2. Voir Gert Schiff, *Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie*, Zurich, 1963. Illustr. n° 42, p. 82-102.

3. Milton, *Paradise lost*, v. 777-785.

★

On voit par où pèche une interprétation qui, dans *Le Cauchemar*, insisterait sur le thème incestueux. Le seul argument, en sa faveur, c'est que Füssli a *choisi* de peindre un cauchemar. Mais toute scène de rêve angoissé, de quelque façon que l'artiste s'y prenne, appellera inmanquablement les citations de Freud et de Jones. L'explication, pour acceptable qu'elle soit selon la généralité de la pathogénie analytique, manque totalement de pertinence spécifique. Elle complète, au mieux, le discours médical applicable au *cas* de la dormeuse. *Mutatis mutandis*, on a, de la même façon, reconnu la peste dans toutes les peintures où un moribond laisse apercevoir un bubon inguinal. La dormeuse de Füssli, pour peu, irait ainsi rejoindre la galerie des hystériques dans la collection des « malades dans l'art ». N'esquisse-t-elle pas déjà la position en arc-de-cercle? Il suffirait d'un sursaut d'innervation tonique dans ces bras détendus, d'un soulèvement de l'abdomen : les images classiques de la Salpêtrière sont proches... Füssli, dès lors, n'est plus qu'un pathographe attentif.

Pour que l'enchaînement interprétatif sur le thème incestueux soit convaincant, il faudrait de plus qu'il y eût un élément *autoscopique* dans la représentation de la dormeuse. Füssli a-t-il féminisé sa propre angoisse, pour la vivre dans ce corps enveloppé de mousseline blanche? Cela ne peut ni se prouver ni se réfuter... Je préférerais, pour ma part, attribuer au peintre non l'angoisse du cauchemar, mais le plaisir voyeuriste d'en être le spectateur, au moment du tourment le plus intense. Il voit souffrir; il fait souffrir. Il voit se défaire les artifices conquérants que la belle a composés devant le miroir. Il la voit dans une détresse qui confine à la mort : situation qui ne prend tout son sens que si on la compare aux figures féminines, extraordinairement parées<sup>1</sup>, qui prennent devant le miroir des poses perverses ou triomphantes : courtisanes, impératrices, Walkyries. Leurs robes, à la taille haute, laissent la gorge dénudée; elles sont parfois armées, l'une d'entre elles tient un paquet de verges à la main<sup>2</sup>; toutes, ou presque, ont construit de leur chevelure un édifice bizarre, où les nattes entrelacées, les peignes, forment d'extraordinaires ciselures, compliquées parfois jusqu'au ridicule. Ce sont des persécutrices. Dans le répertoire shakespearien, Füssli trouve de surcroît la sorcière, dont il multipliera les images...

Les cheveux dénoués de la dormeuse du *Cauchemar* me paraissent donc dire l'abolition complète du *danger* lié à la femme. La coiffure-fétiche, produit du miroir, est détruite. La femme vaincue est presque une morte. Il ne lui reste aucun pouvoir : la punition est parachevée...

Cette face renversée est abandonnée à son inertie : elle effraie par sa sur-absence. Or, observons les faces des autres participants de l'étrange trio. L'incube simiesque,

1. Le premier exemple, dans l'activité de Füssli, est le dessin intitulé *Adelheide* (Kunsthau, Zurich), reproduit par F. Antal, *op. cit.*

2. Voir Paul Ganz, *op. cit.*, illustr. n° 62. Zurich, Kunsthau. Donation Ganz. Inv. Nr. 1938/679.

accroupi, est certes en état d'éveil : mais il n'agit que par la pesanteur de son être massif : son vilain sourire n'est que de moquerie. Il est le maître, et il observe ironiquement. Il est l'intrus ricanant : il s'amuse de sa victime avec une sorte de nonchalance. Tout se passe donc comme si, malgré le *contact* avec la blanche poitrine sur laquelle il siège, cet être anthropomorphe était à demi-absent, et prenait un plaisir lointain, de nature non génitale. C'est sur la face du cheval, que nous rencontrerons l'expression paroxystique, la sur-présence, qui correspond à la sur-absence de la dormeuse. Les oppositions si marquées : mouvement vers le bas/mouvement vers le haut, yeux féminins fermés/yeux chevalins immensément ouverts, cou et chevelure tombants/cou et crinière dressés, inexpressivité/surexpressivité s'inscrivent dans l'axe oblique qui oriente le tableau, axe que croise en son milieu exact l'oblique plus courte du corps de l'incube. Toutes ces oppositions se prolongent par l'opposition fondamentale dedans/dehors. Le cheval vient du dehors et force l'espace intérieur : l'apparition de la tête et du long cou, dans la fente des rideaux, est un viol. Quant au corps du cheval, il est resté dans la nuit extérieure...

On rencontre ici l'un des caractères constants de l'art de Füssli. Il est rare que ses tableaux et ses dessins ne conjuguent pas, en les distribuant entre divers personnages, les états de conscience corporelle les plus dissemblables : extrême énergie et extrême abandon, vitalité triomphante et défaite prostrée. Füssli se porte aux limites, il va de l'immobilité au mouvement le plus violent, en donnant forme à toutes les virtualités de la cénesthésie motrice. Füssli est par excellence le dessinateur de la dynamique du corps, dans tous ses registres, de la position fœtale en hyperflexion au bond en hyperextension, de la faiblesse agressée à la force agressante. Sa *manière* va constamment à l'étirement et à la torsion des corps, comme pour laisser s'accomplir plus complètement l'intention dynamique dont ils sont animés. Le geste s'empare d'un horizon immense. L'imagination de Füssli, qui tend au superlatif, développe l'image du héros dans la plus violente action d'une musculature athlétique; la créature virile apparaît toujours à la limite de son exploit. C'est le crime et la transgression que disent ces corps au comble de l'effort. En revanche, les créatures féminines reçoivent sous le crayon de Füssli un surcroît de féminité. Elles s'allongent, s'amincissent, prennent un envol dansant, ou s'abandonnent à une mortelle défaillance. Le néo-maniérisme de Füssli (fruit de l'observation attentive de Michel-Ange et de ses héritiers : Jules Romain, Bandinelli, Rosso) fait fi de toute vraisemblance, au profit d'une élégance impétueuse qui s'autorise à déformer l'image humaine pour inscrire en elle les intensités pulsionnelles qui la traversent : légèreté, vigueur, fureur, ou désir... Cela ne va d'ailleurs pas sans recours à un système de stéréotypes, à peu près inévitables sitôt que l'artiste (c'est le cas de Füssli) considère comme humiliant le travail d'après nature. « Sacrée Nature, elle me dérange toujours », disait Füssli<sup>1</sup>. Il voulait avoir les

1. « She always puts me out. » Voir Eudo C. Mason, *The mind of Henry Fuseli*, Londres, 1951, p. 228-229. Füssli, dans la théorie, alléguait l'effet de dépersonnalisation produit par le paroxysme

mains libres pour développer, le plus souvent sous la dictée des textes poétiques, un *imaginaire postural*. L'onirisme que l'on croit discerner en Füssli est le plus souvent une mise en scène de la littérature : mise en scène visionnaire, qui dispose librement du répertoire dramatique ou de l'épopée (Homère, Virgile, Dante, les Nibelungen, l'Arioste, Wieland). Le crayon à la main, Füssli se joue à lui-même l'œuvre lue, développant dans un tracé véhément l'impalpable évidence de la poésie. A ses risques et périls, comme le fera plus tard Delacroix, il se soumet à la loi de l'anecdote poétique. Füssli collabore d'enthousiasme à la *Shakespeare Gallery* de Boydell (à partir de 1786); et son grand projet, dès 1790, sera une *Milton Gallery*, dont il sera le seul auteur, et qu'il n'achèvera qu'en 1800.

Lessing, dans le *Laocoon*, avait assigné à la littérature l'action (*Handlung*), aux beaux-arts le calme pouvoir de la forme (*ruhende Gestaltung*); la littérature avait pour domaine le successif, tandis que les beaux-arts régnaient dans la simultanéité. Füssli, dans les scènes que les poètes lui inspirent, ne veut rien perdre de l'action. Il ne veut rien céder du privilège poétique : lui qui avait commencé une carrière de poète <sup>1</sup>, il se plaît à concevoir la peinture comme une poésie muette <sup>2</sup> : il tient à l'antique formule *ut pictura poesis*, pour lui faire dire que la poésie peut se muer en peinture sans trahison. Il aspire donc à une profonde équivalence des arts, dans le genre libre de la « peinture poétique ». Est-ce pour ne rien perdre de la transitivité des verbes d'action que Füssli dessine des moments violents, traversés par le geste amplifié, et saisis dans une imminence parfois atroce? Est-ce pour donner l'équivalent du sentiment d'*intensité* narrative que Füssli force la mesure, et rompt avec toutes les conventions de la ressemblance? Saisi d'impatience, animé par le désir d'une figuration spirituelle, Füssli inscrit dans les corps eux-mêmes la fonction transformatrice du mouvement : il s'évade ainsi de la simultanéité pour donner à ses figures la mobilité infinie du discours épique ou tragique. L'effet dramatique semble, à partir du point actuel, se propager dans toutes les directions du temps. Un passé, un futur se laissent entrevoir : ils sont le plus souvent de nature terrifiante, mais l'instant que nous apercevons les surpasse en véhémence. La scène que nous voyons est éclairée par la foudre entre deux moments d'obscurité; ainsi l'enseignait Füssli dans ses *Aphorismes* : « Le moment central, le moment d'attente, la crise, voilà le moment qui importe, lourd du passé et gros de l'avenir : nous nous élançons hors des flammes avec le guerrier d'Agasias, et nous faisons face à son ennemi; ou nous nous penchons anxieusement au-dessus de

passionnel : « Un homme que saisit une passion démesurée, que ce soit la joie ou la douleur, perd l'expression de son caractère individuel propre, et se trouve absorbé par la force du sentiment qui agit sur lui. » Aphorisme 89. Cité par G. Schiff, *Zeichnungen J.-H. Füsslis aus seiner römischen Zeit*, Cologne, 1957, p. 40. C'est donc l'intensité passionnelle qui produit les stéréotypes. Le caractère n'est pas perdu, mais devient celui de la passion victorieuse.

1. Voir Eudo C. Mason, *The mind of Henry Fuseli*, Londres, 1951, p. 87-103.

2. Ce point a été bien mis en lumière par Gert Schiff; voir son ouvrage *Zeichnungen von Johann Heinrich Füsslis*, Zurich, 1958, illustr. n° 6 et commentaire.

la blessure du Soldat Mourant, et nous nous attardons avec chaque goutte de vie qui lui reste <sup>1</sup>. » A l'ouverture du temps correspond une ouverture spatiale : rien n'est clos chez Füssli (la chambre du *Cauchemar* est forcée par l'irruption du cheval fantastique venu des lointains). Son Shakespeare — si l'on excepte quelques œuvres inspirées par des acteurs — n'a pas pour scène un théâtre, mais l'espace du monde, avec ses échappées infinies, ses masses d'ombres, ses coups de lumière intermittents <sup>2</sup>. La dramatisation ne transforme pas seulement les corps, mais l'espace entier, qui devient tantôt accablant et porteur d'épouvante, tantôt singulièrement ouvert et praticable à la haute voltige des corps allégés, emportés par leur énergie. L'espace de Füssli, volière d'anges ou de divinités, permet le coup d'aile et le bond dans les astres; les rêves d'envol ou de chute peuvent y prendre tout leur essor. C'est chez Füssli que William Blake découvrira son propre espace.

★

Nous ne sommes guère enclins à qualifier d'oniriques les peintres de la pure couleur : ni Monet, ni Matisse, ni Bonnard, ni Rothko, si éloignés qu'ils soient de la réalité moyenne, ne passent pour des peintres du rêve. Si nous croyons reconnaître les qualités du songe dans les œuvres de Watteau, de Turner, de Redon ou de Gustave Moreau, c'est que, tout coloristes qu'ils sont, ils donnent une importance considérable au sujet, au tracé de l'événement; ils nous proposent une *fable*, dont le sens pose une énigme qui ne s'épuise pas.

Les hauts faits de la couleur, s'ils sont prédominants, sollicitent un *éveil* sensible : pour les goûter, il faut s'ouvrir sur le dehors, fixer une vibration extérieure à nous, percevoir une qualité du monde phénoménal. Lorsque agit le « charme », la « magie » de la couleur, ce n'est pas l'état de rêve que nous sommes portés à reconnaître immédiatement dans le tableau. Il ne porte pas la *trace* d'un rêve, mais il nous fait rêver, nous entrons en rêverie : la couleur nous attire en elle. Que cette rêverie, d'abord dominée par l'activité perceptive, se prolonge par un lever de fantasmes, rien ne l'empêche. Un onirisme s'élève, de nature projective, où le spectateur produit son « univers » propre. Le rêve alors, induit par la couleur, *fait suite* au tableau : il se développe après la rencontre, après la rêverie initiale, dans la dimension du futur. Le tableau est le lieu de passage d'un rêve prospectif, au gré du spectateur...

1. « The middle moment, the moment of suspense, the crisis, is the moment of importance, big with the past and pregnant with the future : we rush from the flames with the warrior of Agasias, and look forward to his enemy; or we hang in suspense over the wound of the Expiring Soldier, and poise with every drop which yet remains of life. » *Aphorismes*, in Knowles, *The life and writings of Henry Fuseli*, Esq. M.A.R.A., 3 vol., Londres, 1831, t. III, p. 94.

2. C'est un principe expressément professé par Füssli. Cf. G. Schiff, *Zeichnungen J. H. Füsslis aus seiner römischen Zeit*, Cologne, 1957 (thèse), p. 30.

Mais il y a des œuvres où nous croyons que le rêve s'est déposé : il nous semble le reconnaître. Ces œuvres ont le rêve *derrière* elles : elles en sont le récit pictural. Disons plus : elles nous paraissent en être l'imitation fidèle, comme d'autres images imitent fidèlement les apparences du monde réel. Il est rare que ces images ne confèrent pas à l'espace, aux figures, aux distances, une détermination à la fois précise et incomplète, en rapport oblique et déformé avec l'expérience diurne. Les éléments du dessin (contour, parfois perspective) jouent un rôle capital pour susciter la réminiscence inséparable de toute « imitation » : il y a surenchère lorsqu'il s'agit de la réminiscence (ou de la fausse reconnaissance) qui nous fait éprouver le *déjà rêvé*, le *déjà vu* onirique. Des objets, des figures, des lieux sont représentés, dans le système de relations « insolites » dont nous semble faite l'étoffe de nos rêves. Nous nous re-trouvons dans le sentiment du songe. La chose devient particulièrement évidente chez les artistes contemporains qui ont délibérément poursuivi l'effet de rêve. La peinture surréaliste est d'abord un tracé : son efficace ne se dissipe guère dans les reproductions en noir et blanc. Non que la couleur perde alors toute fonction. Le jeu chromatique peut être aussi libre, aussi symbolique que l'invention des figures, et s'y associer étroitement. Chez nombre de peintres surréalistes ou de peintres « de la réalité fantastique », la couleur toutefois se réduit à un coloriage attentif, qui, avec des ombres portées d'une exactitude scolaire, contribuera à créer l'impression de la fausse normalité : l'effet de rêve se renforce lorsqu'il garde toute son étrangeté sous les couleurs, les volumes, les minuties partielles de la vie éveillée.

La prévalence du dessin sur la couleur : c'est l'un des aspects essentiels de la doctrine néo-classique, par quoi elle prétend se rattacher aux maîtres italiens de l'*idéal* (Raphaël et Michel-Ange) ou à Poussin, ou, croyant atteindre la vraie source, aux modèles helléniques : doctrine de la nostalgie et de la réminiscence qui, par-delà les modèles culturels, voudrait remonter aux archétypes éternels, selon la voie suggérée par Platon et les néo-platoniciens. L'un des moyens préférés de l'art néo-classique est le dessin au trait, d'où sont bannis tous les accidents de la matière, toutes les scories de l'ici-bas : la couleur, l'ombre même en ont été chassées. Tout favorise donc, dans cette technique, une invention où l'effet de rêve trouverait à se déployer. Et c'est bien ce qui nous retient dans les œuvres de Flaxman, de Carstens, parfois même de Canova. La présence tyrannique du contour, qui peut paraître un appauvrissement, impose d'autre part l'évidence d'un monde second, allégé de ses attributs de réalité, privé du soleil du vrai jour, et docile à la dictée du désir.

La seule suprématie du dessin, cependant, ne suffirait pas : dans un grand nombre d'images néo-classiques, l'idéalité inexpressive du contour, loin de susciter l'impression de noble sérénité (que souhaitait Winckelmann), reste prisonnière d'une absence placide et distinguée : le geste alors se fige, rien ne se communique. C'est le règne immobile d'un idéal du moi narcissique; les figures archétypiques ne sont que les emblèmes harmonieux de la moralité raisonnable de l'artiste. Une docilité à la norme

— non sans composantes angoissées — fait régner partout la loi du jour. Tout change cependant lorsque l'idéalité de l'image n'est plus conçue comme le tracé d'un « type » transcendant, mais comme le produit d'une conscience, et surtout lorsque, dans cette conscience, la volonté rationnelle se trouve subvertie par l'énergie de la passion. Le « retour du refoulé » est d'autant plus violent qu'il fait retour sans altérer la linéarité du dessin. Ce qui *revient* n'est pas l'ombre ni la couleur, mais la violence, qui vient animer les purs contours, liant les figures dans les étreintes de la haine ou de l'amour. (Le *Laocoon*, où le père et les fils périssent dans les anneaux d'un serpent gigantesque, a eu fonction de modèle, et a défini, sous la caution du mythe et de la poésie, tout un registre imaginaire, dont la charge œdipienne est assez évidente). Le trait s'infléchit alors pour marquer l'effort agressif, la grimace de l'agonie... A travers la réminiscence des épisodes illustres de la légende, la mémoire tournée d'abord vers les nobles formes primitives de l'art (et de la « belle nature ») a pu glisser insensiblement dans le domaine du rêve. Les pulsions de l'artiste peuvent se donner d'autant plus libre cours qu'elles sont protégées par le prestige qui s'attache à l'antique et qui justifie toutes les situations dramatiques qu'on lui emprunte. La littérature, source indéniable d'inspiration, devient d'autre part un parfait *alibi*. Le rêve graphique a beau prendre les aspects les plus scandaleux : il trouvera sa défense dans le texte préexistant qu'il ne veut qu'illustrer.

Füssli, quant à lui, n'a jamais poursuivi la pure linéarité du dessin sans ombre. La violence a toujours habité ses dessins : la nuit, le meurtre, la séduction érotique, la curiosité du mal sont chez lui des constantes. S'il a considérablement simplifié son premier style, qui devait beaucoup à Hogarth, au rococo déchiqueté d'Europe centrale, et aux graveurs suisses du *xvi<sup>e</sup>* siècle, il n'a jamais adhéré sans réserve à la théorie néo-classique <sup>1</sup>. Il a revendiqué dans ses récits, et obstinément, les droits de l'expression et du caractère; il a résisté de toutes ses forces à la doctrine de Winckelmann, si attirante pour tant d'esprits, qui fait de la sérénité, du calme, de l'impassibilité les conditions nécessaires de la vraie beauté, reléguant à un rang inférieur les signes de la passion, contraires à l'harmonie des lignes. Pour Füssli, c'est là méconnaître l'essence supérieure de l'art grec, où l'exigence de la forme et l'intensité pathétique lui paraissent étroitement unies. Füssli, sans pour autant vouloir sacrifier la théorie classique au profit d'un romantisme novateur, se refuse à expulser l'ombre et la passion. L'exemple des Grecs, et surtout celui de Michel-Ange, l'autorisent à poursuivre partout la plus haute énergie expressive, — à la seule condition que la netteté et l'élégance, que la monumentalité formelle ne s'en trouvent pas compromises. L'art peut déployer d'immenses terreurs, mais doit s'arrêter où commencerait l'horreur : l'effroi doit demeurer *pur*, distinct du dégoût et de la répulsion. Ainsi seront sauvegardées la noblesse du style, l'alliance de l'expressivité pathétique avec le principe

1. Il faut rappeler toutefois que Füssli a fait paraître, en 1765, une traduction anglaise des *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs* de Winckelmann.

spirituel — *mind*. Mais Füssli reste en difficulté avec la couleur, soit qu'il s'y montre indifférent, soit qu'il tente en vain de la maîtriser <sup>1</sup>. Son art reste, pour l'essentiel, un grand art d'illustrateur : il peint, il dessine ce qu'il « voit » sous l'effet d'un texte. Ce sont des *souvenirs* d'Homère, de Shakespeare, qui ont pris figure à travers le souvenir de Michel-Ange, mais que la passion personnelle a si bien repris en charge qu'ils peuvent, lorsque nous les regardons, produire l'*effet de souvenir* que nous éprouvons lorsque nous croyons reconnaître les événements du songe. Du passé épique, son lieu d'origine, l'œuvre bascule dans le passé onirique. Elle passe de la généralité des grands livres à la particularité d'une *scène privée* : le mythe, en se déterminant dans une image, va jusqu'à l'excès et à l'insoutenable, selon un élan interprétatif que lui surajoute l'artiste. La peinture d'histoire traditionnelle avait l'ambition de construire le tableau dans une généralité de même ampleur que la généralité de la parole. Füssli, en revanche (quelles qu'aient été ses prétentions avouées), transporte l'objectivité du texte dans la subjectivité de la vision : il singularise sa vision, mais en recourant, presque toujours, à l'alibi du passé culturel <sup>2</sup>. Toute illustration invente un *réfèrent* de la parole poétique. L'illustration donne un visage à *ce dont parle* la poésie, comme si celle-ci était la description d'un objet préexistant. L'illustration, le tableau d'histoire, sont donc toujours abusifs, car ils trahissent l'indétermination visuelle, qui est le propre de la parole. La plupart des illustrateurs tentent de s'en tirer en faisant « vraisemblant ». Füssli au contraire va jusqu'au bout de l'abus. Son parti pris, qui donne libre cours à la « manière » personnelle, le fait condamner par Goethe : *Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren.*

★

A Rome, où il a séjourné de 1770 à 1778, et où il a copié Michel-Ange et les antiques, Füssli aurait pu rencontrer David (de sept ans son cadet). Celui-ci ne venait pas en Italie pour y sacrifier une première nature de poète et d'écrivain, mais de coloriste : il cherchait à Rome la discipline du dessin, la maîtrise de la composition, la répartition logique de la couleur. Constatons d'abord les éléments communs : chez l'un comme chez l'autre, la norme du beau appartient à la mémoire culturelle et doit être reconquise à force d'application ardente : il faut réinventer une vigueur, une souveraineté du trait, qui furent autrefois révélées à de grandes âmes, et que des héritiers

1. Voir Gert Schiff, *Zeichnungen J. H. Füsslis aus seiner römischen Zeit*, Cologne, 1957, p. 42.

2. Un autoportrait au crayon (Londres, National Portrait Gallery), qui figurait à la récente exposition du romantisme anglais (Paris, Petit-Palais, janvier-avril 1972), présente l'artiste assis de face, les bras croisés sur un livre ouvert, et le menton appuyé sur le dos de la main : cette attitude, on l'a rappelé, est celle de l'« autoportrait mélancolique ». Il convient de remarquer que le livre paraît comporter du texte sur la page de gauche, et une ébauche d'illustration sur la page de droite. Le regard fixe de Füssli, regardant en face de lui, à l'infini, semble chercher la « vision » qui correspond au texte et qui se déposera dans l'image. La « vision » est l'instant médiateur, l'œil s'étant détaché du livre pour capter son répondant visuel.

indignes ont laissé dégénérer. Si Füssli et David n'ont que mépris pour les grâces épidermiques du rococo, s'ils se révoltent contre l'époque frivole qui les précède, c'est dans l'espoir de la *régénération* : ils renouent avec une origine perdue, afin de donner à leur art la qualité exaltante d'un recommencement. Ils veulent être des *renovateurs*. A cette date, le mot de *révolution* était pleinement compatible avec la notion de retour. (Il faut remarquer ici que l'Angleterre connaît, dès ce moment, sa « révolution industrielle », et que celle-ci provoque dans l'histoire un changement radical, qui exclut tout retour. Il n'est probablement pas hasardeux d'affirmer que le retour à l'antique ou à Michel-Ange est une velléité rétrograde, tendant à dissimuler ou à neutraliser la nouveauté angoissante des transformations techniques et économiques.)

Ce que David a découvert dans les lointains de la mémoire, sur le littoral gréco-latin, il aura hâte de le ramener au grand jour du présent. Il lui importe, semble-t-il, d'opérer au plus vite la jonction du réel et de l'antique. Les grands tableaux d'histoire (*Les Horaces, Brutus, Les Sabines*) doivent être lus comme des allégories se rapportant à l'actualité, aux faits politiques du moment. Ce sont des manifestes emblématiques, et dont l'action sur les esprits ressemble à celle du théâtre : un thème antique, une réplique héroïque font effet et soulèvent les acclamations, en raison de leur rapport allusif avec la situation du jour.

Les caractères formels des tableaux de David, si différents de ceux de Füssli, portent tous les indices d'un lien volontaire avec le présent. Les tableaux d'histoire de David se déroulent sur un théâtre éclairé par les lumières calmes de l'évidence : tout se dresse rationnellement sur le dallage horizontal. La scène est pourvue d'un fond : l'espace, en face de nous, est fermé par une muraille, une colonnade, une tenture. Aucune possibilité de recul n'est ménagée aux personnages : ils nous apparaissent tous en avant du plan régulier qui clôt en profondeur le plateau scénique. Avec sa composition « en frise » ou en « bas-relief », avec ses antithèses sévères, ses groupes contrastés, David rompt avec le système des axes fuyants chers à la tradition baroque, et constamment repris par Füssli (qui affectionne les raccourcis vertigineux <sup>1</sup>, les effets d'envol qui, pour le spectateur, créent l'impression d'être surplombé et dépassé). Le tableau davidien, qui admet le spectateur de plain-pied, appartient si bien à l'*espace commun* qu'il peut être remplacé par un « tableau vivant ». De fait David, chez Madame de Genlis, a accepté de mettre en scène des tableaux vivants, qui devaient ressembler à s'y méprendre à ses grandes compositions. Il n'a de cesse, semble-t-il, qu'il n'ait ramené au présent et à la présence les nobles figures du « beau idéal ». Il deviendra le costumier et l'ordonnateur des grandes fêtes de la Révolution : c'était accomplir au grand jour de l'histoire la fusion de la perfection antique et de la réalité vivante. La mémoire du passé allait ainsi imposer sa majesté, ses parures, ses symboles, au céré-

1. Füssli préconisait le recours au procédé qu'il nommait, en allemand, *Froschperspektive*, « perspective du crapaud ». C'est le spectateur, bien entendu, qui est dans la situation du crapaud. Le terme français équivalent serait : perspective en contre-plongée.

monial de l'instauration politique. Elle mêlait de la sorte, à cette instauration, la solennité pieuse d'une restauration esthétique et morale. L'Athènes de Périclès, la Rome des temps vertueux renaissaient dans la République. Drapée à l'antique, la célébration de l'ordre nouveau portait un sens supplémentaire : de commémoration, de fidélité aux plus hauts modèles. La *pureté* inflexible du civisme (avec ses composantes sado-masochistes) avait désormais de qui se réclamer. Le costume antique opérait, magiquement, une identification héroïque avec les personnages de Plutarque. Dans l'acte culminant du serment, la fête révolutionnaire se liait tout ensemble à un avenir imminent et à un passé fondamental; elle recevait, de son décorateur, les attributs sacrés d'une double origine : elle faisait commencer une nouvelle ère, et elle se souvenait des principes antiques. Mais l'harmonie de la fête (comme la sérénité de l'art néo-classique) ne pouvait se déployer qu'au prix d'une part de simulacre et de malentendu. Ce qui avait été mal refoulé (ou à peine dissimulé) — les intérêts particuliers, la violence irrationnelle — n'allait pas tarder à faire retour...

Füssli poursuit un trajet inverse. Il ne va pas vers le grand jour de l'histoire. Il ne cherche pas à transporter dans la vie ce qu'il a admiré à Rome. En forçant quelque peu la formule, nous dirions qu'au lieu de chercher à parer d'atours antiques le réel historique, il va s'ingénier, capricieusement, à revêtir d'atours modernes, des grands chapeaux emplumés de la mode, les créatures de sa fantaisie : il en résulte un accroissement de l'effet d'étrangeté. A partir des modèles gréco-romains et de Michel-Ange, Füssli s'enfonce dans l'imaginaire et, par-delà le corpus mythique de la tradition, dans la région des fantasmes personnels.

Füssli manifeste ainsi un mouvement radicalement opposé à celui qui anime l'espoir révolutionnaire et qui, tout au moins dans l'univers des images, vise à la réconciliation du réel et de l'« idéal ». Dans un écrit de jeunesse, il avait pris parti pour Rousseau, et contre Voltaire et Hume. Ce qu'il a retenu de Rousseau, c'est le pessimisme historique : le progrès des arts (et Füssli ne s'excepte pas) va de pair avec le progrès de la corruption<sup>1</sup>. La prétention à la vertu est une imposture. Le péché et la mort règnent sur le monde, et Füssli les interroge avec insistance. Il s'en fait le familier. Si 1789 et la prise de la Bastille ont suscité son enthousiasme, l'année 1793 lui fait constater, avec une amère satisfaction, le retour de l'ombre, l'impossibilité du règne de la lumière : « La masse s'abaisse, se résigne à subir le tyran du parti dominant, et souscrit à la loi de la force, dans un silence dégénéré<sup>2</sup>. »

\*

Les gravures d'après *Le Cauchemar* de Füssli ont tôt circulé à travers l'Europe. Est-ce à partir de l'une d'elles que P.-J. Sauvage a eu l'idée de composer la vignette

1. Cf. Eudo C. Mason, *op. cit.*, p. 187-189. Mason parle à ce propos de « puritanisme inversé ».

2. Eudo C. Mason, *op. cit.*, p. 184-185.

ovale intitulée *Le Cauchemar de l'aristocratie* <sup>1</sup>? La pose convulsée de la dormeuse, sa demi-nudité ne sont pas en tout point identiques à ce que nous avons constaté chez Füssli. Et surtout la dormeuse est devenue une figure allégorique : c'est l'aristocratie. Au pied du lit, pour que nous ne nous méprenions pas, se trouvent des couronnes, des sceptres, un blason, une croix de Malte. Au-dessus de la dormeuse, à faible distance de sa poitrine dénudée, apparaissent les emblèmes républicains : le triangle équilatéral et le bonnet phrygien. Qui rêve ici? Le personnage qui représente l'abus déraisonnable, le pouvoir arbitraire, les privilèges injustes. Rêve donné pour prophétique, où l'incube est supplanté par les symboles d'un pouvoir juste, qui annoncent la punition imminente. Le cauchemar n'est, dès lors, que le trouble profond qui s'empare de l'individu coupable (c'est-à-dire d'une classe entière ainsi allégorisée) à l'apparition, non d'un monstre, mais de l'image abstraite de l'égalité et du civisme. C'est la figure du mal qui éprouve l'angoisse du cauchemar, et déjà, dans son cauchemar même, elle est en voie d'être vaincue. Le monde du bien triomphant devrait donc être un monde sans mauvaise conscience, sans rêves, sans cauchemars. Tout est ici à l'opposé de Füssli : le procédé allégorique, avec sa transcription rationnelle instantanée; le rapport des figures, où le principe bénéfique prend la place de l'incube simiesque; le but de propagande... Encore une fois, c'est le monde du jour, c'est l'éveil décisif qui nous sont promis.

*Le Cauchemar* de Füssli, en revanche, ne promet aucune issue. Sans doute y a-t-il lieu d'imaginer un instant qui fait suite au paroxysme de l'angoisse. Mais cet instant est un futur antérieur : il aura déjà eu lieu, dans un espace hors d'atteinte. L'éveil n'aura pas été délivrance. Car l'image des poignards brandis, des baisers arrachés, des égarements du désir ne laissent pas en repos la main du peintre <sup>2</sup> (main tremblante depuis la fin du séjour à Rome nous disent les témoignages de ses contemporains : ce qu'attestent son écriture, non ses dessins, toujours enlevés dans l'*impetus* d'un mouvement qui ne s'attarde pas). Tout se déroule dans le temps d'une fable révolue. Fable dont le *rappel* par la mémoire véhémement devient un présent provocant, où la vie absente tente de s'inscrire dans la danse sans apaisement des corps imaginaires <sup>3</sup>.

JEAN STAROBINSKI

1. Gravure par Copia, Paris, *Bibliothèque nationale*.

2. A la mort du peintre, sa veuve aurait détruit de nombreux dessins obscènes. Il en subsiste un certain nombre que Ruthven Todd a publiés partiellement dans *Tracks in the Snow*, Londres 1947. Voir Eudo C. Mason, *op. cit.*, p. 215.

Le catalogue de l'œuvre de J. H. Füssli, assuré par M. Gert Schiff, est sur le point de paraître.

3. Le présent article reprend (pour les développer ou les résumer) quelques pages d'un ouvrage (1789 : *Les Emblèmes de la Raison*) à paraître en automne 1972 aux éditions Flammarion.



## LE RÊVE DANS LE SURRÉALISME

Le surréalisme a donné une telle extension à l'étude du rêve qu'il est juste d'affirmer que jamais avant lui un groupe de poètes et d'artistes n'en a aussi bien dégagé les problèmes. On est tenté de le comparer au romantisme, plus spécialement au romantisme allemand, qui a fait entrer avec éclat le rêve dans la littérature, mais on s'aperçoit aussitôt que loin d'en être une continuation, le surréalisme a ouvert une voie nouvelle, et a entrepris ses conquêtes au nom d'une ambition différente. Il n'y a aucune commune mesure entre la mystique du songe qu'expriment les romans de Karl-Philipp Moritz, Ludwig Tieck, Jean-Paul, ou les théories de G. H. von Schubert et Carl-Gustav Carus, et le lyrisme exempt de religiosité qui anime les écrits d'André Breton, de Paul Éluard, de Robert Desnos, et de René Crevel. Alors que le romantique y voyait le reflet d'un autre monde, ou une divagation de la passion justifiant des visions saugrenues, le surréaliste a considéré le rêve comme un moyen de définir et d'atteindre « la vraie vie », un mode d'apparition du désir humain qui doit servir à une réévaluation générale de la réalité. Avant d'exposer la genèse et l'évolution de cette croyance dans le surréalisme, il convient de préciser les divers points qui la distinguent de la conception romantique, et lui assurent une originalité propre.

D'abord, le surréalisme n'est pas parti du rêve, mais de l'écriture automatique. Son but immédiat a été la libération du langage, l'affranchissement de la conscience dont il voulut abolir les normes restrictives; c'est parce que le rêve lui sembla un indice de la pensée non dirigée, un garant des exigences de l'être hors du contrôle de la raison, qu'il en a fait un objet de spéculation. Ne prenant pas le rêve pour principe heuristique, il ne l'a pas traité non plus comme une fin en soi, qui devrait exclure ou dominer tous les types de représentation du psychique. Pas une seule fois on ne verra un poète surréaliste dire que le rêve est une évasion, une manière de fuir la réalité; chacun était persuadé que la nuit offrait au dormeur une occasion d'apprécier sous une optique grossissante le concret, de découvrir comment le subjectif était ancré dans l'objectif. En conséquence, la problématique de l'onirisme n'a pas été isolée par les

surréalistes de leurs autres recherches. L'écriture automatique, les sommeils hypnotiques, les hallucinations provoquées, les enquêtes, les essais de simulation de maladies mentales, les jeux graphiques et verbaux, les dessins faits les yeux fermés, les séances de psychanalyse collective, les interprétations d'objets trouvés, les recensements des signes du hasard objectif, caractérisent au même titre que le rêve la pratique du surréalisme. En vue d'établir une méthode de connaissance irrationnelle, on n'y fit pas de discrimination entre les moyens de prospecter l'inconscient.

Ensuite, le surréalisme s'est refusé catégoriquement à l'exploitation littéraire du rêve. Écrire une fiction qui serait la transposition de choses imaginées censément par un homme assoupi, lui paraissait une démission de nature à affaiblir la poésie et amoindrir la portée de l'activité onirique. On ne trouvera pas dans ses œuvres les arrangements et les artifices de composition où se complut le romantisme. Ainsi Charles Nodier, s'il rédigea *Smarra ou les démons de la nuit* en s'inspirant des cauchemars de son concierge, selon le témoignage de sa fille, y mêla une imitation d'Apulée qui enveloppe ces « songes romantiques » de vaine rhétorique. Dans le *Voyage où il vous plaira*, écrit en collaboration par Alfred de Musset et P.-J. Stahl, le héros d'un voyage extravagant à travers le monde découvre qu'il n'a pas quitté son fauteuil : « Je n'avais fait qu'un rêve, et — qu'on me le pardonne — qu'un mauvais rêve. » Un conte de Mérimée, *Djoûmane*, montre un officier qui, au terme d'une aventure fantastique, va pour étreindre une femme gracieuse, et se trouve brusquement réveillé par son aide de camp. Même les rêves cosmogoniques si intenses des personnages de Jean-Paul traduisent une esthétique, et ne ressemblent pas à ses propres rêves qu'il notait dans son Journal intime. Le surréalisme n'a jamais consenti à ces procédés faciles, consistant à justifier le merveilleux par un caprice du sommeil : il a réclamé qu'un rêve soit libellé comme un procès-verbal, qu'un texte poétique laisse jaillir le délire le plus bizarre sans aucun alibi. Breton était formel à ce sujet : « 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 discussion <sup>1</sup>. »

D'autre part, les romantiques ont fait du rêve et de la réalité deux forces opposées, tendant à se combattre, et ont tâché de préparer la victoire du rêve. Les uns, tels Jean-Paul et Novalis, l'ont conçu comme un transport dans un univers paradisiaque, où l'on connaît des révélations, des pressentiments, des transfigurations sublimes; les autres, à l'instar de Moritz, le tinrent pour une « initiation à la mort », ou une puissance des ténèbres à laquelle on ne pouvait s'abandonner sans risquer de devenir fou. Nodier, dans son étude *De quelques phénomènes du sommeil*, a affirmé : « La lutte de ces forces, presque égales à l'origine, mais qui se débordent tour à tour, est le secret éternel de toutes les révolutions. » Au contraire, les surréalistes ont passionnément

1. *Il y aura une fois*, dans *Le revolver à cheveux blancs*, Éditions des Cahiers libres, Paris, 1932.

agi pour supprimer cette antinomie, mettre en évidence les points où le rêve et la réalité se recourent, en vue de l'avènement d'une réalité supérieure satisfaisant la fantaisie autant que la nécessité naturelle.

En outre, le surréalisme a dépouillé l'onirocritie de tout postulat divinatoire, de toute falsification idéaliste. Il n'a pas cherché à discerner dans un rêve des avertissements solennels du destin, des indications surnaturelles, des présages, comme il a relevé dans le monde extérieur les coïncidences signifiantes. Sans doute Breton a-t-il écrit : « Freud se trompe encore très certainement en concluant à la non-existence du rêve prophétique — je veux parler du rêve engageant l'avenir immédiat — tenir exclusivement le rêve pour révélateur du passé étant nier la valeur du mouvement », mais il ne faut pas oublier que la question des rêves prophétiques a été scientifiquement débattue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, que Brierre de Boismont a tenté d'en éclaircir un grand nombre dans son livre *Des hallucinations*, que Schopenhauer en a donné un commentaire philosophique, et que deux éminents psychologues, Vaschide et Piéron, en ont retracé l'historique. Cependant, Breton n'a jamais cité un tel rêve qui lui soit survenu, et nul autre surréaliste n'en a fourni d'exemples, à part Chirico dont le tempérament superstitieux se nourrissait de prémonitions. Chirico, lors de son premier séjour à Paris, voulant exposer au Salon d'Automne de 1912, alla rendre visite au peintre Laprade, membre du jury, auquel le recommanda un critique musical grec. « Dans la nuit qui précéda ma visite au peintre Laprade, je rêvai que je me trouvais dans un pays qui ressemblait aux bords des lacs lombards ou à ceux du lac de Garde. Au premier plan, je voyais des plantes et des rosiers en fleur; au fond, il y avait comme un miroir d'eau. Le jour suivant, lorsque j'entrai dans l'atelier du peintre Laprade, je vis, posé sur un chevalet, juste en face de l'entrée, un tableau représentant un paysage identique à celui que j'avais vu en rêve. Après m'être présenté et avoir remis au peintre la lettre de recommandation que m'avait donnée Calcovoressi, je lui dis que j'avais rêvé pendant la nuit le tableau qui se trouvait sur le chevalet. Laprade sourit et me dit : « *Tiens, c'est rigolo.* » D'où je déduisis que le peintre Pierre Laprade ne portait pas à la métaphysique et au mystère des rêves le même intérêt qu'un Pythagore ou un Arthur Schopenhauer <sup>1</sup>. » Il s'agit d'ailleurs moins là d'un rêve prophétique que d'un rêve de prévision; Laprade voyageait souvent en Italie, et beaucoup de ses toiles étaient des vues du lac de Garde et des lacs lombards; peut-être Chirico avait-il, sans y prêter attention consciemment, entendu signaler ce détail par son ami.

Enfin, le surréalisme a posé en principe que les investigations du poète devaient rivaliser en objectivité avec celles du savant. Mais il n'a pas accepté de faire du premier l'exploitant ou le vulgarisateur d'une découverte du second, estimant à la suite de Rimbaud, dans sa lettre dite du Voyant, que le poète, en surexcitant ses facultés, « devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit et le suprême

1. Giorgio de Chirico, *Mémoires*, trad. fr. par Marin Tassilit, La Table Ronde, 1965.

Savant! — car il arrive à l'*inconnu* ». Breton, pensant depuis toujours que « les deux routes labyrinthiques de la science et de l'art » ne sauraient converger, n'a fait qu'une exception : « Les seules sciences dont les révélations peuvent être d'un grand prix pour les artistes sont les sciences psychologiques <sup>1</sup>. » Il a tenu, tout en incitant le poète à s'informer des résultats de ces sciences, à sauvegarder l'indépendance de la poésie, dont le rôle est de porter à leur état de paroxysme ou d'épanouissement les forces intuitives de l'être.

*Le surréalisme et la psychologie des profondeurs.*

Si les sources poétiques du surréalisme ont été maintes fois étudiées, les influences scientifiques qui concourent à sa naissance restent encore mal définies. On se contente trop souvent de penser que Breton s'est appuyé exclusivement sur Freud, et qu'il a voulu appliquer aux moyens d'expression les leçons de la psychanalyse. Au contraire, divers enseignements furent utilisés et combinés ensemble, pour former à l'origine les concepts surréalistes, la référence à Freud n'y étant pas toujours prédominante. D'une manière générale, le surréalisme ne s'est pas proposé de servir un système déterminé, d'exalter un auteur au détriment de tous les autres; il a prétendu, dans une vaste et puissante synthèse, unir des valeurs apparemment inconciliables, afin d'assurer le dynamisme de la connaissance <sup>2</sup>.

Au moment de la fondation de *Littérature*, Breton écrivait le 4 avril 1919 à Tristan Tzara, avec qui il venait d'entrer en correspondance : « J'ai peu fait de philosophie : une classe de collègue et quelques lectures mais la psychiatrie m'est très familière (je suis étudiant en médecine, quoique de moins en moins). Kräpelin et Freud m'ont donné des émotions très fortes <sup>3</sup>. » Une telle révélation réclame un léger correctif : à cette date, Breton a effectivement lu l'*Introduction à la psychiatrie clinique* d'Emil Kräpelin, mais il ne connaît Freud qu'à travers le résumé que Régis et Hesnard ont donné en 1914 de sa doctrine, dans *La psychoanalyse des névroses et des psychoses*. En effet, aucun livre du maître viennois n'avait encore été traduit en France, et Breton, ne sachant pas l'allemand, n'a pu consulter ses écrits originaux. *La science des rêves*, dans la traduction de Meyerson, ne paraît qu'en 1926, c'est-à-dire quand le surréalisme est déjà constitué, en pleine « époque raisonnable »; ce n'est pas ce livre qui a eu une influence décisive sur le mouvement, mais *La psychopathologie de la vie quotidienne*, publiée en 1922 sous l'autorité de Jankélévitch. On

1. *Entretiens*, Gallimard, 1952.

2. Ainsi, un article de Michel Carrouges, paru dans la revue surréaliste belge *Gradiva* (novembre 1971), montre comment Breton a forgé la notion de « hasard objectif » en combinant une idée d'Engels avec une idée de Hegel.

3. Cf. la correspondance Breton-Tzara, publiée en annexe de la thèse de Michel Sanouillet, *Dada à Paris* (J.-J. Pauvert, 1965).

doit à ce fait la gradation des rapports du groupe avec la psychanalyse. Les surréalistes se sont préoccupés de déchiffrer leurs actes manqués avant de se soucier d'analyser leurs rêves.

Un homme, plus que Freud, a fait sur Breton une impression profonde qui ne s'effacera jamais : le neurologue Babinski, dont il fut l'élève à l'hôpital de la Pitié. Celui-ci va représenter pour lui le type du savant, tout comme Apollinaire représentera le type du poète. Joseph Babinski était alors un personnage considérable; ancien chef de clinique de Charcot à la Salpêtrière, il avait entrepris la revision de sa conception de l'hystérie, qu'il nomma le pithiatisme pour indiquer, étymologiquement, qu'on en pouvait guérir les troubles par la persuasion. Il fut dès 1911 l'initiateur de la neuro-chirurgie en France, et consacra sa vie à l'étude des réflexes; on lui doit, entre autres, la notion de la constance du réflexe achilléen et des réflexes des membres inférieurs, la découverte du réflexe paradoxal du coude, et surtout celle du réflexe cutané plantaire dit « signe de Babinski ». C'était un homme de grande prestance, supérieurement courtois, qui répétait à ses étudiants qu'il ne savait rien, qu'il cherchait à comprendre, et qui déployait devant eux une patience infinie. Breton le cita en exemple, dans le *Manifeste du surréalisme*, pour montrer que l'activité du savant, comme celle du poète, était en sa meilleure part soumise à l'inspiration : « J'ai vu à l'œuvre l'inventeur du réflexe cutané plantaire; il manipulait sans trêve ses sujets, c'était tout autre chose qu'un "examen" qu'il pratiquait, *il était clair qu'il ne s'en fait plus à aucun plan*. De-ci de-là, il formulait une remarque, lointainement, sans pour cela poser son épingle, et tandis que son marteau courait toujours. Le traitement des malades, il en laissait à d'autres la tâche futile. Il était tout à cette fièvre sacrée. » On relèvera en nombre d'écrits théoriques de Breton des réminiscences de son admiration pour Babinski; par exemple, lorsqu'il célébrera avec Aragon en 1928 le Cinquantenaire de l'Hystérie, dont il proposera une nouvelle définition, il reconnaîtra en Babinski « l'homme le plus intelligent qui se soit attaqué à cette question », et désignera son élève Clovis Vincent comme « le Raymond Roussel de la science ». Enfin, à l'âge de soixante-sept ans, dans sa réédition de *Nadja*, il éprouvera le besoin de déclarer : « Je garde grand souvenir de l'illustre neurologue pour l'avoir, en qualité d' "interne provisoire", assez longuement assisté dans son service de la Pitié. Je m'honore toujours de la sympathie qu'il m'a montrée — l'eût-elle égarée jusqu'à me prédire un grand avenir médical! — et, à ma manière, je crois avoir tiré parti de son enseignement... »

Cependant, si son expérience clinique à la Pitié lui a révélé le fonctionnement du système nerveux, Breton n'y a rien appris sur le rêve; il est tributaire en cela de ses lectures. Avant d'être le propagandiste de la psychanalyse, il fut l'héritier de la tradition psychologique instituée au XIX<sup>e</sup> siècle. Il lut très tôt Pierre Janet — puisque celui-ci était l'auteur du manuel de philosophie du baccalauréat — qui en 1919, dans *Les médications psychologiques*, critiqua sévèrement Freud et ironisa sur sa

symbolique des rêves. Un livre le marqua particulièrement, *De l'intelligence* de Taine, dont la réputation était encore intacte. On se souvient d'ailleurs de cette phrase du *Manifeste* : « Je sais que j'appriivoiserais bien des soirs cette jolie main qui, aux dernières pages *De l'intelligence*, de Taine, se livre à de curieux méfaits. » Il s'agit de l'observation « Sur l'hallucination progressive avec intégrité de la raison » où l'auteur rapporte qu'un de ses amis, depuis cinq jours à la diète pour un cas de rougeole, a vu s'asseoir au chevet de son lit, « dans la pose du tireur d'épines », une femme dont il put tenir et baiser la main « revêtue vers le poignet d'une auréole très mince de lumière blonde frisante »; cette apparition s'évanouit dès qu'on fit absorber du bouillon au malade. Taine, comme les auteurs contemporains, à la suite des travaux de l'aliéniste Baillarger, attachait autant d'importance aux hallucinations hypnagogiques qu'aux rêves; pareillement le surréalisme, jusqu'en 1930, posera le problème du rêve conjointement à celui de l'hallucination, en comparant les anomalies sensorielles résultant de l'un et de l'autre.

Quand je dis qu'il s'alimente à ses débuts au mouvement psychologique pré-freudien, je ne diminue en rien l'originalité du surréalisme. Bien au contraire, j'affirme qu'il faut lui rendre grâce, tout en imposant le nom de Freud au public français, de n'avoir pas négligé ce qu'il y avait de meilleur dans les sciences humaines du XIX<sup>e</sup> siècle. Il y eut à cette époque un petit groupe de savants remarquables, qui eurent la passion d'expérimenter, de contrôler par des méthodes scientifiques même ce qui passe l'entendement. Ils se sont passionnément livrés sur eux-mêmes à l'étude du songe, en imaginant toutes sortes de moyens pour obtenir des rêves artificiels. Tel fut Alfred Maury, l'inventeur de la « méthode introspective directe », qui dans *Le sommeil et les rêves*, expose comment il notait ses impressions de dormeur, le plus souvent en se faisant réveiller au milieu de la nuit; tel fut aussi le marquis Hervey de Saint-Denis, professeur de chinois au Collège de France, qui tint un journal de ses rêves, et utilisa toutes sortes de procédés pour rêver à volonté; Breton faisait grand cas de ces deux auteurs, tout en leur reprochant certains errements. La période d'« activité expérimentale » du groupe de *Littérature* (1919-1923) concilia les expérimentations psychologiques de ces chercheurs, et le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » de Rimbaud.

Enfin, une autre référence du surréalisme, celle qui est d'ordinaire la moins bien comprise, parce qu'on ne se rapporte pas au contexte contemporain, est la littérature médicale consacrée aux médiums. Breton, depuis toujours matérialiste et athée, ne s'est jamais intéressé au spiritisme; mais il n'est pas surprenant, en tant qu'étudiant de médecine, qu'il ait suivi les démarches des savants qui tentaient de percer à jour les conduites médiumniques. En effet, c'est l'auteur du *Dictionnaire de physiologie* qu'il compulsait pour préparer ses examens, le physiologiste Charles Richet, prix Nobel de médecine en 1913 pour sa découverte de l'anaphylaxie, pionnier de la sérothérapie, qui a fondé en 1920 l'Institut de Métapsychique, afin d'étudier

objectivement les phénomènes supranormaux. Du *Traité de métapsychique* de Richet, Breton ne retint qu'une seule notion : la cryptesthésie, c'est-à-dire la croyance en une sensibilité cachée dont les lois ne sont pas réductibles au système perceptif. De même, lorsqu'il lut *La personnalité humaine* de Frederic Myers, le fondateur de la Society of Psychical Research, il ne s'attacha qu'à ce qui avait trait à l'écriture automatique. Sa préférence allait à Théodore Flournoy, le directeur du Laboratoire de Psychologie de Genève, dont l'ouvrage sur Hélène Smith<sup>1</sup>, par la finesse de son observation et l'extraordinaire du cas étudié, ne cessa de l'enchanter.

### *L'évolution des certitudes oniriques.*

Durant la période Dada, André Breton et ses amis ne se livrèrent à aucune recherche sur les rêves; ils donnèrent la priorité aux techniques projectives de la personnalité, à l'expression pure des possibilités du hasard, au retournement absolu des valeurs, à la dislocation des habitudes acquises du comportement et du langage. Ils entendaient mener une offensive forcenée contre le goût, la logique, la morale, en pratiquant à toute occasion le déraisonnement vécu. La « spontanéité dadaïste » opposait avec exubérance à l'art, à la littérature, à la science, à la politique, des propos incohérents et des actes absurdes, des œuvres qui ne signifiaient rien. Tristan Tzara, premier maître de cette agitation, la justifiait ainsi dans son *Manifeste de 1918* : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent les siècles<sup>2</sup>. » A côté de Tzara, qui parlait de « désordonner le sens », et formulait des impératifs tels que « démoralisation, désorganisation, destruction, carambolage », Breton encouragea dans un même esprit de refus explosif les expériences d'écriture automatique; il en attendait des coulées de lave brûlante ravageant les fausses raisons de vivre. L'écriture automatique, exigeant « la gymnastique mentale la plus complexe », éprouva à ce point les exécutants qu'elle leur suscita des hallucinations visuelles et auditives, et que Breton crut bon d'en interrompre quelque temps l'emploi; mais estimant que « tout l'effort de l'homme doit être appliqué à provoquer sans cesse la précieuse confiance », il envisagea d'autres façons d'interroger l'inconscient. En dépit de Tzara, qui détestait Freud et la psychanalyse, il persistait à croire que la clé de la poésie était enfouie dans les abîmes de l'être.

Au sortir de la crise qui secoua le mouvement Dada, et préluda à sa dissolution, le principe d'incohérence fut abandonné par le groupe comme moyen d'action. Dans

1. Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars, étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, C. Eggimann, Genève, 1900.

2. Tristan Tzara, *Lampisteries*, précédées de *Sept manifestes Dada*, J.-J. Pauvert, 1965.

le premier numéro de *Littérature*, nouvelle série, en mars 1922, Breton publia trois « sténographies de rêves », donnant ainsi à ses amis l'exemple d'une activité qui allait leur devenir coutumière. C'est à cette date, trois ans après la découverte de l'écriture automatique, et deux ans avant la naissance du surréalisme, que se situe le début de la « vague de rêves » qui souleva tous ces poètes; son déferlement coïncida avec la période des « Sommeils », commençant en septembre 1922, où certains membres du groupe, tels Crevel et Desnos, trouvèrent à s'extérioriser d'une manière spectaculaire. Les autres numéros de *Littérature* présentèrent encore des récits de rêves : trois rêves de Robert Desnos (n° 5, octobre 1922), un rêve très significatif d'André Breton sur « le nouveau temps du verbe être » (n° 7, décembre 1922), un rêve de Francis Picabia intitulé *Électrargol* (n° 9, février-mars 1923). En les comparant, on remarque une différence essentielle : alors que les rêves de Desnos et de Picabia ont un caractère humoristique, et sont exposés en raison de leur effet pittoresque, ceux de Breton sont racontés avec une précision scientifique, sans omettre aucune nuance affective qui pourrait servir à l'analyse.

Entre la mort de Dada et la création du surréalisme, il y eut un interrègne favorisant, selon Aragon, « un état d'esprit absolument nouveau que nous nous plaignions à nommer le mouvement flou <sup>1</sup> ». Aucune monographie spéciale n'a encore été consacrée au « mouvement flou », ce qui est regrettable, car on y verrait comment, dans un abandon collectif au merveilleux quotidien, la notion de surréalité a été vécue par le groupe, avant de recevoir son fondement théorique. Dans l'interview qu'André Breton accorde au *Journal du Peuple*, le 7 avril 1923, il dit pourquoi il préfère le document humain, tel le récit de rêve, à tout texte fabriqué : « Je n'ai jamais cherché autre chose, je le répète, qu'à ruiner la littérature. » Il annonce que Desnos, Éluard et lui-même, considérant la situation des choses qu'ils défendent comme désespérée, ont décidé de ne plus écrire, et qu'ils se donnent un délai pour expliquer leurs intentions dans un dernier manifeste. Il ajoute cette profession de foi : « La poésie? Elle n'est pas où on la croit. Elle existe en dehors des mots, du style, etc., c'est pourquoi je suis ravi de lire des livres très mal écrits. Seul tout le système des émotions est inaliénable. Je ne puis donc reconnaître aucune valeur à aucun mode d'expression. L'histoire littéraire, c'est le fruit d'une transposition des plus vulgaires. »

Ce fut à la fois pour sortir de l'imprécision du « mouvement flou », qui risquait de nuire à l'entreprise commune, et pour perpétuer le souci d'abolir toute littérature, que Breton écrivit le *Manifeste du surréalisme*. Le but de ce livre était de définir les nouveaux principes de l'inspiration poétique *dans la vie*, et d'amener la révision totale de la notion de responsabilité. Il n'y a que deux types de production authentique de l'homme : le texte automatique et le rêve; ne vaut dans son comportement que ce qui leur est comparable. Il faut faire entendre au monde la voix qui parle sous la conscience,

1. Aragon, *Le libertinage*, Gallimard, 1924.

et que la raison dénature en la filtrant. Les décrets sur le rêve du *Manifeste* sont d'autant plus intéressants que, tout en rendant hommage à Freud, Breton y développe ses observations personnelles. Il montre ce qui, à partir de la psychanalyse, relève plus spécialement de l'interrogation et de la décision du poète. La mémoire est l'ennemie du rêve; il faut apprendre, soit en l'éduquant, soit en la transgressant, à isoler « le rêve pur ». Tandis que « selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation », l'esprit se persuade après coup de sa discontinuité : « 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 rêve*. » Diverses hypothèses en découlent : « Mon rêve de cette dernière nuit, peut-être poursuit-il celui de la nuit précédente, et sera-t-il poursuivi la nuit prochaine, avec une rigueur méritoire. *C'est bien possible*, comme on dit. » L'état de veille étant un « phénomène d'interférence », ce n'est que dans les couches superficielles du rêve qu'on trouve le reflet des événements et des soucis du jour; il faut évaluer « l'épaisseur du rêve », comprenant « tout ce qui sombre à l'éveil ». Après avoir dit sa conception de ce problème, Breton raconte la fameuse hallucination verbo-auditive qui a donné naissance à la découverte de l'écriture automatique. Le texte automatique et le rêve ont en commun « un très haut degré d'absurdité immédiate, le propre de cette absurdité, à un examen plus approfondi, étant de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde : la divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs, en somme, que les autres. »

Au *Manifeste du surréalisme* doivent être associés deux manifestes de la même veine qui le complètent, *Une vague de rêves* d'Aragon et *L'esprit contre la raison* de René Crevel. L'écrit d'Aragon, d'un lyrisme impétueux, montre quel espoir et quelle griserie suscita chez tous ces poètes l'idée d'insérer le rêve dans le contexte de la vie diurne, de l'interroger sur le fonctionnement de l'appareil psychique, au lieu de le proscrire comme une simple bizarrerie du sommeil. Il commente le prédicat qu'ils adoptèrent au départ : « L'identité des troubles provoqués par le surréalisme, par la fatigue physique, par les stupéfiants, leur ressemblance avec le rêve, les visions mystiques, la séméiologie des maladies mentales, nous entraînèrent à une hypothèse qui, seule, pouvait répondre de cet ensemble de faits et les relier : l'existence d'une matière mentale, que la similitude des hallucinations et des sensations nous forçait à envisager différente de la pensée, dont la pensée ne pouvait être, et aussi bien dans ses modalités sensibles, qu'un cas particulier. Cette matière mentale, nous l'éprouvions par son pouvoir concret, par son pouvoir de concrétion. » Après avoir célébré « les Présidents de la République du Rêve », Aragon conclut : « Je rêve d'un long rêve où chacun rêverait. Je ne sais ce que va devenir cette nouvelle entreprise de songes. Je rêve sur le bord du monde et de la nuit. » Quant à Crevel, il dit du poète surréaliste : « Le livre de ses songes, il le lit comme ces leçons de choses où son enfance essaya d'apprendre l'économie du monde, la marche du temps, les caprices des éléments et les mystères des

trois règnes. C'est, en plein ciel, un récit aux couleurs plus persuasives, plus périlleuses, que le chant des sirènes. »

Le premier numéro de *La révolution surréaliste* (décembre 1924) présenta une série de rêves et de textes automatiques. A un rêve magnifique de Chirico, qui nous instruit sur la motivation de ses tableaux représentant des places d'Italie et sur ses rapports avec son père, succédaient trois rêves importants d'André Breton : nous y reviendrons plus loin. Une étude de Pierre Reverdy, *Le rêveur parmi les murailles*, décrit son expérience onirique et les liens qui la rattachaient à sa poésie. Après avoir défini le rêve « l'état où la conscience est portée à son plus haut degré de perception », il analysa ce qui distingue le rêve de la pensée : « le rêve et la pensée sont chacun le côté différent d'une même chose — le revers et l'endroit, le rêve constituant le côté où la trame est plus riche mais plus lâche — la pensée, celui où la trame est plus sobre mais plus serrée. » Reverdy énonça alors cet axiome qui rend parfaitement compte de l'état d'esprit des surréalistes : « Le rêve du poète c'est l'immense filet aux mailles innombrables qui drague sans espoir les eaux profondes à la recherche d'un problématique trésor. »

Dans le deuxième numéro, Michel Leiris publia *Le pays de mes rêves*, à mi-chemin entre la prose poétique et le récit de rêve. Ce fut le troisième numéro, dont la composition fut confiée à Antonin Artaud, qui donna l'impression qu'une véritable épopée de l'inconscient venait de commencer. Il s'ouvrit sur une suite imposante de témoignages : trois rêves d'enfants communiqués par J. Bacaumont, deux rêves d'Artaud, six rêves d'Éluard, deux rêves de Pierre Naville, un rêve de Raymond Queneau, un rêve de J.-A. Boiffard, ainsi que douze « phrases de réveil » de Maurice Béchet. Cette fois, tous ces documents avaient le même ton d'objectivité, sans le moindre soupçon de fioriture ou de style.

Les numéros suivants contiendront encore des rêves de Max Morise, Aragon, Michel Leiris, Pierre Naville, confrontés à des textes automatiques et des poèmes. On y trouvera également le *Journal d'une apparition* de Robert Desnos, montrant, dans l'esprit des communications du XIX<sup>e</sup> siècle sur les hallucinations, comment il fut visité par un fantôme de femme de novembre 1926 à février 1927. Max Ernst racontera ses visions du demi-sommeil, et l'on verra même en frontispice du n<sup>o</sup> 4 un « dessin médianimique de M<sup>me</sup> Fondrillon en sa 79<sup>e</sup> année ». Enfin, c'est *La révolution surréaliste* qui publiera pour la première fois en France, dans la traduction de Marie Bonaparte, l'article de Freud *La question de l'analyse par les non-médecins*.

Jusqu'en 1929, *La révolution surréaliste* poursuivit un inventaire permanent de la vie intérieure, sous toutes ses formes. Durant ce temps, on exposa les phénomènes oniriques sans chercher à les comprendre, pour assembler les matériaux d'une future phénoménologie du rêve. On établit que le sommeil n'était pas l'empire des incertitudes, mais celui des certitudes secrètes. On transmet les rêves au public comme des comptes rendus de l'indicible, en regard desquels peu à peu s'élaborèrent une

poésie et un art qui se voulaient aussi affranchis des impératifs rationnels et aussi ineffables.

*Vers une dialectique du rêve.*

De cette période purement descriptive, le surréalisme passa à une période explicative; les statuts de cette orientation nouvelle furent établis par André Breton en 1932 dans *Les vases communicants*. A la fin de sa vie, il était mécontent de ce livre, se reprochant d'y avoir été trop soumis aux circonstances du moment, trop infatué des thèses matérialistes; en effet, à la lumière du marxisme-léninisme, dont il défendait vigoureusement les principes, il voulut concilier la méthode psychanalytique et la méthode dialectique, et il le fit avec une certaine rudesse, afin qu'on ne pût le suspecter de complaisance envers la première; il attaqua même Freud, en raison des critiques que lui adressaient les marxistes, mais il faut reconnaître que Breton employa d'autres arguments; il ne lui reprocha nullement de récupérer l'individu névrosé au profit de la société capitaliste, préférant entrer dans des considérations épistémologiques.

Breton entendait montrer, en évoquant son expérience personnelle, et en critiquant les résultats obtenus dans les meilleurs ouvrages relatifs à ce sujet, parmi lesquels *La science des rêves*, qu'on n'était pas en droit d'intenter un procès au matérialisme en excipant du rêve, dont le désaccord avec l'état de veille n'est qu'apparent. Il observa qu'il y avait jusqu'à présent des lacunes dans tous les travaux conduits par les savants : « Pas un auteur ne se prononce avec netteté sur cette question fondamentale : *que deviennent dans le rêve le temps, l'espace, le principe de causalité?* » Il s'étonna qu'on n'eût pas encore cherché à résoudre d'autres problèmes : quelle est la place quantitativement réelle occupée par le rêve dans le sommeil? L'activité psychique s'exerce-t-elle d'une façon continue en l'homme qui dort? Le temps et l'espace du rêve sont-ils bien le temps et l'espace réels? Il répondit aux objections possibles de tous les détracteurs; aux matérialistes, qui sous-estimaient ce genre de recherches, il dit : « On ne saurait se désintéresser de la manière dont l'esprit réagit en rêve, ne fût-ce que pour en déduire une conscience plus complète et plus nette de sa liberté. » Aux idéalistes, qui seraient tentés d'y introduire des éléments extrinsèques à sa nature, il précisa : « Je ne vois rien dans tout l'accomplissement de la fonction onirique, qui n'emprunte clairement, pour peu que l'on veuille se donner la peine de l'examiner, aux seules données de la *vie vécue*. » Aux psychologues professionnels, il affirma qu'en se restreignant dans leur spécialité, ils passent à côté de l'élément générateur de la réalité psychique, le processus de formation des images; mieux informés de la poésie, ils pourraient retrouver dans le rêve « cette loi de *l'extrême raccourci* qui a imprimé à la poésie moderne un de ses plus remarquables caractères ». Aux poètes, il demanda de collaborer à l'éclaircissement du rêve, pour « le faire servir à une connais-

sance plus grande des aspirations fondamentales du rêveur en même temps qu'à une appréciation plus juste de ses besoins immédiats ».

Ses attaques contre Freud sont plutôt des « impertinences », comme il le lui spécifia dans la dédicace de son livre; quand il l'accuse d'être un « esprit philosophiquement assez inculte », de se livrer à des généralisations hâtives, il le fait pour prouver son attachement à la pensée de Lénine. Ceci est plus sérieux : « N'est-il pas surprenant de constater que Freud et ses disciples persistent à soigner et, ajoutent-ils, à guérir des hémiplegies hystériques alors qu'il est surabondamment prouvé, depuis 1906, que ces hémiplegies *n'existent pas* ou plutôt que c'est la seule main, trop impérative, de Charcot qui les a fait naître ? » Ici ce n'est pas le poète qui se mesure avec le savant, c'est l'ancien élève de Babinski qui critique l'ancien élève de Charcot. La méthode d'interprétation des rêves est, pour lui, la trouvaille la plus originale de Freud : « C'est là de sa part une proposition de caractère exclusivement pratique, à la faveur de laquelle il est impossible de nous faire passer sans contrôle telle ou telle opinion suspecte ou mal vérifiée. » Cependant, on ne saurait se contenter de l'application que fait Freud de sa méthode, à cause de deux objections : 1<sup>o</sup> Le fait que la plupart des rêves qu'il analyse sont « des rêves de malades, qui plus est : d' "hystériques", c'est-à-dire de gens tout particulièrement suggestionnables »; 2<sup>o</sup> la contradiction qui ressort de l'auto-analyse de Freud : « les préoccupations sexuelles ne jouent apparemment aucun rôle dans ses rêves personnels, alors qu'elles contribuent d'une manière nettement prépondérante à l'élaboration des autres rêves qu'il entreprend de nous soumettre. » Dans ses lettres à Breton, Freud, tout en trouvant dans le livre « plusieurs motifs de polémiques », se défendit vivement contre cette accusation : « Je prétends que j'étais en droit de mettre une limite à l'inévitable exhibition (ainsi qu'à une tendance infantile surmontée!) »

Breton va rapporter deux de ses rêves, particulièrement compliqués, et analysera le plus long en s'inspirant de la méthode freudienne, pour prouver au public encore indécis quel avantage on peut tirer de cette entreprise dans le cours de la vie, et que le rêve ne comporte aucun résidu irréductible. Il crée ainsi une méthode surréaliste d'interprétation, dont le protocole est le suivant : le rêve doit être noté immédiatement au réveil sur le premier bout de papier venu, le moindre retard serait préjudiciable à la disponibilité de la mémoire au sortir du sommeil. Le compte rendu ainsi constitué sera étudié détail par détail, et de préférence, en présence d'un témoin des jours précédents, chargé, par ses observations, de rappeler des éléments que l'interprétant omet sous l'effet de la censure : l'analyse des rêves, dans le surréalisme, se faisait la plupart du temps en commun. L'interprétation explore le contenu latent pour mettre en évidence ce qu'il tend à liquider dans l'affectivité, ou la solution qu'il cherche à substituer à la réalité de la veille. Admettant avec Freud que le rêve est « la décharge psychique d'un désir en état de refoulement », Breton s'intéresse plus à la forme prise par le désir qu'au mécanisme du refoulement. Il veut s'assurer que

le désir est là, apprécier sa capacité de distorsion des apparences, non découvrir comment et pourquoi il est refoulé. « Le propre du désir étant de nous préparer une déception », il souhaite par son analyse se rendre maître à l'avance de cette déception, afin d'inciter le désir à surenchérir. Son principe de déchiffrement des images se ramène à cette formule : déterminer, dans le travail de rêve, le passage du senti à l'imaginé et le rapport de l'imaginé avec le devoir-être réclamé par l'inconscient. En dégagant à sa manière les instances de la condensation et du déplacement, Breton en vint à cette conséquence importante : on peut analyser un poème ou un tableau surréaliste comme on analyse un rêve. J'ajouterai que lorsqu'on a tenté une telle expérience, on s'aperçoit qu'un rêve peut aussi s'expliquer comme un texte à demi intentionnel. Il est constamment vérifiable que le symbolisme poétique et le symbolisme onirique sont interdépendants <sup>1</sup>.

Après avoir évoqué le rêve nocturne, Breton s'attaqua au rêve éveillé, décrivant une série d'enchantements dont il fut le jouet pendant plusieurs jours. A l'exception d'*Aurélia*, il n'existe pas d'autre livre où « l'épanchement du songe dans la vie réelle » soit si minutieusement étudié, mais Nerval se référerait à une crise grave, qui nécessita son internement dans une maison de santé, tandis que Breton relate les menues perturbations produites, dans le train de son existence, par un désarroi sentimental d'ordre courant. De même que l'achat d'une cravate « Nosferatu », l'importance prise par une grande table rectangulaire recouverte d'une nappe blanche, les démêlés qu'il a avec une vieille femme, traduisent dans le rêve qu'il analysa ses idées latentes, de même il assume des faits qui n'ont aucun lien apparent entre eux, comme des méprises sur les personnes et les choses, résultant du déplacement de son attention. Le veilleur taille à son gré dans la réalité vécue, poussé par son désir aux mêmes confusions que le dormeur. Cette double description l'entraîne à conclure qu'« il est possible de mettre à jour un *tissu capillaire* dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale », et que cette structure, dont il a donné un aperçu, est le lieu où s'interpénètrent de façon continue l'activité de veille et l'activité de sommeil : « C'est là que se consomme pour l'homme l'échange permanent de ses besoins satisfaits et insatisfaits, là que s'exalte la soif spirituelle que, de la naissance à la mort, il est indispensable qu'il calme et qu'il ne guérisse pas. »

Ainsi, *Les vases communicants* tracent une ligne de démarcation bien précise : avant, les récits de rêves étaient publiés contre la littérature, pour signifier que les sentiments frelatés, les ingrédients de la cuisine romanesque sont non venus devant les pures images du sommeil; désormais, ils seront appelés à résoudre les contradic-

1. Quand j'écrivis mon essai sur Victor Brauner (*Victor Brauner l'illuminateur*, Cahiers d'Art, Paris, 1954), le peintre le plus difficile et le plus secret du surréalisme, je lui demandai de me raconter ses rêves, afin de pouvoir élucider certains de ses symboles. Il s'y prêta de bonne grâce, et nous en fîmes même le thème d'un jeu collectif. Au bout d'un certain temps, ce n'étaient plus ses rêves qui m'expliquaient ses tableaux, mais ses tableaux qui me permettaient d'analyser ses rêves.

tions de la vie, à former le baromètre psychique à consulter en cas d'orages intérieurs. Dans le groupe parisien, on multiplia les moyens de les rendre plus explicites; par exemple, René Char nota un rêve, dans *Le marteau sans maître*, en y incorporant des phrases automatiques commentant ses principaux épisodes. Pierre Mabille, dans *La conscience lumineuse*<sup>1</sup>, envisagea de modifier la théorie de l'inconscient en se fondant sur les conceptions de la physique moderne et la tradition occultiste. L'ouvrage de Breton eut aussi une grande influence dans certains pays de l'Est; les surréalistes yougoslaves, animés par Koca Popovic et Marko Ristic, co-auteurs de *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, y trouvèrent une confirmation de leur volonté d'utiliser les produits de l'inconscient pour arriver à une conscience supérieure, l'« ultraconscient »; les surréalistes roumains, réunis autour de Gherasim Luca et Trost, qui rédigèrent le *Premier manifeste non œdipien*, combinèrent leurs analyses de rêves avec des essais de simulation du délire d'interprétation; les surréalistes tchécoslovaques accumulèrent également les témoignages, comme le livre des *Songes* du peintre Jindrich Styrsky, recueil des rêves qu'il fit depuis sa première jeunesse. Partout, dans un mouvement unanime, on mit l'expérience du rêveur au service de l'approfondissement du réel.

#### *Les rêves d'André Breton.*

Devant la masse des documents bruts assemblés par les surréalistes, on peut se demander si leurs rêves ont un autre intérêt que de nous révéler des épisodes fugitifs de leur vie intérieure. En fait, ils trouvèrent un triple avantage dans cette activité de notation : d'abord, elle permit à chacun de pratiquer une auto-analyse constante, qui eut pour but non seulement de se connaître soi-même, mais aussi de construire la surréalité, état d'équilibre entre le monde diurne et le monde nocturne; ensuite, en se racontant mutuellement leurs rêves, les membres du groupe en faisaient une monnaie d'échange intellectuel, plaçant les relations humaines au niveau de l'inconscient et des désirs réels, non plus à celui du conscient et des travestissements du surmoi; enfin, ils fournissaient au public, en lui montrant ce qui se passait au-dedans du poète, le moyen de mieux comprendre la poésie surréaliste. La question est de savoir comment le critique doit utiliser ces documents, et dans quelle mesure ils servent à la connaissance de la personnalité et de l'œuvre d'un auteur : je vais l'éclaircir en m'attachant au cas le plus intéressant, celui du fondateur du surréalisme.

Quand on lui demanda, au questionnaire des Préférences, quelle était son occupation favorite, Breton répondit : « Rêver en dormant. » Il a toujours eu une production onirique intense, dans laquelle apparaissaient des images aussi fortes et surprenantes que celles de ses poèmes. Il y évoquait souvent les créateurs de son entourage, tels

1. Article paru dans *Minotaure*, n° 10, hiver 1937.

Reverdy, Aragon, Éluard; il m'a confié un jour qu'il rêvait régulièrement de certains amis avec qui il avait rompu, longtemps après le moment de leur rupture. Une caractéristique des rêves de Breton fut leur tendance à dénouer un problème affectant le mouvement surréaliste. Fréquemment, dans un débat collectif, il citait un événement qu'il avait rêvé, à l'appui d'une proposition. Le fait qu'une trouvaille ait eu lieu en rêve ne lui conférait à ses yeux aucun prestige particulier : il estimait simplement qu'on devait en tenir compte aussi sérieusement que d'une idée venue dans l'état de veille <sup>1</sup>. Il mit en scène pour la première fois cette particularité dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, lorsqu'il raconta qu'une nuit, dans le sommeil, il imagina qu'il maniait un curieux livre, dont les pages étaient de grosse laine noire et le dos constitué par un gnome de bois; au réveil, regrettant de ne pas le trouver près de lui, il fit des réflexions qui furent à l'origine de la fabrication des objets surréalistes.

J'appellerai ce type de fabulation onirique le rêve-programme, étant entendu qu'il ne ressortit pas au seul Breton, qu'on en trouve des exemples chez les autres surréalistes et, plus généralement, chez tout homme engagé dans de grandes spéculations intellectuelles. Le dernier des trois songes que fit Descartes, la nuit du 10 novembre 1619, est un rêve-programme, et il le ressentit comme tel <sup>2</sup>. Cette tendance fut d'autant plus marquée chez Breton qu'elle devait triompher d'une résistance. En effet, le mot « programme » était soigneusement proscrit du surréalisme, comme le mot « style » était banni du Bauhaus. Les surréalistes estimaient qu'un programme est toujours limitatif, contraire à l'esprit d'aventure poétique, qui est fait d'impulsions spontanées, de réponses immédiates aux rencontres inattendues et aux jeux du hasard. Il y avait une sorte de charte des refus, sur laquelle le groupe était amené à s'accorder, mais non une liste détaillée des objectifs à atteindre, le contenu à exprimer ne relevant que des initiatives individuelles. Si les recherches des surréalistes ont une telle variété, aucun peintre ne ressemblant à un autre, chaque poète ayant son ton particulier, c'est précisément parce que tout en étant unis par des expériences communes, ils ne s'appliquaient pas à illustrer un programme déterminé. Les mots d'ordre de Breton sont toujours, on le vérifiera aisément, des conclusions qu'il tire d'une découverte qu'il a déjà mise en pratique. Cependant, l'inconscient suppléait à ce refus d'organisation, dû au déni des systèmes et des dogmes, en faisant éclore le rêve-programme qui engageait l'avenir.

Après ces considérations préliminaires, je vais rapporter ici trois rêves de Breton, ceux qu'il a publiés sans commentaire dans le premier numéro de *La révolution surréaliste*, en décembre 1924. Je les interpréterai selon la méthode surréaliste d'ana-

1. On peut voir comment Breton rêva le titre d'une revue et le mit en discussion dans mon *André Breton par lui-même*, p. 49 (Éditions du Seuil, 1971).

2. « Ce dernier songe, qui n'avait rien eu que de fort doux et de fort agréable, marquait l'avenir selon lui » (Baillet, *Vie de Descartes*, Paris, 1691).

lyse des rêves, telle que je l'ai apprise de Breton lui-même, à ceci près qu'il m'est impossible de faire la part des excitations sensorielles du jour précédant chaque rêve; il n'omettait pas de les rechercher. Ce désavantage est minime, puisqu'il s'agit de rêves-programmes; ces excitations nous renseigneraient sur le principe de conversion des images, non sur les préoccupations morales que celles-ci impliquent. Un tel essai inaugural sera concluant; nous allons savoir si, oui ou non, les surréalistes ont eu raison de raconter leurs rêves et quels renseignements la postérité peut en tirer.

RÊVE N° 1. — La première partie de ce rêve est consacrée à la réalisation et à la présentation d'un costume. Le visage de la femme auquel il est destiné doit y jouer le rôle d'un motif ornemental simple, de l'ordre de ceux qui entrent plusieurs fois dans une grille de balcon, ou dans un cachemire. Les pièces du visage (yeux, cheveux, oreille, nez, bouche et les divers sillons) sont très finement assemblées par des lignes de couleurs légères : on songe à certains masques de la Nouvelle-Guinée mais celui-ci est d'une exécution beaucoup moins barbare. La vérité humaine des traits ne s'en trouve pas moins atténuée et la répétition à diverses reprises sur le costume, notamment dans le chapeau, de cet élément purement décoratif ne permet pas plus de le considérer seul et de lui prêter vie qu'à un ensemble de veines dans un marbre uniformément veiné. La forme du costume est telle qu'elle ne laisse en rien subsister la silhouette humaine. C'est, par exemple, un triangle équilatéral.

Je me perds dans sa contemplation.

En dernier lieu je remonte, à Pantin, la route d'Aubervilliers dans la direction de la Mairie lorsque, devant une maison que j'ai habitée, je rejoins un enterrement qui, à ma grande surprise, se dirige dans le sens opposé à celui du Cimetière parisien. Je me trouve bientôt à la hauteur du corbillard. Sur le cercueil un homme d'un certain âge, extrêmement pâle, en grand deuil et coiffé d'un chapeau haut de forme, qui ne peut être que le mort est assis, et se tournant alternativement à gauche et à droite, rend leur salut aux passants. Le cortège pénètre dans la manufacture d'allumettes.

ANALYSE. — Le prologue reflète la conception de l'amour unique que Breton se faisait à cette époque, et l'on voit que la sensualité, et un autre sentiment *masqué*, y ont une part plus grande que le sens de la fidélité. La forme du costume destiné à la femme inconnue est triangulaire, comme si tout son être s'identifiait à son sexe, c'est-à-dire comme si c'était le sexe féminin tout entier qu'il va contempler en elle. Le visage de cette femme se répète partout tel un motif ornemental, jusque dans son chapeau, et on n'est pas tenté de le considérer isolément; ce n'est que la partie d'un tout. Cette constellation de visages traduit l'ensemble des jours qui s'écouleront avec la même femme. Un élément indique une surdétermination : la comparaison de la figure avec un masque de la Nouvelle-Guinée. L'Océanie représentait déjà pour Breton le « monde perdu », celui dont l'homme civilisé a immémorialement la nostalgie, et l'attrait que lui inspiraient ses objets remontait à l'enfance : âgé d'une douzaine d'années, ayant reçu de ses parents une petite somme d'argent, il l'avait dépensée entièrement pour acheter un masque primitif aperçu dans une vitrine; ç'avait été son premier achat de collectionneur. L'analogie visage-masque, la possibilité d'une censure annoncée par la ligne

de points, renvoient de toute évidence à un souvenir très ancien ou à une réaction très profonde.

Dans le rêve proprement dit, une scène funèbre se produit devant la maison qu'il habitait à Pantin quand il était enfant. Ce rappel du « monde perdu » de l'enfance traduit la difficulté de ses rapports avec sa famille. Au moment où il décida d'interrompre ses études de médecine, à la fin de l'année 1919, la mère de Breton vint l'accabler des plus vifs reproches, lui disant même : « Je préférerais que tu sois mort plutôt que d'avoir renoncé à la médecine. » Cette phrase l'affecta et il lui en fit longtemps grief. L'association d'une image de mort avec la maison de l'enfance dérive certainement de ce fait, resté inassimilé dans l'inconscient. En raison de son mariage en septembre 1921 avec Simone Kahn (M<sup>me</sup> Collinet), ses parents acceptèrent de le revoir; il se dirige donc vers la Mairie pour évoquer ce mariage et cette réconciliation, et montrer que l'image de mort se rapporte à autre chose. C'est l'analogie maison-d'enfance/costume-féminin qui définit le prologue : le costume somptueux d'une femme surestimée doit s'opposer à la demeure familiale originelle. Entendons : la femme aimée doit transgresser la fonction maternelle, non se substituer à la mère (interprétation superficielle), mais être sa négation (et trente ans plus tard, il glorifiera la « femme-enfant », celle qui ne peut être mère que par jeu, non pour accomplir un devoir d'espèce).

L'événement auquel il assiste correspond à la tendance fondamentale du rêve : un enterrement à rebours, qui semble venir du cimetière au lieu d'y aller. Qui a-t-on déterré, qui ressuscite ? Je constate qu'à cette époque Francis Picabia, dans un article de *Comœdia*, accuse Breton de vouloir faire revivre Dada sous le nom du surréalisme. Jacques Rigaut, un peu plus tôt, avait écrit : « On a trouvé hier dans le jardin du Palais-Royal, le cadavre de Dada. On présumait un suicide (car le malheureux menaçait depuis sa naissance de mettre fin à ses jours) quand André Breton a fait des aveux complets. » Breton lui-même avait écrit dans *Après Dada* : « Dada, fort heureusement n'est plus en cause et ses funérailles, vers mai 1921, n'amenèrent aucune bagarre. Le convoi, très peu nombreux, prit la suite de ceux du cubisme et du futurisme, que les élèves des Beaux-Arts allaient noyer en effigie dans la Seine. » Tout ce symbolisme funéraire s'applique donc à la dissolution d'une entreprise intellectuelle. Deux autres détails indiquent que le mort vivant et son cortège désignent un mouvement poétique d'avant-garde : a) le chapeau haut de forme, symbole de l'Esprit moderne chez les dadaïstes, fréquemment évoqué par Breton (« numéros du chapeau haut de forme »), et qui servit d'emblème à une couverture de *Littérature*; b) le salut à droite et à gauche, rappelant ce que Tzara avait écrit dans *Le cœur à barbe*, pamphlet contre Breton et Picabia : « Le bien est à gauche, le mal à droite, monsieur Francis au milieu. »

Voici donc le schéma directeur du rêve : Breton se persuade que le surréalisme qui vient de naître, salué à droite et à gauche tel un prodige attendu (transposition des attaques de Picabia), n'est pas un mouvement mort-né, comme le dadaïsme et le

cubisme; qu'il ne renie pas le passé, puisqu'il sort de l'empire des morts; qu'il justifie amplement, comme l'amour unique, que lui, Breton, se soit mis en désaccord avec sa famille; qu'il a pour idéal (et ici le costume du prologue prend un double sens) la contemplation de la Beauté inconnue. Quant au but des surréalistes, chevaliers servants de l'Esprit moderne et de la Beauté inconnue, il est clair : s'enfermer dans une fabrique d'allumettes (la revue *La révolution surréaliste*) c'est-à-dire devenir des incendiaires, créer toutes sortes de brûlots pour incendier ce que Crevel nommera « le Bazar de la Réalité ».

RÊVE N° 2. — J'arrive à Paris et descends l'escalier d'une gare assez semblable à la gare de l'Est. J'éprouve le besoin d'uriner et m'apprête à traverser la place, de l'autre côté de laquelle je sais pouvoir me satisfaire lorsqu'à quelques pas de moi et sur le même trottoir, je découvre un urinoir de petites dimensions, d'un modèle nouveau et fort élégant. Je n'y suis pas plus tôt que je constate la mobilité de cet urinoir et que je prends conscience, comme je n'y suis pas seul, des inconvénients de cette mobilité. Après tout c'est un véhicule comme un autre et je prends le parti de rester sur la plate-forme. C'est de là que j'assiste aux évolutions inquiétantes, non loin de nous, d'un second « urinoir-volant » semblable au nôtre. Ne parvenant pas à attirer l'attention de mes co-voyageurs sur sa marche désordonnée et le péril qu'elle fait courir aux piétons, je descends en marche et réussis à persuader le conducteur imprudent d'abandonner son siège et de me suivre. C'est un homme de moins de trente ans qui, interrogé, se montre plus qu'évasif. Il se donne pour médecin militaire, il est bien en possession d'un permis de conduire. Étranger à la ville où nous sommes il déclare arriver « de la brousse » sans pouvoir autrement préciser. Tout médecin qu'il est, j'essaie de le convaincre qu'il peut être malade mais il m'énumère les symptômes d'un grand nombre de maladies, en commençant par les différentes fièvres : symptômes qu'il ne présente pas, qui sont d'ailleurs de l'ordre clinique le plus simple. Il termine son exposé par ces mots : « Tout au plus suis-je peut-être paralytique général. » L'examen de ses réflexes, que je pratique aussitôt, n'est pas concluant (rotulien normal, achilléen dit *tendineux* dans le rêve, faible). J'oublie de dire que nous nous sommes arrêtés au seuil d'une maison blanche et que mon interlocuteur monte et descend à chaque instant le perron haut d'un étage. Poursuivant mon interrogatoire, je m'efforce en vain de connaître l'emploi de son temps « dans la brousse ». Au cours d'une nouvelle ascension du perron, il finit par se rappeler qu'il a fait là-bas une collection. J'insiste pour savoir laquelle : « Une collection de cinq crevettes. » Il redescend : « Je vous avoue, cher ami, que j'ai très faim », et ce disant il ouvre une valise de paille à laquelle je n'avais pas encore pris garde. Il en profite pour me donner à admirer sa collection qui se compose bien de cinq crevettes, de tailles fort inégales et d'apparence fossile (la carapace, durcie, est vide et absolument transparente). Mais d'innombrables carapaces intactes glissent à terre, quand il soulève le compartiment supérieur de la valise. Et comme je m'étonne : « Non, il n'y en a que cinq : celles-là. » Du fond de la valise il extrait encore un râble de lapin rôti et sans autre secours que celui de ses mains, il se met à manger en raclant des ongles de part et d'autre de la colonne vertébrale. La chair est distribuée en longs filaments comme celle des raies et elle paraît être de consistance pâteuse. Je supporte mal ce spectacle écœurant. Après un assez long silence mon compagnon me dit : « Vous reconnaîtrez toujours les grands criminels à leurs bijoux immenses. Rappelez-vous qu'il n'y a pas de mort : il n'y a que des sens retournables. »

ANALYSE. — C'est le symbole le plus difficile à déchiffrer, l'« urinoir volant », qui donne la clé de tout le rêve. Il y a un urinoir célèbre dans l'art moderne : celui que

Marcel Duchamp présenta aux Indépendants de New York, sous le pseudonyme de R. Mutt, et que le Comité refusa d'exposer, ce qui entraîna la démission de Duchamp de ce Comité auquel il appartenait. Breton vient de faire la connaissance de Duchamp, dont la personnalité « infixable » le séduit infiniment, et il projette dans son rêve tout ce que lui inspirent l'œuvre et le comportement de ce dernier. L'homme qui se déplace dans un urinoir volant — symbole de sa mobilité d'esprit et de son anticonformisme — n'est autre que Duchamp, et Breton, puisqu'il occupe avec son groupe un autre objet du même genre, considère qu'entre Duchamp et lui il y a égalité dans l'invention et la rapidité d'évolution. Il craint toutefois que Duchamp, en faisant cavalier seul, ne nuise à l'essor du surréalisme, en lui opposant l'esprit persistant du dadaïsme; il tentera donc par la persuasion et l'intimidation d'engager celui-ci à abandonner son indépendance.

Pourquoi Breton, qui rêve couramment de tous ses amis, n'évoque-t-il pas Duchamp nommément? C'est parce qu'il a besoin de se définir à lui-même qui est Marcel Duchamp, et il ne peut le faire qu'en assemblant toutes sortes d'analogies. On voit ici un cas extrêmement intéressant de rêve où un personnage inconnu est chargé de signifier par comparaison un personnage connu. Ce Duchamp anonyme a l'apparence d'un médecin militaire : Breton l'associe au docteur Bonniot, gendre de Mallarmé, qu'il a rencontré à Nantes pendant la guerre, et qui lui a communiqué le manuscrit d'*Igitur*. Il pense donc que Duchamp lui apporte, à propos du langage, une révélation aussi grande que Mallarmé. D'ailleurs, dans *Igitur*, on trouve cette phrase : « La folie, fiole vide » fondée sur une métathèse (folie, fiole), opération souvent usitée dans les jeux de mots de Duchamp.

Breton veut convaincre ce médecin militaire qu'il est malade, c'est-à-dire soumettre Duchamp à son influence. Celui-ci énumère des maladies qu'il n'a pas : c'est un mystificateur au second degré, faux médecin, faux malade. En outre, c'est un mystificateur froid et lucide, puisqu'il n'a aucun des symptômes de fièvre qu'il décrit. Il va jusqu'à prétendre négligemment qu'il est peut-être « paralytique général » : notons que cette mystification permet à Breton, pratiquant un examen des réflexes, de vérifier qu'il n'a pas oublié les leçons de Babinski : il garde donc une certaine culpabilité d'avoir abandonné ses études de médecine.

Maintenant, Breton s'interroge sur l'œuvre principale de Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. On sait qu'il s'agit de la description d'une machine tournant en dérision les rapports sexuels et le machinisme. La Mariée, mue par un « moteur-désir » et lubrifiée par l'« essence d'amour » est mise à nu électriquement par ses prétendants. Dans le rêve, la Mariée est symbolisée par la maison blanche, et Duchamp monte et descend sans arrêt les marches du perron, évoquant la machine-célibataire dont le Chariot va et vient contre le « butoir de vie » de la Mariée. Fugitivement, Breton veut savoir quelle est la vie sexuelle de l'auteur de *La Mariée* : il lui demande quel fut son emploi du temps « dans la brousse », d'où il revient. La « brousse »,

ce n'est autre chose que les « abominables fourrures abdominales », jeu de mots publié par Duchamp dans *Littérature* sous la forme du titre d'un livre à paraître. Or, dans cette « brousse », Duchamp n'a fait qu'une « collection de cinq crevettes ». On se rappelle que les jeux de mots de Duchamp publiés comme des sentences dans *Littérature* (n° 5!) sont au nombre de cinq (un sixième, fausse publicité dissimulée dans les annonces, n'entrant pas en ligne de compte). Les « crevettes » représentent donc les calembours de Duchamp, et Breton découvre ainsi que l'important dans la *Mariée* n'est pas ce qui a trait à la sexualité mais ce qui perturbe tout langage connu.

Autre détail capital : la valise de paille, dont Duchamp va tirer un lapin rôti (un rapprochement se fait ici avec *Langage cuit* de Desnos, qu'il écrit justement à l'époque où il imitait Duchamp). Cet attirail de prestidigitateur montre que Duchamp est pour lui un illusionniste d'un nouveau genre : au lieu de tirer un lapin vivant d'un chapeau haut de forme — action purement dadaïste — il tire un lapin rôti d'une valise de paille. Duchamp va donc plus loin que le dadaïsme, et on peut difficilement l'influencer : il a de quoi se nourrir de ses propres recherches. Remarquons que si Duchamp a rassemblé toutes ses œuvres dans une valise en 1941, l'idée de publier ses notes dans une boîte remonte à 1914. Le fait que Duchamp mange la chair distribuée en longs filaments (souvenir de la « matière à filaments » de *La Mariée*?) d'une manière peu ragoûtante révèle la réaction de dépit de Breton sentant que Duchamp échappe à son influence. Enfin, les derniers propos traduisent leur « programme » commun : le poète qui commet un attentat sur le langage est récompensé par des images splendides (des « bijoux immenses »). Il n'est pas nécessaire de créer des néologismes : il suffit de retourner le sens des mots.

Dans ce rêve, Breton affirme que le surréalisme ne peut se passer de Duchamp, mais que celui-ci est malheureusement insaisissable ; il se dit aussi qu'il faut combattre l'art au moyen d'objets et de mots promus à une signification insolite.

RÊVE N° 3. — C'est le soir, chez moi. Picasso se tient au fond du divan, dans l'angle des deux murs, mais c'est Picasso dans l'état intermédiaire entre son état actuel et celui de son âme après sa mort. Il dessine distraitement sur un calepin. Chaque page ne comporte que quelques traits rapides et l'énorme mention du prix demandé : 150 fr. Il répond à peine et ne paraît pas ému à l'idée que j'aie pu me renseigner sur l'emploi de son temps à Beg-Meil, où je suis arrivé peu après son départ. L'ombre d'Apollinaire est aussi dans cette pièce, debout contre la porte ; elle paraît sombre et pleine d'arrière-pensées. Elle consent à ce que je sorte avec elle ; sa destination m'est inconnue. En chemin, je brûle d'envie de lui poser une question, une question d'importance faute de pouvoir vraiment m'entretenir avec elle. Mais que m'importe-t-il, par-dessus tout, de savoir ? Aussi bien ne satisfera-t-elle sans doute ma curiosité qu'une fois. A quoi bon m'informer auprès d'Apollinaire de ce qu'il est advenu de ses opinions politiques depuis sa mort, m'assurer qu'il n'est plus patriote, etc. Après mûre réflexion je me décide à lui demander ce qu'il pense de lui-même, tel que nous le connûmes, de ce plus ou moins grand poète qu'il fut. C'est, je crois, la seconde fois qu'on l'interroge en ce sens et je tiens à m'en excuser. Estime-t-il que sa mort fut prématurée, jouit-il un peu de sa gloire : « Non et non. » Quand il pense à Apollinaire il avoue que c'est comme à quelqu'un d'étranger

à lui-même et pour qui il ne ressent qu'une banale sympathie. Nous allons nous engager dans une voie romaine et je crois savoir où l'ombre veut me mener (elle ne m'étonnera décidément pas, j'en suis assez fier). A l'autre extrémité de cette voie se trouve en effet une maison qui tient dans ma vie une place considérable. Un cadavre y repose sur un lit et autour de ce lit, qui baigne dans la phosphorescence, a lieu à certaines époques des phénomènes hallucinatoires dont j'ai été témoin. Mais nous sommes loin d'être arrivés et déjà l'ombre pousse devant elle les deux battants encadrés de boutons d'or d'une porte rouge sombre. J'y suis, ce n'est encore que le bordel. Incapable de la faire changer de résolution je prends à regret congé de l'ombre et reviens sur mes pas. Je suis bientôt aux prises avec sept ou huit jeunes femmes, qui se sont détachées d'un groupe, que je distingue mal sur le côté gauche et qui, les bras tendus, me barrent la route à *elles quatre*. Elles veulent à tout prix me faire rebrousser chemin. Je finis par m'en défaire à force de compliments et de promesses plus lâches les uns que les autres. J'ai pris place maintenant dans un train en face d'une jeune fille en deuil qui s'est, paraît-il, mal conduite, et à qui sa mère fait la morale. Elle a encore un moyen de se repentir mais elle reste à peu près silencieuse.

ANALYSE. — A cette époque Breton menait des transactions difficiles pour vendre à Jacques Doucet, dont il était le conseiller artistique, *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso. Ce qui explique le fait que Picasso répète le même prix sur ses dessins (impératif sous-entendu : pas de marchandage), et la présence du bordel plus loin (le peintre avait intitulé primitivement son tableau, figurant les pensionnaires d'une maison close, *Le bordel d'Avignon*). Il y a peut-être un personnage invisible au début de la scène : Chirico, dont la croyance aux fantômes était fort goûtée des surréalistes. J'incline à penser que c'est lui qui influence le côté spectral des êtres et des choses dans le rêve; des deux peintres qu'Apollinaire a légués à Breton, l'un représente déjà le passé (Chirico, absent), l'autre l'avenir (Picasso, perçu comme après sa mort). La discussion avec Apollinaire permet à Breton de se prouver qu'il l'a complètement dépassé; Apollinaire lui-même se juge inférieur à ce qu'il aurait pu être. Lui qui avait pour idéal la surprise, il n'arrive plus à surprendre Breton; il le conduit sur une voie romaine (en direction de Chirico, qui habite Rome), puis comme Breton renonce à le suivre, il entre dans le bordel (c'est-à-dire dans le tableau de Picasso). Breton estime donc — ses écrits du moment le confirment — que Picasso jouera un rôle plus important que Chirico dans le développement futur de la peinture surréaliste. Il accepte le tableau, mais il refuse le bordel — on sait qu'il n'a jamais voulu avoir de rapports avec une prostituée; en revenant sur ses pas, il se trouve arrêté par un groupe de femmes qui se réduisent à quatre, lui faisant face. De même, dans *Les demoiselles d'Avignon*, quatre femmes sont vues de face, le cinquième personnage à côté d'elles, de profil, ressemblant plutôt à une divinité primitive. Sa réprobation du bordel ne va donc pas jusqu'à lui faire critiquer le tableau peint par Picasso.

Un symbole est particulièrement frappant : cette maison lointaine où se trouve un cadavre phosphorescent, que Breton renonce à atteindre. On commettrait une erreur, à mon avis, en identifiant cette maison au corps maternel, hypothèse plausible si l'on se réfère au rêve n° 1, et le mort comme substitut du père, ou comme le souvenir

de l'état d'enfance, aboli et pourtant rayonnant. Les « phénomènes hallucinatoires » sont une indication précieuse : la maison est l'hôpital de la Pitié, et le cadavre phosphorescent est celui de l'Hystérie, que Babinski a tuée, mais que les surréalistes s'obstinent à tenir pour « la plus grande découverte poétique du XIX<sup>e</sup> siècle », telle qu'elle est illustrée dans l'Iconographie de la Salpêtrière. Le trait final confirme cette interprétation : dans le train où Breton est en route pour une destination inconnue, une jeune fille qui s'est mal conduite reçoit les remontrances de sa mère, comme lui-même s'est vu violemment quereller par la sienne, quand il lui a annoncé sa décision d'abandonner la médecine. Cette jeune fille est en noir (qui n'est pas ordinairement la couleur du deuil chez Breton, mais celle de l'anarchie), et rappelle « l'ennemie de la société » dont il écrit dans *Poisson soluble* : « Elle était discrète comme le crime et sa robe à petits plis noire, en raison de la brise, apparaissait tour à tour brillante et ternie. » Nous y sommes : la jeune fille est l'entité suprême du rêve, elle représente à la fois la Révolte *qui ne s'est pas encore exprimée*, et la Poésie qui est hors des mots.

En conclusion, les trois rêves de Breton révèlent d'une manière complémentaire son état d'esprit au moment de la naissance du surréalisme; certains thèmes — celui de la mort niée, par exemple — se retrouvent en chacun sous une forme différente. En classant les informations par ordre d'importance, je découvre ceci : 1<sup>o</sup> Breton est encore sensible au reproche familial d'avoir abandonné la médecine, et il éprouve le besoin de s'en justifier; 2<sup>o</sup> il entend faire du surréalisme un mouvement qui ne peut mourir; 3<sup>o</sup> le but qu'il assigne à ce mouvement est la Révolte par tous les moyens (l'incendie, la mystification, le silence, etc.); 4<sup>o</sup> il estime qu'il n'a plus rien à apprendre d'Apollinaire, et qu'il va plus loin que lui, comme protecteur des peintres et promoteur d'un art nouveau; 5<sup>o</sup> il se dit que chaque fois que se présentera un homme original, tel Duchamp, il faudra chercher à l'entraîner dans le surréalisme (le rêve n<sup>o</sup> 2 préfigure à cet égard l'attitude adoptée par les surréalistes avec le groupe « Le Grand Jeu »); 6<sup>o</sup> il prétend solennellement qu'une lumière merveilleuse vient de l'inconscient (le cadavre phosphorescent faisant allusion, par le biais de Charcot, à la façon dont Freud a illuminé le ça par la psychanalyse); 7<sup>o</sup> il songe à faire prévaloir une conception de l'amour unique, excluant le commerce avec les prostituées, et impliquant une négation de la mère; 8<sup>o</sup> il est d'accord avec Duchamp sur la nécessité de retourner le langage contre lui-même, en vue d'une révolution sémantique.

Si Breton n'avait pas senti la nécessité d'enregistrer ces trois rêves, nous ne connaîtrions pas les dessous de sa pensée à ce moment crucial, puisque nous ne disposons d'aucune lettre, d'aucune confidence pour savoir quelle répercussion eut sur sa vie intérieure la création du surréalisme. Je ne prétends pas avoir épuisé toutes les significations de ces documents (Breton affirmait lui-même que l'interprétation d'un rêve n'est jamais *finie*), mais je me suis approché le plus près possible de la vérité. Les surréalistes ne sacrifiaient donc pas à une mode en notant leurs rêves;

ils fournissaient en tout état de cause au public un matériel psychique qui permet de les mieux comprendre. Naturellement, la manipulation de ces notations est très délicate, et ce qui vient d'être fait pour Breton réussirait moins bien avec Éluard; ainsi, dans son livre sur les rêves des poètes, Stekel analyse beaucoup mieux ceux de Hebbel que ceux de Grillparzer, Baudelaire ou Gottfried Keller<sup>1</sup>. On remarquera quel avantage m'a donné la notion de rêve-programme : grâce à elle, le symbole de l'« urinoir volant », qui autrement nous aurait égaré, est devenu clair, et le rêve n° 2, de prime abord impénétrable, est presque entièrement déchiffré. Dans le rêve-programme d'un écrivain, on voit qu'une imagerie sexuelle luxuriante peut servir à exprimer violemment un débat idéologique inconscient.

### *Le dialogue des méthodes.*

Il n'était pas question, dans les limites de ce parcours, de rendre compte de tous les prolongements de la conception surréaliste du rêve. Il faudrait, pour être exhaustif, classifier de nombreux témoignages, comparer les recherches respectives des groupes surréalistes de divers pays, étudier en chaque poète les relations entre l'image écrite et l'image rêvée, faire une incursion dans l'art (certains rêves de Chirico, de Dalí, de Bellmer, de Giacometti, jetant des lueurs curieuses sur leur expérience plastique), modifier selon les cas la procédure d'approche et de décryptement; ce sera l'affaire d'un livre que je vais entreprendre, où j'essayerai de renouveler de fond en comble, à partir des aveux de leur vie nocturne, la lecture des auteurs surréalistes, et d'établir comment peut être poussée aujourd'hui, en fonction des résultats acquis, la prospection poétique du rêve. L'esprit qui anima le surréalisme est toujours vivant, comme est vivant l'esprit du freudisme : loin d'être figé historiquement, assimilable à un dogmatisme, il est tourné vers l'avenir.

Il est au moins possible de conclure que l'histoire du rêve n'a pas fini de défrayer la chronique de l'art et de la poésie. Quand on constate que les deux plus puissants mouvements créateurs des temps modernes, le romantisme et le surréalisme, ont été aussi novateurs parce qu'ils ont magnifié la fonction onirique, on est certain que tout mouvement futur qui voudra égaler ceux-là devra se donner pour tâche d'aller plus loin en ce domaine. Il reste une masse de problèmes qui ne sont pas résolus, d'autres que l'on entrevoit seulement maintenant; Breton pensait que l'on ne saisirait le rêve dans son intégrité qu'après une étude s'étendant sur plusieurs générations, demandant une éducation de la mémoire et un examen méthodique permanent.

En vue de cette entreprise intellectuelle, il ressort qu'il y a deux méthodes distinctes de quête et de déchiffrement des rêves, ayant une souche commune, et admettant chacune de subtiles variations : celle de Freud et celle de Breton, autrement

1. Wilhelm Stekel, *Die Träume der Dichter*, J. F. Bergmann, Wiesbaden, 1912.

dit celle du savant et celle du poète. Si l'on en convenait une fois pour toutes, on éviterait bien des controverses stériles. L'idéal serait sans doute que ces deux méthodes se développent concurremment et maintiennent un dialogue constant. Quand le poète transcrit et interprète les rêves, ce n'est évidemment pas pour empiéter sur les attributions du psychanalyste; ne poursuivant pas un but de psychothérapie, il veut surtout arracher à l'activité métaphorique de l'esprit le secret de ses origines; il met ainsi en jeu une discipline qui n'est pas antagoniste mais complémentaire de celle du savant, de telle sorte qu'entre eux ait lieu un échange fécond profitant à la connaissance de l'homme.

SARANE ALEXANDRIAN

## PANS DE MUR JAUNE

Le mot rêve est-il suivi du mot peinture, on pense aussitôt à la peinture surréaliste et, selon qu'on aime les grandes perspectives ou non, on insère ou non ces peintres de l'imaginaire exclusif dans la tradition de l'art fantastique que l'on fait débiter parfois à Jérôme Bosch... Une telle perspective recouvre un contresens sur la nature de la peinture comme sur celle du rêve, une mécompréhension de la dialectique entre l'art et la réalité en général. Il est significatif, à cet égard, que l'art fantastique, en tant que genre distinct, n'apparaît qu'avec le clivage, tardif, rationaliste, des mondes sensible et suprasensible, longtemps compris comme essentiellement identiques.

La peinture surréaliste, à notre sens, est ce qu'il y a de plus contraire au rêve : elle est une interprétation, plus exactement, le résultat d'une interprétation de rêve. Or le rêve, par son interprétation, est détruit, transposé précisément en réalité. La peinture surréaliste représente le produit du rêve terminé : ce qui se passe lorsque le sujet tente de l'explicitier, de le circonscrire en un discours conscient; elle renvoie non pas au rêve mais à ce qui lui succède en raison : la logique.

La peinture surréaliste est ainsi une « vue de l'esprit », éveillé et non plus obnubilé. Elle est ce qu'il y a de plus proche du principe de réalité, s'articulant tout entière en son champ. Elle fonctionne selon les catégories de la raison, où seul peuvent intervenir et être perçues les distorsions de ces catégories. Elle est juxtaposition vigile, construction opérée dans et par la réalité; à l'image de ce qui se passe dans l'« espace analytique », acmé — certes illusoire : factice — de lucidité.

Il s'ensuit que seule la peinture « réaliste » est onirique, car elle fonctionne effectivement selon les modalités du rêve : ce qui s'y passe, ce qu'elle représente, c'est la chose même qui est, pourtant, autre chose d'une évidence subtilisée, tout entière frappée de symbole. L'onirisme de la peinture consiste dans cet effort réaliste : de rejoindre la réalité, dont la sépare son être même; le fait qu'elle est non pas réalité mais sa fiction.

La peinture est rêve dans la mesure où elle reproduit non pas ses objets mais son sujet : une pulsation, qui suppose pour s'accomplir l'inconscience. Dans le rêve, lorsqu'on rêve qu'on rêve, du moins ce fait-là est-il perçu comme réalité, qui ne

découvre sa fictivité qu'après coup, le sujet sorti du rêve : éveillé. La peinture onirique est ainsi celle qui s'attache à demeurer dans le processus du rêve : en son parcours, mode antérieur à la discursivité de l'interprétation, qui morcelle le sujet du rêve en objets de rêve, matériaux d'une construction hypothétique.

A ce propos, on peut relever qu'à son origine la peinture est représentation non pas tant de la réalité que de la vision qui l'informe : elle est religieuse, consignation d'une fiction à laquelle sont conférées les qualités de la réalité, ainsi élucidée en symbole. Toute peinture est originairement peinture de dieux, d'anges, de héros et de miracles : de scènes où le rêve est précisément signalé possible comme réel, d'où le principe de contradiction, logique, est dépassé, ignoré. Et plus la peinture parvient à accaparer dans son mode de représentation les signes extérieurs du réel, plus elle devient étrange, fascinante : opposée au réel. Ainsi la peinture de Jérôme Bosch, qui est la plus réaliste et la plus onirique de toutes les peintures.

L'inflexion déterminante, pour la peinture européenne — et qui conduit aux formes actuelles —, se produirait ainsi quand, après le schisme protestant, la représentation picturale se sépare de la représentation religieuse, monde de rêve, pour demeurer dans le « réel » — la scène de genre hollandaise —, à la recherche d'un impossible naturel.

Tant que règne cependant la sujétion à l'objet non déformé et par là même la volonté de créer l'illusion d'optique, le trompe-l'œil, le faux-semblant du rêve, la peinture reste rêve. Elle ne s'éloigne du rêve que lorsque surgit la volonté, moderne, d'analyser les processus de la perception : de la décomposer et de représenter non pas la vision mais ses mécanismes. La peinture perd alors de vue le rêve pour devenir un exercice théorique, intellectuel : dans son dessein de donner à voir le rêve, elle l'interprète et par là même, le perd. On peut rêver sur un petit pan de mur jaune mais non sur des nymphéas, déjà rêvés.

La peinture est onirique tant qu'elle demeure « objective », car elle donne ainsi lieu à la suspension du sujet et matière à sa projection; elle cesse de l'être au moment où l'artiste s'éloigne du lieu commun qu'est la réalité — lieu de rencontre des subjectivités — pour définir exclusivement son point de vue sur ce lieu commun, se situant dès lors hors de l'espace du rêve, dans le non-lieu : l'utopie de la raison ou interprétation, qui ne « regarde » plus en rien le spectateur.

En ce sens, l'évolution de la peinture est analogue à celle de la littérature et de la musique. En littérature, le lieu commun est la fiction; en musique, c'est la mélodie. Dès qu'est mise en doute la foi, suspectée la créance en ce lieu commun, le roman comme représentation de réalité, et par conséquent comme rêve, devient impossible : tout au plus roman sur le roman, décelement des mécanismes d'une constitution suspendue — intérêt pour une genèse constamment avortée —, interprétation qui s'articule en rien; la fiction donnant au contraire matière à toutes les interprétations, au jeu. (A cet égard, *La Religieuse* et *Jacques le fataliste* sont exemplaires comme les

deux extrêmes opposés.) De même en musique, où le lieu commun de la réalité, constitutif du rêve, est la mélodie, mode objectif où s'actualisent les subjectivités, libres de projeter — d'interpréter : d'exécuter ou de *jouer* — l'œuvre selon leur compréhension. Musique qui devient expression théorique, rationnelle, en l'absence de ce lieu commun, de la fiction idéologique. A l'extrême, l'œuvre se confond à son interprétation, unique — ainsi dans le cas de la musique électronique, élaborée par ordinateur —, délimitée une fois pour toutes par le compositeur qui retient ainsi son œuvre : la soustrait au jeu d'autrui.

L'œuvre est dès lors, effectivement, exclue, car elle consiste précisément en rêve, lieu d'actualisation des subjectivités qui s'élucident dans l'illusion d'une reconnaissance ou représentation de soi en un objet autre. L'œuvre ne représente plus que son auteur, tel qu'il s'interprète une fois revenu de son rêve, à son terme. Et l'on comprend comment le cinéma a pu devenir à ce point le lieu privilégié du rêve : il ne saurait jamais représenter qu'un réel dont la vérité est mise en scène, mensonge; il ne peut être sans objet, un objet toujours abstrait, de projection.

Paradoxalement, la peinture, comme la littérature et la musique, s'est abstraite de la réalité pour mieux la représenter, dans un souci scientifique qui est illusion; une illusion de la raison et qui, dès lors, objective cette raison, exclusivement. Tout au plus la peinture rejoint-elle ainsi l'autisme du rêve. Il faudrait situer ici cette partie importante de toute peinture surréaliste, ou onirique déviée : la peinture érotique, représentation de forteresses vides d'orgasme, d'un sujet nié, mécanisé. La peinture, et la littérature, et la musique, du rêve actuellement ne retiennent que l'autisme, et ignorent sa généralité. Sujet et objet demeurent ainsi lettre morte.

La peinture, comme la littérature, comme la musique, n'est rêve que dans la mesure où elle est acte de créance en un lieu commun — la réalité — qu'elle tend à représenter mais auquel elle ne peut accéder de par son essence même, différente : précisément onirique. Elle suppose, pour se constituer, la suspension volontaire et momentanée de la raison, qui est suspicion, ou censure. En cela elle rejoint la psychanalyse, qui, pour s'exercer, suppose aussi, chez l'analyste comme chez l'analysé, cette « mise en veilleuse » par quoi tout devient possible : représentation extravagante de réalité.

La peinture onirique est nécessairement réaliste si elle ne veut pas se condamner à demeurer partielle : une interprétation sans objet; en tant que peinture réaliste cependant, elle inclut dans son objet l'interprétation, qui est formalisation du sujet : sa projection.

La peinture indique exemplairement que l'art suppose la suspension de la raison, présence limitée du sujet, pour qu'émerge, objet illimité, la représentation : transcendance qui, tout en donnant lieu aux interprétations ou mises en condition, les nie par son évidence de liberté.



**II**



## UN RÊVE DE FREUD : LES TROIS PARQUES \*

*Depuis la publication de L'interprétation des rêves, les rêves de Sigmund Freud font partie intégrante de notre héritage scientifique et culturel. Des lecteurs attentifs se sont souciés de les comprendre davantage et ils constatent que, comme il en est de tout rêve, mieux ils connaissent la vie du rêveur au moment du rêve et plus ils se familiarisent avec les allusions et les références variées qui interviennent dans les associations, plus ils sont capables d'apprécier le rêve et de tirer profit de son étude. Ce travail fut entrepris pour apporter une connaissance de ce genre en ce qui concerne le rêve dit des Trois Parques.*

*Freud était un homme très cultivé, nourri d'humanités, d'histoire et très au fait de l'actualité. Il maniait aisément les métaphores et les citations classiques. Les livres, en particulier, comptaient beaucoup pour lui. Il était un lecteur avide, connaissant bien un large éventail littéraire; aussi les associations à ses rêves contiennent-elles de nombreuses allusions littéraires. Parmi elles, un grand nombre sont classiques et bien connues, tant aujourd'hui que de son temps, mais d'autres sont relativement obscures. Aussi de nombreux lecteurs de Freud ne peuvent-ils apprécier le sens de ces allusions, et, par conséquent, une grande part de ce qu'il dit sur ses rêves leur échappe.*

*Cet article est fondé sur le principe applicable à toute interprétation psychanalytique du rêve — à savoir que chaque association à un rêve a un sens, car elle mène au dévoilement des pensées latentes du rêve.*

*J'ai traité de diverses façons les associations de Freud. Dans certains cas, les remarques se limitent à de simples commentaires explicatifs; dans d'autres, j'ai considéré que les remarques incidentes, les références cliniques, les parenthèses, les notes et autres allusions étaient en fait des associations au rêve en question; je les ai donc étudiées comme telles. Dans d'autres cas encore, j'ai donné accès aux sources du rêve en apportant des informations concernant le jour du rêve ou les restes diurnes. La plupart de ces informations sont extraites*

\* Cet article est une traduction du chapitre VI de mon livre *On Sigmund Freud's Dreams* (Wayne State University Press, 1968). Les remarques préliminaires, en italiques, reprennent certains développements de l'Introduction de l'ouvrage.

*d'une étude du matériel que nous fournissent les lettres à Fliess et le livre de Jones La vie et l'œuvre de Sigmund Freud. J'y ai ajouté des informations qu'ont pu m'apporter les comptes rendus de journaux, d'archives publiques ou universitaires.*

*Quand les associations de Freud se rapportent à une œuvre littéraire ou artistique, j'en ai analysé le contenu suffisamment en détail pour que le lecteur se familiarise avec elle. Outre le résumé des ouvrages, j'ai fourni une interprétation ou une compréhension d'ordre analytique, instruisant ainsi quelque peu le lecteur de leur signification psychodynamique. Quand Freud se réfère à des personnages historiques, je donne quelques renseignements biographiques.*

*J'ai ensuite essayé d'examiner comment tous ces éléments variés d'information se placent dans la chaîne des associations de Freud, nous aidant ainsi à comprendre et à apprécier la signification de ses allusions et références ainsi que la surdétermination du choix de certaines d'entre elles. Possédant ce matériel de fond, nous sommes capables de voir combien le contenu de ces références est intimement intriqué dans le contenu manifeste et les pensées latentes du rêve. C'est comme si nous étions à même d'examiner quelques-uns des fils dont la trame des rêves de Freud est tissée. Finalement, utilisant le matériel ainsi présenté, j'ai indiqué quelle pouvait être la signification du rêve en question. Toutefois je tiens à souligner que de telles interprétations ont véritablement un intérêt secondaire : aujourd'hui, on ne nous apprend rien en nous disant que Freud avait, par exemple, des sentiments œdipiens; ce qui nous intéresse davantage, c'est d'étudier le matériel dont il s'est servi pour reconnaître ces sentiments en lui.*

*La méthode à l'œuvre dans cet article est dérivée de, et applicable à, la pratique clinique. La question est de savoir si elle peut, ou non, être appliquée valablement à l'étude de rêves et d'associations qui, à l'origine, ont été employés à titre d'illustrations d'un travail sur les rêves. Freud n'est pas un patient en analyse; aussi pourrait-on objecter que les lois dynamiques applicables à un patient n'ont pas ici de validité. A l'époque du rêve des Trois Parques, cependant, Freud présentait des symptômes assez sérieux qui ont motivé son auto-analyse. Ses associations, ses investigations, les synthèses qu'il fit du matériel et enfin le succès thérapeutique, tout confirme qu'il était à la fois un patient et son propre thérapeute. En révélant ses propres rêves et certaines de ses associations, il indiquait la direction d'enquêtes plus approfondies sur la signification du matériel, sans dévoiler ce qui lui apparaissait peut-être à l'époque comme inopportun de révéler sur lui-même.*

*L'application au rêve de Freud d'une méthode utilisée dans notre travail clinique présente de sérieuses difficultés. Dans la pratique clinique, même si nous n'obtenons pas toutes les associations d'un patient à son rêve, nous sommes en mesure d'étudier les résistances venant des différentes parties de sa personnalité, ses défenses du moi, les phénomènes de transfert, etc., tout ceci en relation avec ce qui advient dans le cours du traitement. Un rêve constitue seulement une des productions psychiques apportées dans la cure. Les interprétations sont toujours susceptibles d'être contrôlées et vérifiées par les associations du patient aussi bien que par ses rêves ultérieurs, ses fantasmes, son comportement, et d'autres*

éléments. Comme avec le patient en analyse, nous ne possédons pas, dans le cas de Freud, toutes les associations à son rêve. Nous savons qu'il dissimule délibérément un matériel très important par omissions, substitutions, aussi bien probablement que par des déformations. Nous ne pouvons pas cependant traiter le matériel disponible comme nous le ferions avec un patient, principalement parce qu'il n'y a pas moyen de vérifier les conclusions comme dans la pratique clinique. Ainsi, une compréhension totale du rêve de Freud est-elle irréalisable. Mon but est seulement d'élargir la compréhension du matériel disponible, aspiration justifiée par la nature aujourd'hui classique du rêve des Trois Parques. Un autre obstacle à l'étude de ce rêve consiste en ce que les lettres concernant cette période ne sont pas totalement à notre disposition. Le jour où ce matériel sera enfin entièrement publié et qu'on pourra disposer d'un matériel biographique plus abondant sur Freud durant cette période, nous serons à même de saisir plus finement ce rêve.

Je reconnais volontiers que parmi les divers ouvrages littéraires présentés auxquels Freud fait allusion, tous les éléments d'une œuvre donnée ne conviennent pas au rêve ou ne correspondent pas aux associations qu'y fait Freud. De tels rapprochements sont plus ou moins pertinents : quelques-uns sont explicitement rapportés; d'autres le sont beaucoup moins; et d'autres ne le sont pas du tout, ni pour le rêve ni pour les associations. Il reste aussi à savoir si l'intrigue est le facteur déterminant majeur ou bien si le rapport vient du titre de l'œuvre, de quelque incident mineur ou d'une péripétie, du nom d'un personnage, des circonstances dans lesquelles Freud lut pour la première fois l'ouvrage, ou de quelque autre facteur. Je peux seulement résumer l'œuvre et en fournir une compréhension analytique. Quand on voit que la description du contenu d'un ouvrage donné s'accorde parfaitement avec le thème des associations de Freud, alors on se sent fondé à reconnaître toute sa valeur à la référence en cause.

En formulant mes conclusions sur ce rêve, je ne substitue pas mon interprétation à celle de Freud. Je ne rejette pas son interprétation ni ne sous-entends qu'il était lui-même incapable de formuler les possibilités que je suggère, ou de donner des interprétations différentes ou plus significatives. Je suppose qu'il était probablement au fait de telles interprétations, mais que, pour des raisons diverses, il ne souhaitait pas en divulguer la connaissance. Mes conclusions doivent être entendues comme des conjectures, des constructions hypothétiques, ou même des suggestions pour une interprétation possible. Chacun, à tout moment, doit avoir en tête l'avertissement de Freud : « Ce qui semble la vérité n'est pas toujours le vrai. » En définitive, la confirmation ou la réfutation de quelque interprétation que ce soit n'aurait pu venir que de lui.

C'est quelque temps après ses vacances d'été en 1898 que Freud fait le rêve des Trois Parques.

Je vais dans une cuisine pour me faire donner du gâteau. Là sont debout trois femmes, dont l'une est l'hôtesse et roule quelque chose dans sa main, comme si elle faisait des boulettes (*Knödel*). Elle répond que je dois attendre jusqu'à ce qu'elle ait fini (*pas distinct comme parole*). Je deviens impatient et m'en vais offensé. Je mets un pardessus; le premier que j'essaie, cependant, est trop long pour moi. Je l'enlève à nouveau, un peu surpris qu'il soit garni de fourrure. Un second que je mets a une longue rayure insérée, avec un dessin turc. Un étranger au long visage et avec une courte barbe en pointe intervient là et m'empêche de le mettre en déclarant qu'il est à lui. Je lui montre alors qu'il est partout recouvert de broderies turques. Il demande: en quoi vous regardent les (dessins, rayures...) turcs? Mais ensuite nous sommes tout à fait amicaux l'un envers l'autre.

Le rêve survint après un voyage; Freud se coucha fatigué et affamé. Au cours du sommeil « des besoins vitaux et impérieux » se manifestèrent.

Freud utilise ce rêve comme un exemple d'utilisation de matériel infantile dans des rêves tirés de son analyse personnelle. La première liaison que Freud établit avec son rêve est « de façon tout à fait inattendue », le premier roman qu'il ait jamais lu, quand il avait « peut-être » treize ans :

En fait, je l'ai commencé à la fin du premier volume. Je n'ai jamais su le nom du roman et de son auteur, mais j'ai maintenant un souvenir vivace de la conclusion. Le héros tombe dans le délire et invoque constamment les trois noms de femmes qui, dans sa vie, ont signifié pour lui le plus grand bonheur et le malheur. *Pélagie* est l'un de ces noms.

Nous parlerons de l'identité de ce roman plus loin, quand nous aurons étudié les autres associations.

Poursuivant ses remarques sur le rêve, Freud écrit :

Je ne sais pas encore ce que je vais faire de cette idée subite (*Einfall*) dans l'analyse. C'est alors qu'émergent autour de ces trois femmes les trois Parques, qui filent le destin de l'homme, et je sais que l'une des trois femmes, l'hôtesse dans le rêve, est la mère, qui donne la vie et parfois aussi, comme ce fut le cas chez moi, à l'être vivant la première nourriture. A la mamelle de la femme se rencontrent amour et faim.

Les trois déesses du Destin sont les Moires, les Parques, ou les Nornes : Clotho qui file la trame de la vie, Lachesis qui en détermine la longueur, et Atropos qui, inexorablement, la coupe. Dans un article ultérieur « Le thème des trois coffrets » (1913), Freud écrivait :

On pourrait dire que ce sont les trois relations inévitables de l'homme avec la femme qui sont représentées ici : la génitrice, la compagne et la corruptrice. Ou ce sont les trois formes sous lesquelles lui apparaît, au cours de la vie, l'image de la mère : la mère elle-même, la femme aimée qu'il choisit à son exacte image, et pour finir la terre mère qui l'accueille à nouveau.

Revenons maintenant à ses associations :

Un jeune homme, raconte l'anecdote, qui devient un grand admirateur de la beauté féminine, déclara une fois, comme la conversation en venait à la belle nourrice qui l'avait allaité lorsqu'il était nourrisson, qu'il regrettait de n'avoir pas alors mieux exploité la bonne occasion. J'ai coutume de me servir de l'anecdote pour éclairer le facteur de la *rétroaction* dans le mécanisme des psychonévroses.

Freud donne ensuite davantage de matériel tiré de l'histoire de sa petite enfance :

L'une des Parques donc frotte la paume des mains l'une contre l'autre comme si elle faisait des boulettes (*Knödel*). Pour une Parque, une occupation étrange, qui demande instamment une explication! Or celle-ci provient d'un autre souvenir d'enfance, antérieur. Comme j'avais six ans et que je goûtais la première instruction auprès de ma mère, je devais croire que nous étions faits de terre et que nous devions retourner, pour cela, à la terre. Mais cela ne m'agréait pas et j'émis des doutes contre la leçon. Ma mère frota alors ses paumes l'une contre l'autre — exactement comme pour faire des boulettes, simplement qu'il ne se trouve pas de pâte entre elles — et me montra les *pellicules* de peau noirâtres, qui s'exfolient ce faisant, comme une preuve de la terre dont nous sommes faits. Mon étonnement devant cette démonstration *ad oculos* était sans limites et je me soumis à ce que je devais, plus tard, entendre exprimé par ces mots : tu dois à la nature une mort.

A ces remarques, il adjoint la note suivante :

Les deux affects appartenant à cette scène d'enfant, l'étonnement et la soumission à l'inévitable, se trouvaient dans un rêve juste avant, qui me rapporta d'abord le souvenir de cette expérience d'enfant.

La référence à la « soumission à l'inévitable » est liée à la déesse Atropos.

James Strachey, dans son édition de *L'interprétation des rêves* (S.E.), attire l'attention sur le fait que la citation de Freud « tu dois à la nature une mort » est « à l'évidence une réminiscence de la remarque du Prince Hal à Falstaff dans *Henri IV*, acte V, scène 1 : *Thou owest God a death* (Tu dois une mort à Dieu) ».

Freud utilise les mêmes mots et les associe à Shakespeare dans une lettre ultérieure à Fliess (L., 276).

Poursuivant ses associations, il écrit :

Ce sont donc réellement les Parques que je vais trouver dans la cuisine, comme si souvent pendant les années d'enfance lorsque j'avais faim et que la mère près du fourneau m'exhortait à attendre jusqu'à ce que le repas de midi soit préparé.

Nous pouvons ainsi voir comment la faim que Freud ressentait quand il alla se coucher après son voyage et celle qui lui correspond dans son enfance, quand il

entraîné, affamé, dans la cuisine, se frayèrent toutes deux un chemin dans le contenu manifeste du rêve, selon lequel il entre dans la cuisine à la recherche de quelque gâteau. Dans la cuisine, il trouve trois femmes, parmi lesquelles une semble fabriquer des *Knödel*, qui, dans le contexte, représentent clairement les seins. Les associations de Freud conduisent à sa mère (la femme qui donne vie et nourriture) et à l'anecdote sur le jeune homme et la nourrice. La signification œdipienne de ces commentaires va de soi comme va de soi, aussi, l'injonction de différer la gratification instinctuelle après coup.

Et maintenant les boulettes (*Knödel*)! Au moins l'un de mes professeurs d'Université, mais précisément celui auquel je dois mes connaissances d'*histologie* (Épiderme) à ce nom *Knödel* se souviendra d'une personne qu'il dut poursuivre parce qu'elle avait commis un plagiat à l'endroit de ses écrits.

Le professeur de Freud en histologie, à l'Université de Vienne, était le docteur Carl Wedel. Wedel était né le 14 octobre 1816 à Vienne et mourut le 29 novembre 1891. Ses principaux travaux consistaient dans un traité d'histologie pathologique (1854), un ouvrage sur l'histologie pathologique de l'œil (1861), et un autre sur la pathologie dentaire (1870). Il publia en outre un certain nombre de contributions à la pathologie des vaisseaux sanguins et écrivit de nombreux articles sur les réactions sensorielles de la peau. Nous n'avons pu trouver aucune trace d'une action juridique intentée par lui pour plagiat; tous les documents de cette espèce ont été détruits quand le Palais de Justice a brûlé en 1927.

La référence au plagiat a pu cependant avoir, pour Freud, une signification personnelle plus profonde. Déjà, à cette époque, Freud a pu être préoccupé par l'idée que, s'il adoptait certaines thèses de Fliess (notamment celles qui portent sur la bisexualité) et s'il les faisait siennes, Fliess l'accuserait de plagiat — ce qui, plus tard, devint effectivement une réalité. En 1905, Pfenning, l'ami de Fliess, publia un pamphlet intitulé *W. Fliess und seine Nachentdecker*, attaquant Weininger, Swoboda et Freud pour avoir plagié ses idées<sup>1</sup>.

Poursuivons les associations :

Commettre un plagiat, s'approprier ce que l'on peut acquérir, même si cela appartient à un autre, cela conduit manifestement à la deuxième partie du rêve, où je suis traité comme le *voleur de pardessus* qui avait sévi un temps dans les amphithéâtres. J'ai couché par écrit l'expression *plagiat*, sans intention, parce qu'elle se présentait à moi, et je remarque maintenant qu'elle peut servir de pont (*Brücke*) entre différentes parties du contenu manifeste du rêve. La chaîne d'association *Pélagie, Plagiat, Plagiostomes (requins), Vessie de poisson* relie le vieux roman à l'affaire *Knödel* et aux pardessus, qui signifient manifestement un outil de la technique sexuelle (cf. le rêve de Maury de *Kilo, Lotto*, p. 62).

1. E. Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, trad. fr. P.U.F., vol. I, p. 347.

Étant données les différentes allusions sexuelles dans les associations précédentes, nous pouvons affirmer que la séquence du rêve manifeste dans laquelle l'hôtesse dit à Freud d'« attendre jusqu'à ce qu'elle ait fini », son impatience, sa sortie avec le sentiment d'avoir été « offensé » et la référence au « pardessus » peut être envisagée du point de vue sexuel. Les associations suivantes de Freud le confirment.

On peut considérer que la référence de Freud aux rêves allégoriques de Maury est de nature à expliquer son propre rêve. Dans la discussion des exemples donnés par Maury, il écrit :

Ces mêmes considérations valent aussi, naturellement, pour le cas où les associations superficielles dans le contenu du rêve sont mises à découvert, comme par exemple dans les deux rêves communiqués par Maury (p. 62 : *pèlerinage*, *Pelletier*, *pelle*; *kilomètre*, *kilogramme*, *Gilolo*, *Lobelia*, *Lopez*, *Lotto*). Par le travail avec les névrosés, je sais quelle réminiscence aime à se représenter ainsi. C'est la recherche, le feuilletage dans les encyclopédies (ou tout simplement dictionnaires), où la plupart, à l'époque de la curiosité pubertaire, ont assouvi leur besoin d'éclaircissement des énigmes sexuelles.

Dans le rêve *Les trois Parques*, les mots *Pélagie*, *Plagiat*, *Plagiostomes* — apparaissent plus dans les associations de Freud que dans le rêve lui-même, mais la même explication peut en être donnée. De plus, on doit rappeler que Freud notait qu'il avait lu le roman dans lequel Pélagie occupe une place si importante, quand il avait treize ans, c'est-à-dire durant la puberté, époque à laquelle les enfants par « le feuilletage dans les encyclopédies (ou tout simplement dictionnaires)... ont assouvi leur besoin d'éclaircissement des énigmes sexuelles ».

Revenons aux associations de Freud :

Une relation hautement forcée et insensée, certes, mais que je n'aurais pas pu établir dans la veille si elle n'avait pas déjà été établie par le travail du rêve. Plus, comme si rien n'était sacré pour le besoin pressant de contraindre à des relations, c'est maintenant le nom cher de *Brücke* (*Wortbrücke* [pont de mots], cf. *supra*) qui sert à me rappeler le même Institut où j'ai passé mes plus heureuses heures d'étudiant, autrement sans le moindre besoin (« C'est ainsi qu'au *mamelles* de la sagesse, vous éprouverez chaque jour plus de désir », Goethe, *Faust* I, 4), dans l'opposition la plus totale aux désirs qui me *tourmentent* pendant que je rêve.

Ces lignes, citées par Freud, du discours de Méphisto, font clairement allusion aux seins maternels. Ainsi, une fois de plus, par une citation littéraire, Freud poursuit l'évocation du thème exprimé auparavant dans l'histoire de la nourrice, thème qui se réfère en définitive à sa mère.

Et finalement émerge le souvenir d'un autre cher professeur dont le nom fait à nouveau songer à quelque chose de mangeable (*Fleischl* [mot à mot : petite *viande*] de même que *Knödl*) et à une triste scène où les *pellicules d'épiderme* jouent un rôle (la mère-l'hôtesse), ainsi que le trouble mental (le roman) et un remède de la cuisine (*Küche*) latine qui supprime la *faim*, la cocaïne.

Dans le chapitre sur le rêve de l'injection à Irma, nous avons déjà exposé l'histoire tragique de Fleischl qui conduit directement à l'Institut de Brücke et au remords que connut Freud pour l'avoir initié à l'usage de la cocaïne. Ainsi, non seulement Freud cherche à souligner la faim qu'il ressentait quand il se coucha en rêvant d'une cuisine dans laquelle une femme fabrique des *Knödel*, mais aussi, par son renvoi à la cocaïne, il cherche à calmer ses désirs par la pharmacopée, en usant de la drogue même dont il a été si coutumier quelques années auparavant — une drogue qui lui rappelle des souvenirs pénibles.

Ici, Freud interrompt ses associations :

Je pourrais ainsi suivre plus loin les chemins enchevêtrés des pensées et pleinement éclairer le morceau du rêve manquant dans l'analyse, mais je dois y renoncer car les sacrifices personnels que cela exigerait sont trop grands.

Ayant censuré un matériel qui était probablement de caractère sexuel, il poursuit :

Je ne relèverai qu'un des fils qui peut conduire directement à l'une des pensées du rêve se trouvant au fond de l'enchevêtrement. L'étranger au long visage et à la barbe en pointe qui veut m'empêcher dans l'habillement porte les traits d'un marchand de Spalato (Split) chez qui ma femme a fait d'amples achats d'étoffes *turques*.

Nous pouvons soupçonner que l'étranger au visage allongé et à la barbe pointue qui essayait d'empêcher Freud d'enfiler la capote, dans le rêve, tient lieu de figure parentale qui intervenait, en effet, dans la sexualité de Freud. Ce thème peut même être évoqué dans la référence aux étoffes turques.

Freud et sa femme allèrent à Split en été 1898. Juste avant le voyage, cependant, un petit incident survint qui lui fit une impression considérable et qui semble devoir être directement lié à l'élément « *turc* ». Durant ce voyage, il laissa sa femme à Ragusa (Dubrovnik, en Yougoslavie) parce qu'elle avait des troubles gastriques et fit le voyage à Cattaro (Kotor se trouve dans la région de Zeta en Yougoslavie, dans le golfe de Cattaro, une embouchure de la mer Adriatique) en compagnie d'un étranger. Freud mentionne cet incident en relation avec l'analyse de Signorelli, lorsqu'il déclare devoir se rendre dans un endroit, en Herzégovine <sup>1</sup>. Au cours de son voyage avec cet homme, ils parlèrent de voyage en Italie. Freud demanda à son compagnon s'il était déjà allé à Orvieto et s'il y avait vu les fameuses fresques du *Jugement dernier* (la Mort, le Jugement, l'Enfer et le Paradis). C'est alors que, soudain, il ne parvint pas à se rappeler le nom de Signorelli. Avant, ils avaient parlé des coutumes des *Turcs* vivant en Bosnie et en Herzégovine et Freud lui raconta combien ces gens manifestaient une « grande confiance dans leur docteur et une grande résignation envers le destin ».

1. « Du mécanisme psychique de l'oubli », publié pour la première fois dans *Monatschrift für Psychiatrie und Neurologie* (1898), *G.W.*, I, 519-527; *S.E.*, III, 287-297.

Dans *La psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), discutant des raisons déterminantes qui lui avaient fait oublier le nom de Signorelli, Freud écrit :

Je me rappelle en effet que je voulais raconter une seconde anecdote qui, dans ma mémoire, reposait près de la première. Ces Turcs apprécient la jouissance sexuelle par-dessus tout et, lors de troubles sexuels, tombent en proie à un désespoir qui contraste étrangement avec leur résignation face au danger de mort. Un des patients de mon collègue lui avait dit une fois : « Tu sais bien, *Herr*, si ça ne va plus, alors la vie n'a plus de valeur. » J'ai retenu la communication de ce trait caractéristique car je ne voulais pas toucher ce thème dans une conversation avec un étranger. Mais j'ai fait plus encore, j'ai détourné aussi mon attention de la poursuite des pensées qui aurait pu se rattacher chez moi au thème « mort et sexualité ». Je me trouvais alors sous l'effet encore d'une nouvelle qui m'était parvenue quelques semaines auparavant au cours d'un bref séjour à *Trafoi*. Un patient pour qui je m'étais donné beaucoup de peine avait mis fin à sa vie à cause d'un trouble sexuel incurable.

L'incident lui-même dut faire une vive impression sur Freud. Il l'écrivit sur-le-champ et le publia la même année. Le récit contient un certain nombre d'éléments présents dans les associations au rêve des Trois Parques tels que les références aux thèmes de la *mort* et de la *sexualité*, et les sentiments de résignation à l'inévitable, c'est-à-dire au Destin.

Retournons aux associations que Freud fait plus loin sur le boutiquier auquel sa femme acheta de nombreuses étoffes turques :

Il s'appelait *Popovic* [*Popo* : en langage familier, enfantin : derrière ou fesses; *vic* (selon la prononciation, *vitz* ou *vi(t)sch*) : trait d'esprit, plaisanterie, ou essuie], un nom suspect, qui a aussi donné lieu pour l'humoriste *Stettenheim* à une remarque suggestive. (« Il me dit son nom et me serra en rougissant la main. »)

Les implications sexuelles de cette association se trouvent également dans la dernière phrase du contenu manifeste du rêve : « Mais ensuite nous sommes tout à fait amicaux l'un envers l'autre. » Dans la mesure où l'allusion homosexuelle suit immédiatement la remarque sur l'étranger qui intervient lorsque Freud met le pardessus, il semblerait que Freud utilisait un type de défense homosexuel contre la figure parentale inhibitrice. Cette allusion cependant est aussi censurée, car il évite à nouveau de prolonger la discussion du thème sexuel et, au lieu de cela, poursuit de façon plus générale :

D'ailleurs, le même abus de noms que plus haut avec *Pélagie*, *Knödl*, *Brücke* et *Fleischl*. Qu'un tel jeu de noms soit méchanceté d'enfant, on peut l'affirmer sans contradiction; si je m'y adonne cependant, c'est là un acte de revanche, car mon propre nom a été victime un nombre incalculable de fois de telles plaisanteries imbéciles.

Il n'est pas douteux que le nom de Freud, qui signifie « joie » en allemand, ait pu donner lieu à toutes sortes de remarques, spécialement de la part d'enfants particulièrement

rement enclins à de telles attitudes (cf. Erikson, 1964). Un tel humour exercé sur le nom de quelqu'un et à ses dépens engendre toujours la souffrance et l'agacement, comme Freud y insiste dans la remarque suivante :

Goethe observe une fois combien l'on est sensible à son nom, avec lequel on se sent confondu comme à sa peau; et cela, lorsque Herder avait composé sur son nom : « Toi qui descends de Dieux (*Göttern*), de Goths ou de boue (*Kote*), ainsi êtes-vous, *images des dieux (Götterbilder)*, aussi poussière. »

Je remarque que cette digression sur l'abus des noms avait pour seul but de préparer cette plainte. Mais brisons là.

Strachey y ajoute ce commentaire :

« La première de ces lignes est extraite d'une lettre facétieuse écrite par Herder à Goethe par laquelle il désirait lui emprunter un livre : « Toi dont l'art descend des dieux, des Goths ou de la boue » (Goethe, envoie-les moi!). La seconde ligne, une autre libre association de Freud, est extraite de la fameuse scène de reconnaissance dans *Iphigénie auf Tauris* de Goethe. Iphigénie, apprenant par Pylade la mort de tant de héros durant le siège de Troie, s'exclame : « Ainsi vous-mêmes, images des dieux, vous êtes retournés à la poussière! » »

Il est intéressant de voir à quel point cette citation coïncide avec la remarque de la mère de Freud enseignant à son fils que « nous étions faits de terre ». La première phrase citée par Freud vient directement de l'autobiographie de Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (Poésie et Vérité). Examinons à présent cette référence.

### *Dichtung und Wahrheit.*

Dans son autobiographie, qui traite de la période allant de son enfance jusqu'au moment où il arriva à Weimar, Goethe expose un grand nombre de ses réactions et de ses opinions sur les gens, les lieux, les travaux littéraires, et les événements qui le marquèrent. Tiennent également une place considérable les récits de ses aventures amoureuses et de ses sentiments envers les femmes qui l'attirèrent aussi bien que de ses déarros lors des ruptures qui suivirent.

Bien qu'étant un homme de science, Goethe commence son autobiographie en termes astrologiques pour décrire sa date de naissance, 28 août 1749. Dans une longue introduction, il relate comment, étant enfant, il jeta de la vaisselle par la fenêtre <sup>1</sup>. Puis, après avoir évoqué ses maladies d'enfant, variole, rougeole, varicelle, il raconte que parmi les enfants qui naquirent après lui, seule sa sœur Friedericke survécut. Par là même, ils furent « attachés l'un à l'autre de façon intime et affectueuse ». Un frère, Hermann Jacob, de trois ans son cadet « survécut peu de temps à ses premières années » (il vécut jusqu'à six ans).

Le premier amour d'adolescent de Goethe se nommait Gretchen (cf. Marguerite dans *Faust*) qu'il connut grâce à un ami plus âgé qu'il appelait Pylade. Ce faisant, Goethe laissait entendre qu'il jouait le rôle d'Oreste dans cette relation. Goethe et Gretchen avec Pylade et sa fiancée, se voyaient avec plaisir jusqu'au jour où, sans crier gare, Goethe fut blâmé pour s'être

1. Cf. Freud (1917), « Un souvenir d'enfance dans *Dichtung und Wahrheit* », *S. E.*, VII, 123-143.

acquinté avec eux et fut enfermé chez lui. Tant que le comportement de certains membres du groupe fut mal vu par certains membres de la communauté, on ne permit pas à Goethe de revoir Gretchen.

Après avoir retracé son parcours intellectuel à l'Université de Leipzig, Goethe fait un récit détaillé d'une maladie qui entraîna une hémorragie et une enflure de la gorge et du cou. L'intérêt qu'il portera ultérieurement aux arts médicaux a indubitablement été orienté par cette maladie et la thérapeutique que son médecin lui prescrivit, autant que par le large intérêt qu'il portait de lui-même à la nature. Pendant cette période, Goethe fut sur le point de quitter la maison paternelle car les relations étaient conflictuelles à l'extrême et jalonnées de difficultés. Il écrit : « Au lieu de me soulager par sa patience (envers ma maladie et mon rétablissement lent et pénible), mon père s'exprimait souvent de façon cruelle sur ce qui ne dépend pas de nous, comme si c'était seulement affaire de volonté. »

Après avoir parlé de ses voyages à Sassenheim, et de son retour à Strasbourg pour y poursuivre ses études, Goethe nous entretient de ses réactions favorables et inattendues devant l'architecture gothique. Puis, il décrit sa rencontre avec Herder <sup>1</sup>, ses réactions envers lui et la nature de leurs relations.

Goethe dit que peu de temps après qu'ils se soient rencontrés, « sa nature dédaigneuse (celle de Herder) fit son apparition et me mit (Goethe) dans un grand embarras ». Lorsque Goethe se confia à Herder et lui conta ses intérêts, Herder fut si méprisante et se moqua de lui à tel point que Goethe en vint à mépriser et lui-même et ses intérêts.

Par suite d'une affection oculaire, Herder fut opéré (sans anesthésie), et on ouvrit un canal à partir du *punctum lachrymale* dans le nez. On y mit ensuite un drain qu'on changea quotidiennement afin que le canal ne se refermât pas. Durant la convalescence de Herder, Goethe lui rendit visite du matin au soir et demeura avec lui des jours entiers, s'habituant aux réprimandes et aux critiques de Herder, et apprenant à déceler nombre de ses qualités admirables, son savoir immense et sa fine perspicacité.

L'opération de l'œil de Herder fut un échec et n'aboutit qu'à le défigurer un peu plus. C'est à ce moment-là que furent écrites les lignes citées par Freud. Goethe écrit ce qui suit :

« Au cours de ce traitement si gênant et si douloureux, notre Herder ne perdit rien de sa vivacité mais devint de plus en plus acerbe. Il ne pouvait écrire une lettre pour demander quelque chose sans qu'elle fût saupoudrée de quelque moquerie ou autre chose du même genre. Ainsi, par exemple, il m'écrivit un jour :

« Si tu possèdes ces lettres de Brutus qui se trouvent dans la correspondance de Cicéron, Toi, dont les consoles d'écoles exhibent de magnifiques reliures,

Qui sortent lisses de leurs bibliothèques bien rangées, de l'extérieur plus encore que de l'intérieur,

Toi dont l'art descend des lieux, des Goths ou de la boue <sup>2</sup>,

1. Johann Gottfried von Herder (1744-1803) naquit de parents pauvres en Prusse orientale. Étant jeune, il était refermé sur lui-même et s'intéressait à la nature. En 1762, il arriva à Königsberg pour étudier la médecine, mais quitta bientôt ce domaine en faveur de la philosophie et de la théologie. Il fut très influencé par Kant et J. G. Hamann. Herder devint maître-assistant à l'école épiscopale de Riga et, quelques années plus tard, pasteur-assistant. En 1767, il publia son premier travail approfondi, *Fragments über neuere deutsche Literatur*. C'est cette publication qui le signala à l'attention de Lessing. Il voyagea en France, en Angleterre et en Hollande afin d'étudier leurs systèmes d'éducation. Plus tard, il devint précepteur itinérant et l'aumônier du jeune prince Eutin-Holstein. C'est dans ces conditions qu'il alla à Strasbourg où il rencontra le jeune Goethe sur lequel il eut une influence déterminante.

2. Le but de cette phrase de Herder est de faire un jeu de mot, sur Goethe, *göttern*, *Gothen* et *Kote*.

Goethe, envoie-les-moi. »

« Naturellement, ce n'était pas très courtois de sa part, de se permettre cette plaisanterie sur mon nom; pour un homme son nom propre n'est pas un manteau qu'il se contenterait de porter, et qu'on pourrait, par inadvertance, froisser et déchirer, mais au contraire, il lui sied parfaitement, s'est développé sur lui comme sa peau, qu'on ne peut érafler et égratigner sans blesser l'homme lui-même.

« Le premier reproche, en revanche, était davantage justifié. J'avais emporté avec moi, à Strasbourg, les auteurs échangés avec Langer, mais aussi de nombreuses éditions rares provenant de la collection de mon père, et les avait rangés dans une bibliothèque avec la ferme intention de m'en servir. Mais comment aurais-je trouvé le temps pour cela, occupé que j'étais à de multiples activités? Herder qui s'intéressait davantage aux livres, au point d'en avoir besoin à tout moment, avait vu ma précieuse collection lors de sa première visite, mais s'était vite aperçu que je ne m'en servais pas; aussi, étant l'ennemi le plus farouche des apparences fallacieuses et de l'ostentation, prit-il occasion de tout pour se moquer de moi à cet égard. »

Par suite de cette attitude destructrice de Herder envers la littérature et d'autres choses que Goethe aimait, celui-ci devint de plus en plus discret sur lui-même, entretenant seulement ses amis intimes de sa chimie mystico-cabbalistique et de certains de ses poèmes parmi lesquels, non les moindres, *Götz von Berlichingen* et *Faust*.

L'autobiographie de Goethe se poursuit par une description de sa rencontre avec Friedericke Brion par l'intermédiaire de son ami Weyland. Il en fut profondément amoureux mais se sentit très coupable devant cette passion grandissante. Plus tard, Goethe décrit la douleur intolérable qui suivit leur séparation. Bien qu'il n'en révèle pas les raisons, il indique clairement le rôle que sa culpabilité y a joué. Il semblerait que le facteur déterminant de la rupture de Goethe avec Friedericke fût, en définitive, sa relation avec sa sœur Friedericke. Après son retour de Strasbourg, ces rapports devinrent encore plus intimes. Il en vint même à être jaloux de son affection pour son ami Schlosser.

Plus loin, Goethe fait état de sa réaction courroucée devant le pillage de quelques-unes de ses idées (plagiat) dans *Faust* par Wagner qui s'en servit pour une tragédie *L'enfant meurtrière*. En même temps, il pense qu'il n'avait pas le droit de porter plainte puisqu'il avait pris l'habitude de parler librement de ses idées, bien avant d'en faire usage.

Parmi les nombreux sujets dont parle Goethe dans cet ouvrage, figurent le pélagianisme et la doctrine de Pelagius<sup>1</sup>. Peu après cela, Goethe discute de son *Iphigénie* et un peu plus loin de l'opération d'une double cataracte sur un patient qui devint aveugle à la suite d'une complication infectieuse.

La plus grande partie du restant de l'ouvrage concerne la relation de Goethe avec Lili et leurs fiançailles. Cependant, cette liaison aboutit aussi à un échec. Finalement, Goethe la quitta et partit pour la Suisse dans l'espoir de l'oublier. Il ne conserva d'elle, néanmoins, que les meilleures images. D'après ses commentaires, il est peu douteux que sa sœur fût, en dernier ressort, responsable de cette rupture avec Lili. Le livre se termine lorsque Goethe renonce finalement à Lili et projette d'aller en Italie.

Notre bref résumé de *Dichtung und Wahrheit*<sup>2</sup> indique qu'outre la référence au nom propre, qui est comme la peau, et la citation de Herder, un grand nombre de

1. Pelagius ne croyait pas dans la doctrine du péché originel et fut un opposant important à saint Augustin.

2. La personnalité de Goethe en tant qu'elle est révélée par son autobiographie est étudiée en détail par K. R. Eissler, dans *Goethe : A Psychoanalytic Study*, 2 vol. (Detroit, 1963).

sujets abordés, telle la référence à l'architecture gothique, au plagiat, au pélagianisme et à Pelagius, à Iphigénie (la source de l'autre citation de Freud discutée plus bas), sont repris par Freud dans les associations à son rêve. Les deux références à l'opération de l'œil sans anesthésie, qui ont pu frapper Freud à la lumière de « l'épisode de la cocaïne » sont aussi évoquées dans ses associations. L'identification de Freud à Goethe a bien pu être facilitée par le fait que le frère de Goethe, Hermann Jacob mourut dans sa petite enfance <sup>1</sup>. Cet événement s'accorde parfaitement avec les propres sentiments de Freud à l'égard de la mort de son frère (voir les rêves « Non Vixit » et du « w.c. de campagne »). Mais la description de la relation de Goethe avec sa sœur est encore plus significative. Ce thème est directement lié à l'expérience de Freud comme ses associations ultérieures le montrent.

La référence que fait Freud aux lignes sarcastiques de Herder sur le nom de Goethe, venant comme il se doit à la suite de ses associations sur « (son) propre nom (ayant) été victime de plaisanteries imbéciles » acquiert une signification particulière. La relation de Herder avec Goethe, plus jeune que lui, était visiblement celle d'un mentor qui jouait le rôle de la figure paternelle. Goethe a toujours parlé du conflit avec son père et, dans une certaine mesure, celui-ci se continuait dans la relation avec Herder. Il était probablement très simple pour Freud de se voir lui-même dans la même situation, ayant eu des conflits avec son propre père, qui était son mentor, avait subi également une opération de l'œil, et qui, durant l'adolescence de Freud, prit sérieusement ombrage de son amour des livres (voyez le rêve de la Monographie botanique).

Après que nous aurons traité de la citation de Freud dans *Iphigénie en Tauride*, nous serons capable de voir comment les deux citations sont liées.

### *Iphigénie en Tauride.*

La pièce de Goethe dérive de la tragédie grecque d'Euripide mais, au lieu d'utiliser les artifices d'un *deus ex machina* pour résoudre les conflits du drame, Goethe offre une interprétation psychologique.

Iphigénie, prêtresse vierge du temple de Diane en Tauride, se désole de sa solitude, éloignée qu'elle est de sa Grèce natale, et se lamente sur le sort de la femme comparée à celui de l'homme. Elle supplie Diane de la sauver de la mort vive qu'est l'existence d'une esclave dans ce pays, tout comme elle l'a secourue une fois déjà de la mort réelle.

Arkas entre en scène pour lui dire que le roi Thoas, souverain du pays, va venir lui demander d'être sa femme. Il a perdu son dernier fils à la guerre et désire en avoir un autre pour lui succéder sur le trône. Arkas lui rappelle que le roi a épargné sa vie, bien qu'on ait coutume dans ce pays de sacrifier les étrangers sur l'autel de Diane, et la prie d'accéder aux désirs du roi. Mais Iphigénie répond qu'elle invoquera tous les dieux, et en particulier Diane, pour qu'ils

1. Freud reprit ce matériel en ce qui concerne Goethe dans « Un souvenir d'enfance dans *Dichtung und Wahrheit* » (1917); trad. fr. in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard.

l'aident à éviter d'être « traînée de force dans son lit ». Quand le roi surgit et demande à Iphigénie d'être sa femme, elle refuse en lui disant que, s'il connaissait ses origines, il serait rempli d'horreur et voudrait sans doute la bannir. Cédant à ses pressions, Iphigénie avoue à contre-cœur qu'elle est de la « race de Tantale ».

Deux étrangers au pays de Tauride, Oreste et Pylade, avaient été capturés et enchaînés. Oreste était poursuivi par les Furies depuis qu'il avait tué sa mère. Quand il demanda à Apollon de le sauver, l'oracle d'Apollon prédit que cela s'accomplirait après qu'Oreste aurait arraché sa sœur bien-aimée du temple de Diane en Tauride. Iphigénie apparaît et se dirige d'abord vers Pylade qu'elle délivre de ses chaînes. Reconnaisant à son accent qu'Iphigénie est grecque, Pylade lui raconte que Troie a été prise par les Grecs et réduite en cendres. « Mais plus d'une tombe [de héros nous rappellent ce pays barbare] Achille repose là avec son noble ami. » En retour, Iphigénie s'écrie : « Ainsi vous-mêmes, images des dieux, n'êtes que poussière ! » C'est la citation que Freud associe au rêve et aux lignes de Herder.

Ne connaissant pas l'identité d'Iphigénie, Pylade lui dit que la reine Clytemnestre (sa mère) a tué, avec l'aide d'Égisthe, le roi Agamemnon (son père). Pylade considère que le meurtre est compréhensible, car il explique qu'après le sacrifice d'Iphigénie sur l'autel de Diane à Aulis, Clytemnestre ressentait tant de dégoût à l'égard de son mari qu'elle se rendit aux avances d'Égisthe.

Après sa conversation avec Pylade, Iphigénie délivre Oreste qu'elle ne reconnaît pas comme son frère. Lorsqu'elle lui demande ce qu'est devenu Oreste qui devait venger son père, il lui apprend qu'Oreste et Électre sont tous deux vivants. Après qu'Agamemnon fut tué, Électre cacha Oreste en l'envoyant chez un parent de son père, Strophius, qui l'éleva avec son propre fils Pylade. En grandissant, ils devinrent des amis intimes et voulurent venger ensemble la mort d'Agamemnon. A cette fin, ils allèrent déguisés à Mycènes où Oreste se démasqua à Électre. Le récit qu'elle lui fit du meurtre de son père et de la façon misérable dont on l'avait traitée depuis que l'acte horrible avait été accompli, raviva chez Oreste son brûlant désir de vengeance et il poignarda sa mère d'un coup de dague ancienne appartenant à la famille de Tantale, qu'Électre lui avait donné.

Il révéla son identité à grand-peine à Iphigénie et, en retour, elle fit de même pour elle, lui racontant comment Diane l'avait arrachée de l'autel et amenée dans le temple de Tauride. Plus tard, Iphigénie, Oreste et Pylade mettent au point leur évasion qui, conformément à la prophétie de l'oracle, comporte l'enlèvement de la statue de Diane, c'est-à-dire la sœur d'Apollon. Bien qu'Oreste et Pylade dussent être sacrifiés sur ordre du roi Thoas s'ils restaient, Iphigénie répugne à dérober la statue sacrée et à partir sans la permission du Roi à qui elle doit la vie et qu'elle considère comme son second père.

Iphigénie apparaît ensuite devant le roi Thoas, déclarant qu'elle a ajourné le sacrifice des étrangers car il réclame cet acte inhumain uniquement à titre de représailles pour son refus de l'épouser. Elle s'oppose à sa volonté en invoquant une « loi plus ancienne » qui fait des étrangers quelque chose d'intouchable. Après maintes palabres, elle raconte toute la vérité au roi Thoas : qu'Oreste est son frère rongé par le remords de son geste matricide, que Pylade est son ami intime; et qu'ils avaient projeté de dérober la statue de Diane conformément à l'ordre d'Apollon de Delphes selon lequel sa sœur devait être ramenée. Elle supplie le Roi d'entendre raison, d'apaiser son courroux et d'être clément. C'est alors qu'Oreste réalise qu'ils ont mal compris l'oracle — que la sœur dont il est question est sa sœur Iphigénie et non pas sœur d'Apollon, Diane. Oreste conte au Roi que depuis qu'il a retrouvé Iphigénie, il se sent délivré; qu'il n'est plus poursuivi par les Furies. Thoas accepte finalement de les laisser partir, mais Iphigénie refuse de le quitter sans son pardon. La pièce se termine lorsque Thoas leur tend la main en gage d'amitié.

De nombreux thèmes apparaissent dans cette œuvre dramatique. Un des plus importants est la relation entre Iphigénie, portrait d'une femme douée des idéaux spirituels et éthiques les plus élevés, et le roi Thoas et son frère Oreste. Comme l'héroïne le note, il est clair que le roi Thoas représente pour elle un « second père », ou son substitut. La signification œdipienne de cette proposition de mariage est évidente. Dans son rôle de sauveur, il annule le sacrifice d'Iphigénie auquel son propre père, Agamemnon, l'avait soumise. Lorsqu'elle refuse sa proposition, il veut revenir à la pratique du sacrifice humain qu'il avait abandonnée, en sa faveur. Son désir de sacrifier les étrangers manifeste clairement un déplacement de la colère qu'il éprouve envers elle et une répétition de ce qu'Agamemnon lui-même voulait lui faire.

On assiste à une scène d'une très forte intensité dramatique lorsque Iphigénie reconnaît Oreste comme étant son frère et lui révèle sa propre identité. La culpabilité d'Oreste pour le meurtre de sa mère est apaisée lorsqu'il comprend que sa sœur est vivante. Le fait de trouver Iphigénie et de la ramener en Grèce pourrait signifier pour lui qu'il rend symboliquement la vie à sa mère, annulant ainsi le meurtre.

On trouve parmi les autres thèmes de la pièce celui de la relation homosexuelle, inhibée quant au but, entre Oreste et Pylade qui aspirent à venger ensemble les crimes horribles de la « race de Tantale ». Ces crimes comportent le meurtre, le sacrifice humain, et enfin le cannibalisme. Cette longue épopée faite de manifestations débriées des instincts, trouve en définitive sa forme achevée dans Iphigénie en tant qu'elle personnifie l'accomplissement de ce qu'il y a de civilisé et de rationnel en l'homme.

Voyons maintenant quelle liaison existe entre les deux ouvrages de Goethe, liaison qu'autorise l'association des deux citations faite par Freud. Il y a de nombreuses analogies entre les deux livres. Nous sommes immédiatement frappés par les prénoms identiques des auteurs des deux citations : *Johann* Gottfried von Herder et *Johann* Wolfgang von Goethe. Plus encore, le *Gott* de Gottfried von Herder se rattache au nom qui revient dans la phrase de Herder : « Der du von *Göttern* abstammst, von *Gothen* oder vom *Kote* » aussi bien qu'avec « *Götterbilder* » dans la citation d'Iphigénie, « So seid ihr *Götterbilder* auch zu Staub ».

Les parallèles que l'on peut établir entre le contenu des deux livres sont encore plus impressionnants. Dans les deux ouvrages, un frère est lié de très près à, et dominé par, une sœur qui joue un rôle déterminant sur l'orientation de son destin. Ainsi, Cornelia Friedericke affecta sérieusement la relation de Goethe avec les femmes, en particulier avec Lili, et en fait sa vie tout entière, tandis qu'Iphigénie sauve son frère et lui rend la raison. Dans les deux ouvrages, on décrit une relation intime avec un ami masculin. De fait, dans son autobiographie, Goethe compare l'ami de son adolescence à Pylade, se faisant ainsi lui-même correspondre à Oreste. Plus encore, lors de la représentation d'*Iphigénie en Tauride*, Goethe joua lui-même le rôle d'Oreste.

Dans les deux ouvrages, on mentionne la figure d'un père brutal et cruel. Le père de Goethe redouble d'acrimonie envers lui durant sa maladie. Le père d'Iphigénie

voulait la sacrifier, et Thoas, son second père, était prêt à reprendre les sacrifices humains.

Revenons maintenant aux autres associations de Freud à son rêve :

L'achat à Split me rappelle un autre achat, à Cattaro, où je fus trop réticent et où je ratai l'occasion de belles acquisitions (cf. *supra* l'occasion ratée chez la nourrice).

Poursuivant son périple vers Cattaro, Freud rejoint sa femme et ils repartent tous deux pour Spalato, puis à nouveau pour Trieste. Évidemment, sa femme alla à Merano pour se remettre de ses troubles gastriques, tandis que Freud allait à Brescia et à Milan. Puis il continua pour Pavie, Monza et Bergame, revint à Milan et repartit pour Vienne, y parvenant la troisième semaine de septembre <sup>1</sup>.

D'après les remarques de Freud sur Spalato et Cattaro citées plus haut, nous pouvons supposer que le rêve survint quelques temps après cette excursion. A partir du moment où Freud souligne dans sa remarque préliminaire qu'il était « fatigué et affamé après un voyage », nous pouvons soupçonner qu'il fit le rêve ou bien au cours des déplacements ci-dessus mentionnés, ou plus tard, après quelque autre voyage. Ses associations avec les deux villes, en rapport avec les étoffes *turques*, la sexualité, le boutiquier de Spalato, etc. semblaient encore très présentes à sa mémoire.

Avant d'être en mesure de comprendre plus complètement le matériel lié au rêve de Freud, nous devons revenir à sa première association, c'est-à-dire au roman où *Pélagie* intervient.

Le roman auquel Freud se réfère est probablement *Hypatia* par le Révérend Charles Kingsley, publié en 1853. Écrit en anglais, ce livre fut traduit en de nombreuses langues et fut publié en de nombreuses éditions dont quelques-unes en plus d'un volume. Ce livre suscita l'engouement populaire pendant plusieurs années et garde encore un large public.

### *Hypatia*

*Hypatia* est une aventure historique, fondée sur des événements et des personnages réels. De nombreux problèmes théologiques et philosophiques sont abordés dans la trame de l'intrigue. Le récit commence en 413 après Jésus-Christ. Le héros, un moine de dix-huit ans nommé Philammon, vivait dans un petit monastère, l'Abbaye de la secte de Laure de Pambo, à 300 milles au sud d'Alexandrie. Il voulait voir la grande paroisse à Alexandrie, le patriarche Cyril et son clergé. Arsenius, un moine plus âgé, avertit Philammon de ce qu'était le monde, lui recommanda de ne pas regarder les femmes qui sont « les mères de tous les péchés », puis le bénit lorsqu'il partit.

En chemin, Philammon monta à bord d'un chaland rempli de Goths, « géants d'hommes » et de nombreuses jeunes filles séduisantes dont *Pélagie*, une beauté grecque de vingt-deux ans, pleine de voluptueux attraits.

1. Jones, *op. cit.*, p. 369.

L'action principale se situe à Alexandrie où le lecteur est introduit devant Hypatia et son père, Théon. Hypatia, une belle femme grecque de vingt-cinq ans, était la « déesse tutélaire » dans une académie où elle enseignait les mathématiques et la philosophie. Oreste, préfet d'Alexandrie, d'origine païenne, était un de ses admirateurs. Hypatia voulut le délivrer du christianisme auquel il s'était laissé amener, espérant que cela l'aiderait à atteindre son but de revivifier le culte des dieux grecs. Un autre personnage féminin important est Miriam, une vieille femme juive influente, puissante, menaçante, qui jouait le rôle d'intermédiaire entre Oreste et Hypatia.

Quand Hypatia reçut une lettre d'Oreste lui exprimant son amour et son désir de l'épouser, elle considéra cette proposition comme une menace pour sa carrière et s'écria : « Je dois m'abaisser du haut des sommets de la science... jusqu'aux champs infects de la vie terrestre et matérielle... et le péché... moi, moi la vierge, indomptée... la propriété, la marionnette d'un homme — ... et un homme comme ça ! » (52-53). Son père étant secrètement favorable à cette proposition, Hypatia commença à envisager la possibilité qu'elle avait, en se mariant avec Oreste, d'œuvrer pour sa religion. Elle déclara finalement : « Pour l'amour des dieux immortels — pour l'amour de l'art, et de la science, et de l'étude et de la philosophie — cela sera. Si les dieux réclament une victime, je suis là... J'offre ma gorge au tranchant. Père, ne m'appelle plus Hypatia; appelle-moi Iphigénie. — Et moi Agamemnon? demanda le vieillard » (54).

Quand Philammon arriva à Alexandrie, il fut immédiatement saisi dans l'intrigue et la confusion régnantes. Il fut témoin de la persécution et du martyr des chrétiens, assista, entraîné par les foules, à de nombreuses scènes de violence. Le conflit entre les Juifs et les Chrétiens est décrit en détail. Oreste opta pour les Juifs, mais Cyril, le patriarche chrétien, fut violemment antisémite et souhaila « nettoyer cette infâme écurie d'Augias et ne pas laisser un Juif blasphémer et tromper à Alexandrie » (73).

Quand Miriam eut connaissance d'une purge antisémite imminente, elle avertit, pour qu'il s'enfuit, Raphaël Aben-Ezra, homme immensément riche mais admirateur infortuné d'Hypatia et ami intime d'Oreste. Raphaël remit à Miriam ses bijoux et ses biens, lui disant qu'il n'en avait plus besoin désormais, puisqu'il avait l'intention de devenir mendiant, de quitter le pays et d'aller à la recherche de ce qu'il attendait de la vie.

Alors que Philammon découvrait l'intrigue compliquée de l'église d'Alexandrie, il apprit qu'Oreste, en dépit de sa conversion au christianisme, était considéré comme un « ennemi » de l'Église, et qu'il était soumis à Hypatia. Pensant que, par conséquent, les philosophes devaient être à la source de tout le mal à Alexandrie, il persuada Cyril de l'autoriser à suivre un des cours d'Hypatia, afin qu'il puisse, lui, homme de Dieu, « la convertir à la chrétienté ».

La première fois que Philammon entendit la belle philosophe grecque, elle faisait un cours sur la vérité. Philammon fut frappé non seulement par la logique de ses arguments, mais aussi par sa beauté et sa noblesse. Il fut troublé de sentir que ses croyances se dérobaient. En retournant voir Cyril, Philammon fut intercepté par Pierre le Commentateur et quelques autres qui refusaient de croire que Cyril l'avait envoyé pour écouter Hypatia et accusaient Philammon d'avoir pour elle des désirs charnels. Une dispute s'ensuivit, et finalement, Philammon abandonna, dégoûté, désespéré par l'injustice de ses frères chrétiens.

Philammon échoua à convertir Hypatia. Au contraire, sa solitude, son ressentiment contre les hommes de sa propre foi, aussi bien que sa soif de connaître, le rapprochèrent d'elle. En retour, Hypatia reconnut sa sincérité, et, pensant qu'il serait un étudiant de bonne volonté, fit en sorte que Philammon fût admis à ses cours gratuitement. Durant les quatre mois qui suivirent, le jeune moine abandonna temporairement la religion chrétienne et devint un étudiant estimé à l'académie d'Hypatia. Il était amoureux d'elle mais se comportait avec elle comme avec une mère. Hypatia aimait aussi le jeune moine, mais d'une façon plus intellectuelle.

Un jour quelques Goths, parmi lesquels Amal (leur chef) et Pélagie, vinrent en tant qu'hôtes

payants à l'académie pour suivre le cours d'Hypatia. Pélagie craignait que son amant, Amal, pût lui préférer Hypatia. Il y avait aussi, assistant à la leçon, le moine Arsenius venu à Alexandrie à la demande de Cyril. Après le cours, Arsenius reprocha à Philammon son amitié avec Hypatia et lui rappela qu'il l'avait amené de son monastère d'Athènes. Il l'informa aussi de ce qu'il avait une sœur de quelques années plus âgée que lui, qui avait été enlevée par la Juive Miriam. Philammon pressentit que Pélagie était sa sœur et décida de la sauver de la vie infamante avec les Goths.

Soudain, Pierre le Commentateur et une grande partie des moines apparurent, traitant Philammon d'apostat et de débauché. Puis, en dépit des protestations d'Arsenius, Pierre dit à Philammon qu'il était « l'esclave d'Arsenius, légalement acheté avec son argent ». La foule se serait emparée de Philammon si Oreste n'était entré avec ses gardes. Dans le combat qui s'ensuivit, un moine nommé Ammonius tenta de tuer Oreste. Les Goths intervinrent, sauvèrent Oreste et capturèrent Ammonius. Philammon trouva refuge dans la maison de Pélagie, et, dans ces lieux, fut le témoin horrifié des caresses d'Amal à Pélagie.

Peu de temps après, Philammon alla voir Miriam pour s'assurer que Pélagie était bien sa sœur. Miriam refusa de l'admettre, du moins tant qu'elle ne connut pas le désir du moine de « sauver » Pélagie de son infamie en en faisant une pénitente ou une nonne. Puis elle remit à Philammon quelques lettres à porter à Oreste. Quand il les lui présenta, le préfet le chargea de porter une lettre à Pélagie, dans laquelle il lui demandait de danser Vénus Anadiomède, danse fortement érotique, dans une fête. Philammon, stupéfait de cette requête, dit à Oreste que Pélagie était sa sœur. Le préfet, comprenant que le jeune moine pouvait rencontrer des difficultés à cause de son fanatisme, ordonna qu'on l'emprisonne pendant quelques jours.

Peu après, Oreste alla voir Hypatia et lui apprit qu'Héraclès, général africain, avait battu les Romains à Ostia et s'était emparé du trône des Césars. En fait, pour d'obscur raisons politiques, Oreste avait donné une fausse nouvelle, car Héraclès était totalement vaincu. Profitant de l'emprise de la nouvelle, Oreste projeta une cérémonie pour se gagner la foule avec l'aide d'Hypatia.

Sur une scène était prévue une exhibition de gladiateurs, interdite par la loi depuis quelque temps, tuant des prisonniers libyens. Durant ce spectacle, il devait invoquer les anciens dieux. Sur une autre scène, il avait prévu de montrer un éléphant blanc et de faire danser à Pélagie la Vénus Anadiomède. Il demanda à Hypatia d'écrire une ode pour accompagner la danse de Pélagie. Puis, tandis que tout le monde serait attentif et en effervescence, une partie du peuple, qu'il aurait payé, crierait « Vive Oreste César » pendant que l'autre rappellerait la victoire d'Héraclès. Enfin ses serviteurs annonceraient son prochain mariage avec Hypatia, le peuple applaudirait et il serait intronisé *Imperator Augustus*.

Bien qu'Hypatia se fût d'abord opposée au plan d'Oreste, celui-ci finit par vaincre ses résistances et elle accepta surtout à cause de son désir idéaliste de réintroduire le culte des anciens dieux. Entre-temps, Ammonius, le prêtre qui avait tenté de tuer Oreste et qui avait été capturé par les Goths, fut crucifié sur l'ordre d'Oreste. Les moines de Cyril volèrent sa dépouille et l'exposèrent en public, proclamant Ammonius martyr, incitant ainsi le peuple à se révolter contre Oreste et sa loi.

L'histoire se tourne ensuite vers le Juif Raphaël Aben-Ezra qui errait en Italie. Il libéra Victoria, une jeune femme chrétienne, de quelques ruffians qui s'étaient attaqués à elle. Quelque temps après, ils furent abordés par une troupe de cavaliers, dont l'un se révéla être le frère de Victoria, dont elle avait été séparée pendant longtemps. Après de nombreuses aventures, Raphaël rencontra le grand Augustin et se convertit au christianisme.

L'on est ensuite transporté dans la prison d'Alexandrie où Philammon « dévaguait comme un fauve pris au piège ». Son récent projet (sauver Pélagie) était soudain empêché, anéanti, et son énergie se transforma en rage désespérée. Il se déchira aux barreaux de sa prison, se roula

en hurlant sur le sol. Il invoquait en vain Hypatia, Pélagie, Arsenius... tout sauf Dieu » (299). Enfin, le jour de la fête, Philammon fut relâché, Oreste ayant libéré tous les prisonniers. Il se rendit directement au théâtre où il découvrit avec horreur Hypatia assise aux côtés d'Oreste vêtu de ses habits de dignitaire.

Comme prévu, le premier spectacle fut un « combat » entre des prisonniers libyens et des gladiateurs tout armés qui massacrèrent une cinquantaine d'hommes, de femmes et d'enfants sous les yeux des spectateurs. Philammon fut écoeuré de ce spectacle et aurait fui sans son désir de revoir Pélagie. Les représentations se succédèrent jusqu'à ce qu'enfin apparût l'éléphant blanc comme neige monté par Pélagie, la déesse Aphrodite. L'audience cria d'excitation devant la belle danse érotique de Pélagie. A la fin de la représentation, Philammon, incapable de se contenir plus longtemps, se précipita sur la scène, vociférant :

« Pélagie! Sœur! Ma sœur! Aie pitié de moi et de toi-même! Je te cacherais! te sauverai! et nous fuirons ensemble de ce lieu infernal!... Je suis ton frère! Viens! »

Elle le fixa un moment, les yeux écarquillés, hébétés. La vérité fondait sur elle : « Frère... »

L'âme endormie (des souvenirs d'enfance à Athènes) se réveilla en elle; et poussant un cri inhumain, elle bondit loin de lui, en proie à la honte... (310).

La foule gronda contre Philammon, réclamant sa crucifixion, mais il se retourna contre eux et les accusa d'être plus vils que les brutes qu'ils employaient comme bouchers. Aiguillonné par les serviteurs, l'éléphant se rua sur Philammon et, le saisissant avec sa trompe, le souleva en l'air. Pélagie supplia la foule d'épargner son frère par égard pour elle et incita l'éléphant à reposer le captif. Philammon fut évacué par les serviteurs et jeté dans la rue.

Bien que ce moment dramatique détonnât singulièrement dans le plan d'Oreste, celui-ci fit un discours à la louange d'Alexandrie et rappela au peuple la victoire d'Héraclès. Mais, alors que les mercenaires proclamaient *Imperator Caesar*, une voix venant des plus hautes travées cria : « C'est faux! C'est faux! On vous a dupé! Il s'est dupé! Héraclès a été totalement mis en déroute à Ostia, et il fuit vers Carthage, les troupes de l'Empereur à ses trousses... Que périssent les ennemis du Seigneur, pris à leur propre piège! » (313). Du théâtre en tumulte, Oreste, Hypatia et les gardes s'enfuirent aussi bien qu'ils purent.

Quand Philammon revint chez lui, il trouva Pélagie qui l'attendait. « Elle scruta un moment son regard d'un air terrifié, et ne vit rien que de l'amour... Et cœur contre cœur, le frère et la sœur mêlèrent leurs baisers innocents et s'étreignirent de plus en plus, comme pour lever les derniers doutes qui subsistaient sur leur parenté mutuelle » (320). Pélagie lui dit que, dès le premier jour de leur rencontre, elle avait pensé qu'il était son frère mais avait trop de honte pour lui en faire part. Philammon essaya de lui faire avouer qu'elle haïssait Amal depuis qu'elle avait manifesté de la colère envers lui mais Pélagie refusa de le faire. Quand il lui demanda naïvement si elle ne l'aimait pas lui aussi, elle lui répondit qu'il ne connaissait rien à l'amour, qu'elle n'aimait pas son frère comme elle aimait son amant.

Dans son désespoir, Pélagie voulait s'humilier en quémandant les conseils d'Hypatia, mais la philosophe n'avait rien à faire avec elle. Furieux qu'Hypatia n'ait pas fait preuve de commisération et convaincu que le Christ aurait pardonné Pélagie, Philammon vit son sentiment pour la religion chrétienne se raviver. Il se sentait terriblement coupable de s'être exclu de l'Église et croyait que seules des années d'amères suppliques et de repentir pourraient expier ses péchés. La comparant à Marie-Madeleine qui s'était enfuie dans le désert et avait prié jusqu'à la mort, il dit à Pélagie qu'elle ne pourrait être sauvée que si elle se repentait et quittait Amal.

Philammon se joignit alors à la foule qui allait au *Caesarum* pour entendre Cyril prêcher

devant la dépouille d'Ammonius le martyr. Il marcha droit devant lui jusqu'à ce qu'il parvînt à la chaire de Cyril et là, se prosterna sur le sol, les bras en croix, devant la nombreuse assistance. Cyril appela Philammon frère repentî. Plus tard, Philammon demanda même le pardon de Pierre le Commentateur.

Pendant ce temps, Hypatia ennuyée que son nom fût associé à ceux d'Oreste et de Pélagie, décida de poursuivre ses cours. Raphaël Aben-Ezra, qui entre-temps était revenu de ses pérégrinations, rendit visite à Hypatia. Il lui raconta qu'il s'était converti au christianisme et qu'il avait épousé Victoria. Il tenta de convertir Hypatia mais sans succès. Elle s'ingénia, cependant, à composer un cours d'adieu à ses étudiants bien qu'elle comprît le danger qu'elle courrait à s'aventurer hors de chez elle. Comme elle partait, une foule d'hommes se rua sur elle et l'entraîna au Caesarum où ils lui arrachèrent ses vêtements. Elle resta nue pendant un moment devant eux. Puis, elle fut jetée à terre par Pierre et la foule des moines la *mit en pièces*.

Philammon courut devant cette populace en furie qui s'apprêtait à détruire Pélagie et les Goths. Il se précipita chez elle et y trouva Pélagie sur le toit. Il la supplia de partir avec lui. Amal apparut et Philammon lui dit sa détermination de délivrer sa sœur, une chrétienne, « des étreintes pécheresses d'un hérétique aryen ». Comme il essayait de l'arracher à Amal, ils engagèrent une lutte violente qui culmina lorsque Amal fut précipité à mort du parapet, se heurtant la tête contre les pavés plus bas.

Pendant ce temps, Miriam, qui avait été mortellement blessée par un des Goths, reçut la visite de Raphaël qui essaya de la convertir au christianisme. Elle lui révéla qu'il était son fils et que l'homme qu'il considérait comme son père avait été en réalité son père adoptif. Elle expliqua que, bien que juive, elle devint nonne au couvent parce que le peuple juif ne reconnaît aucune sagesse à la femme. Un jour, le couvent fut saccagé par des païens et elle fut capturée. Elle pria Dieu de la sauver, mais, comme il ne l'entendit pas, elle se détourna du christianisme. Après la naissance de Raphaël, elle revint vers son peuple et le donna à un couple sans enfant dont il porta le nom. Dans les années qui suivirent, Miriam voyagea et travailla durement, thésaurisa, fabula, intrigua pour se faire tout l'argent qu'elle put, afin de permettre à son fils de jouir d'un pouvoir qui lui avait été interdit. Miriam étant sur le point de mourir, Raphaël tenta à nouveau de la convertir. Elle répondit : « Et pourquoi t'a-t-Il envoyé par ici?... un Juif le roi du ciel et de la terre?... Eh bien, je saurai bientôt... Je L'ai aimé autrefois... et peut-être... peut-être... » (406). Et là-dessus elle mourut.

Le roman se termine après que vingt ans environ se soient écoulés. Philammon, qui était devenu ermite, fut fait abbé de l'ordre de Laure. Il fit preuve d'une grande sagesse, de patience et d'humilité. Dans ses prières, le nom de deux femmes figuraient toujours. Il disait : « Dites mes frères que je prie la nuit pour deux femmes : jeunes toutes deux, belles toutes deux; toutes les deux chéries par moi plus encore que ma propre âme... l'une d'entre elles était pécheresse et l'autre, païenne » (415).

Un jour Philammon entra dans une extase au cours de laquelle il rêva des deux femmes qu'il aimait. Quand il en sortit, il dit qu'il devait mourir dans la semaine. Emportant dans ses mains la patène et le calice, il quitta le monastère pour le désert. Après trois jours d'attente, les moines apprirent par des Maures qu'il s'était dirigé vers la retraite de la bienheureuse Amma, une femme autrefois belle et vivante qui s'en était allée, vingt ans auparavant, vivre comme un ermite après avoir distribué tous ses biens.

Les frères se dirigèrent alors vers le sommet de la montagne où ils trouvèrent une tombe ouverte fraîchement creusée contenant le corps de Philammon, « et à côté de lui, enveloppé dans son manteau, le corps d'une femme d'une excessive beauté, telle que les Maures l'avaient décrite. L'enlaçant étroitement, comme auraient fait frère et sœur, et joignant ses lèvres aux siennes, il avait rendu son âme à Dieu; non sans avoir accordé à Amma, semblait-il, le plus

saint des sacrements; car, à côté de la tombe gisaient la patène et le calice remplis de leur divin contenu » (417).

De nombreux thèmes sont évoqués dans cette histoire des commencements du christianisme. Mises à part les luttes contre les Juifs, Philammon est présenté comme étant souvent la proie de conflits d'ordre religieux. Ces conflits sont plus élaborés dans le personnage de Raphaël Aben-Ezra, un Juif converti tardivement au christianisme, après que ses doutes et ses hésitations aient été levés.

Le conflit le plus important de Philammon concerne ses relations avec Hypatia et Pélagie. Les rapports avec les deux femmes ne se déroulent pas seulement entièrement sur le mode de l'émotion, mais on peut dire qu'elles représentent l'*âme* et le *corps* d'une figure interdite. Les prières de Philammon confirment leur équivalence en tant qu'objets d'amour. Dès lors que Pélagie était la sœur de Philammon et que sa relation avec Hypatia était comme celle qu'on a avec sa mère, le tabou de l'inceste colore les rapports avec les deux femmes. Philammon ne comprend pas la différence entre l'amour qu'il éprouve pour Pélagie, celui qu'elle ressent pour lui et l'amour qu'elle nourrit pour le Goth Amal. Bien que l'auteur exprime par là la naïveté du héros, il indique aussi que celui-ci met inconsciemment en équivalence son amour incestueux et l'amour hétérosexuel et hautement érotique entre Pélagie et Amal. Les baisers qu'échangent Philammon et Pélagie après qu'elle ait dansé sont clairement de nature érotique. Ce thème libidinal se poursuit jusqu'à l'extrême fin du roman, quand on trouve le frère et la sœur, les lèvres jointes dans une même tombe. Plus encore, en libérant sa sœur, quoique par inadvertance, de son rival le Goth Amal, Philammon réalise la situation familiale triangulaire où le fils désire s'appropriier la femme du père : épouse ou fille. Comme pour se punir du crime, Philammon retourne au désert pour devenir moine c'est-à-dire pour abandonner sa sexualité.

Examinons pourquoi nous pensons qu'*Hypatia* est le roman que Freud lut à treize ans et auquel ses associations sont liées, de façon « inattendue ». Pour qu'il s'agisse bien de ce roman, l'histoire doit s'accorder avec certains repères posés par Freud dans ses associations quand il écrivait : « Le héros tombe dans le délire et invoque constamment les trois noms de femmes qui, dans sa vie, ont signifié pour lui le plus grand bonheur et le malheur. *Pélagie* est l'un de ces noms. » On doit évidemment faire la part de l'altération des détails particuliers due à l'effet du temps, aux forces de refoulement et de condensation, et à de nombreux autres facteurs émotionnels.

Le souvenir le plus important de Freud concernant le roman et qui soit le moins sujet à altération est le nom de Pélagie, invoqué par le héros. Le principal ouvrage auquel on puisse se référer dans ce domaine (*The New Century Cyclopedia of Names*, New York, 1954) indique que Pélagie n'est un personnage central que dans un roman de quelque importance ou popularité, et il s'agit d'*Hypatia*.

Si maintenant nous considérons les nombreuses autres conditions exigibles,

nous constatons que les détails d'*Hypatia* y satisfont pleinement accroissant ainsi la probabilité pour ce soit le roman réellement lu par Freud.

Freud écrit qu'il avait un « souvenir vivace » de la fin du roman. En fait, cependant, la scène dont Freud se souvient ici intensément comme constituant la fin du roman semble être la description très précise de la scène de la prison, antérieure dans le roman, au cours de laquelle le héros Philammon devient fou et invoque le nom de deux femmes, dont l'une était Pélagie. (Le troisième nom qu'il invoque est en fait Arsenius, et non celui d'une troisième femme.) C'est une scène d'agitation violente et de folie dans laquelle Philammon « divaguait tel un fauve pris au piège ». L'impression qu'a laissée sur Freud la folie du héros a sans doute été renforcée par d'autres épisodes du roman — par exemple, quand Philammon se précipita comme un fou sur la scène du théâtre pour sauver sa sœur de la honte après sa danse; et plus tard, presque à la fin du roman, quand il entre en extase et erre dans le désert pour mourir.

Pour autant que Freud se souvienne de l'invocation par le héros des noms de *trois* femmes, on ne doit pas considérer que, à la lettre, l'élément de l'invocation des *noms* et l'élément *trois* sont séparables. En fait, quand il est en prison, Philammon invoque les noms de *deux* femmes : Hypatia et Pélagie. Plus tard, au théâtre, il appelle Pélagie elle-même et à nouveau quand il est en extase. Ces deux femmes ont certes, en un sens, apporté à Philammon le plus grand bonheur, et à coup sûr le plus grand malheur. Mais il y avait effectivement *trois* femmes qui, dans le roman, ont une signification pour le héros, car outre Pélagie et Hypatia, Miriam était un personnage important. Ses intrigues et ses complots furent pour une grande part responsables de ce qui arriva à Philammon. Elle acheta Pélagie comme esclave et ainsi l'utilisa pour en faire une femme de la même espèce qu'elle. Parmi les trois femmes importantes dans le roman, Miriam représente pour le héros une figure maternelle nocive, Hypatia représente une femme maternellement aimée, et Pélagie une sœur. L'importance des *trois* femmes peut aussi être considérée du point de vue de l'interprétation de Freud des *Trois Parques* : « Les trois formes sous lesquelles apparaît à l'homme, au cours de la vie, l'image de la mère. »

L'argument selon lequel *Hypatia* est le roman auquel se réfère Freud, vient d'une ferme conviction acquise grâce à la correspondance entre le matériel du roman et les autres associations de Freud. Ainsi, les deux phrases citées des ouvrages de Goethe comprennent de nombreux mots clés du roman qui se réfère plusieurs fois aux *Goths*, aux *dieux* grecs et aux *images des dieux*, aussi bien qu'à Dieu lui-même. Le nom Pélagie-Pelagius est encore un autre élément commun à *Hypatia* de Kingsley et au *Dichtung und Wahrheit* de Goethe où celui-ci discute de la doctrine de Pelagius tandis que dans *Hypatia* Pélagie est le nom d'un des personnages les plus importants.

Il y a de nombreuses correspondances entre *Hypatia* et *Iphigénie en Tauride*. Il est particulièrement significatif qu'*Hypatia* se nomme elle-même Iphigénie quand elle s'identifie à la fille vierge qui devait être sacrifiée conformément à la volonté de

son père. Dans les deux cas, le père (Agamemnon ou Thoas) est en définitive responsable du sacrifice de sa fille. Le thème du sacrifice humain est aussi commun aux deux œuvres littéraires. Plus encore, le meurtre d'Hypatia aussi bien que le meurtre des Chrétiens eux-mêmes, tout particulièrement le massacre par les gladiateurs, peuvent être considérés comme des sacrifices humains. On peut dire que les associations de Freud à Fleisch (*Fleisch* : viande) et à *Knödel* sont liées à la fois à la pièce et au roman par le thème de l'oralité. Un exemple limite de ce sadisme oral dans le roman est la mise en pièces d'Hypatia. Les manifestations de semblables impulsions appartiennent à la petite enfance et sont dirigées contre la mère.

Le thème le plus important des deux œuvres littéraires est peut-être la relation entre le frère et la sœur, qui ont été longtemps séparés. Kingsley ajoute une autre scène de reconnaissance à l'intrigue, réunissant Victoria, un personnage mineur, et son frère. Il y a une autre coïncidence singulière de noms entre les deux ouvrages. Le frère d'Iphigénie est Oreste, et l'amant d'Hypatia (qui s'appelle elle-même Iphigénie) est aussi (un) Oreste. Dans les deux œuvres, le frère et la sœur sont unis pour toujours. Dans la pièce de théâtre, Oreste et Iphigénie quittent ensemble Tauride (*co itus*, partant ensemble comme pour une lune de miel) pour revenir par la mer dans leur pays natal. Dans le roman, Philammon et Pélagie sont, dans la tombe ouverte, unis à jamais par leur étreinte dans la mort.

Nous pouvons maintenant considérer pourquoi Freud a pu oublier le titre, l'auteur et l'histoire du roman *Hypatia*, et pourquoi il ne s'est jamais soucié de s'assurer de son identité pour les éditions suivantes de *L'interprétation des rêves*, ce qui lui aurait été assez facile étant donné la popularité du roman. L'oubli de Freud semble fondé sur le refoulement, probablement parce que le matériel était en quelque façon pénible ou déplaisant. Excepté les discussions théologiques et philosophiques passablement longues qui sont abordées dans l'histoire et qui ont pu repousser Freud adolescent, il y a dans le roman un certain nombre d'éléments qui ont pu le frapper par leur caractère désagréable. Freud a pu ressentir peu de sympathie pour le héros Philammon qui, non seulement « devint fou », mais aussi, en définitive, se soumettait passivement à Cyril devant la foule, se prosternant, les bras en croix. De plus, le roman est de nature antisémite et présente les Juifs sous un éclairage défavorable. Raphaël Aben-Ezra, le héros juif, se convertit au christianisme. Miriam, née juive, est présentée comme une vieille sorcière démoniaque et intrigante qui fut nonne une fois dans sa vie et qui, à la fin, semblait se tourner à nouveau vers le christianisme. Étant donné ce que nous savons de l'histoire et de la personnalité de Freud, nous pouvons supposer que les allusions favorables à l'antisémitisme ont pu lui répugner. On peut en trouver des exemples dans de nombreux passages des écrits de Freud, dans *L'interprétation des rêves* et dans *Ma vie et la psychanalyse*<sup>1</sup>.

1. Voir aussi Freud (1926), « Lettre à la société de B'nai Brith », *S.E.*, XX, 251-58; Martin Freud, *Sigmund Freud : l'homme et le père*, New York, 1958.

Un autre facteur déterminant et important qui peut être responsable de l'oubli consiste en ce que peut être considéré comme tabou le thème des femmes défendues, valable pour chacune des trois femmes dominantes dans le roman : Hypatia, Pélagie et Miriam. Il semblerait que le refoulement de ces relations défendues emportait avec lui l'occultation d'un autre matériel concernant le roman : le refoulement de son titre, auteur et intrigue. Cependant, deux éléments déterminants subsistaient après que leur lien avec le matériel incriminé fut censuré car Freud se souvenait que le héros devenait fou et invoquait le nom de Pélagie. Ainsi, bien qu'il se fût rappelé le *nom* de la sœur, il avait refoulé le fait que la fille était évidemment la sœur du héros. Quant au thème majeur frère-sœur, il émergeait dans les autres associations de Freud comme dans *Iphigénie en Tauride* et *Dichtung und Wahrheit* où une sœur tient une place importante plus encore, en se souvenant que le héros devenait fou à la fin de l'histoire, Freud semble avoir indiqué que la folie est la conséquence d'une relation érotique avec une sœur. Les autres conséquences, la mort ou la destruction (d'Hypatia) sont totalement refoulées.

Miriam aussi devait être refoulée par Freud car, tout au long du roman, elle apparaît évidemment comme une figure maternelle, investie de beaucoup de savoir, d'une sagesse supérieure et de toute-puissance. C'est une femme faite de contrastes. En dépit de tous ses défauts, elle est profondément dévouée à son fils, Raphaël. Elle est simple et sophistiquée, juive et orthodoxe, magique et réaliste, intolérante et pourtant compréhensive. A cause de cette combinaison de caractères violemment antithétiques, on comprend qu'elle ait pu paraître représenter pour Freud la figure de la mère, unissant des attributs de sa propre mère et d'autres de sa nourrice chrétienne qui l'emmena dans les églises et lui fit assister à de nombreux rites mystiques et pratiques religieuses.

Revenons maintenant aux associations finales de Freud à son rêve :

L'une des pensées du rêve, que la faim suggère au rêveur, est en effet la suivante : *On ne doit rien laisser échapper, on doit prendre ce que l'on peut avoir, même si cela entraîne une petite injustice; on ne doit rater aucune occasion, la vie est si courte, la mort, inévitable.* Comme l'intention en est aussi sexuelle, et comme le désir ne veut pas faire halte devant l'injustice, ce *carpe diem* doit craindre la censure et se cacher derrière un rêve. Toutes les pensées contraires se font alors entendre, le souvenir du temps où la *nourriture intellectuelle* suffisait à elle seule au rêveur, toutes les retenues et même les menaces de répugnants châtiments sexuels.

Plus tard, Freud se réfère derechef à cet aspect du rêve précédent :

Mon rêve des Trois Parques est un rêve manifeste de faim, mais il sait repousser le besoin de nourriture jusqu'à l'aspiration nostalgique de l'enfant au sein de la mère, et utiliser le désir innocent comme couverture pour un désir plus sérieux qui ne saurait s'exprimer aussi à découvert.

Le désir « sérieux » qui ne pouvait pas « s'exprimer aussi à découvert » était de nature libidinale. Les objets auxquels ses sentiments étaient adressés dans les pensées

du rêve étaient ceux d'une période infantile : la mère et la sœur. A partir des associations de Freud et de ses efforts de refoulement, on peut soupçonner qu'il lui était particulièrement pénible de reconnaître l'existence de tels sentiments envers sa sœur. Plus encore, si nous avons à l'esprit la nature de son désir « innocent », le désir ardent de l'enfant pour le sein maternel, nous pouvons supposer que cette inclination exprime le désir de revenir à une période antérieure de satisfaction avant que sa sœur ne soit née. Le déplacement sur sa sœur du sein maternel emportait probablement avec lui d'intenses sentiments d'agressivité contre la sœur qui prenait sa place, aussi bien que contre la mère. La matériel sadique oral refoulé, que nous avons souligné dans la destruction d'Hypatia, correspondrait à ces sentiments.

Quant aux impulsions défendues, de nature sexuelle ou agressive, la menace de punition y fait clairement allusion, « menaces de répugnants châtimens sexuels ». Ici l'allusion devient claire si nous considérons les références morbides dans les associations : la mort de Fleischl, l'opération de l'œil de Herder, la cécité et les sacrifices humains. Outre cela, les associations de Freud alignent une série de figures paternelles menaçantes : le père de Goethe, Herder, le roi Thoas, et des hommes tels que Cyril et Pierre le Commentateur. Les femmes aussi sont présentées dans des rôles effrayants. Les références de Freud aux Trois Parques et le souvenir de sa mère se frottant les mains l'une contre l'autre pour lui prouver que « nous (sommés) faits de terre » sont, par l'insistance sur l'inéluctabilité de la mort, en continuité avec le thème de la punition.

Résumons maintenant le matériel présenté en liaison à ce rêve. Fatigué, affamé, et tenaillé par quelque désir sexuel, Freud se coucha. Dans son rêve, les impulsions sexuelles qui ne pouvaient pas « s'exprimer à découvert » s'associèrent à celle de faim et le renvoyèrent ensemble à une « aspiration nostalgique de l'enfant au sein de la mère ». Cependant, ce renvoi à l'enfance des souhaits et des satisfactions attendues était particulièrement effrayant en ce qu'il impliquait des objets interdits de caractère incestueux, en particulier sa sœur, aussi bien que des impulsions défendues. A cause de tels désirs, Freud redouta de la part de l'un de ses parents ou des deux ensemble le pire châtimement qui soit. Les associations du rêve laissent penser qu'il adopta une défense passive homosexuelle contre ces craintes. Le point culminant du contenu manifeste du rêve qui consiste dans l'attitude « amicale » entre lui et l'étranger au visage allongé et à la barbiche pointue, gratifiait le souhait que son père fût « amical » et, par suite, ne le punît pas pour ses impulsions sexuelles et agressives défendues.

ALEXANDER GRINSTEIN

*Traduit de l'anglais par Chantal Moubachir.*

*Les passages cités de Freud ont été traduits de l'allemand par Roger Lewinter.*



## ÉTUDE LITTÉRALE D'UN RÊVE DE FREUD

« *La mère endormie et les personnages à becs d'oiseaux* <sup>1</sup> »

Dans le chapitre VII et dernier de *Die Traumdeutung*, consacré à la « Psychologie des processus du rêve », Freud, pour illustrer ceux-ci, revient sur nombre de ses rêves personnels, rapportés et analysés dans les chapitres précédents. Il ne fait état que de deux rêves nouveaux, un rêve de châtiment et un rêve d'angoisse. Le premier (rêve du fils officier et d'une somme d'argent reçue) est tardif, effectué pendant la Grande Guerre, et ajouté à la cinquième édition du livre en 1919; il est exemplaire de la double satisfaction, dans le rêve, d'un désir de la veille et d'un désir d'enfance. Le second (rêve de la mère endormie et des personnages à becs d'oiseaux) va retenir notre attention (*I.R.*, 495-496; *G.W.*, II-III, 589; *S.E.*, V, 583). Il est rapporté dès la première édition dans le paragraphe 4 et antépénultième : « Le réveil par le rêve — La fonction du rêve — Le cauchemar. » Il se trouve être le dernier rêve de Freud cité dans son ouvrage. Il est immédiatement suivi d'un rêve de patient (rêve d'être paralysé devant quelqu'un qui le poursuit avec une hache) et d'une observation de Debacker sur un cas de *pavor nocturnus* chez un enfant. Grinstein a fait justement remarquer que ce rêve et cette observation appartenaient aux associations d'idées de Freud sur son rêve de la mère endormie et permettaient d'en compléter l'interprétation. Deux autres références à des malades figurent encore dans le paragraphe 7 et dernier, mais elles portent sur un symptôme, non sur un rêve. Ainsi le rêve de Freud suivi du rêve du patient à la hache constitue le dernier mot de Freud en matière de récits de rêves. Un tel dernier mot d'un auteur sur une découverte comme celle du sens des rêves, qu'il n'a pu entreprendre et publier qu'en s'y exposant personnellement et sur laquelle ce qu'il a écrit a été si décisif qu'après lui rien d'important n'y a été ajouté, mérite qu'on s'y arrête.

Alors que tous les autres rêves personnels de Freud contenus dans *Die Traum-*

1. Ce texte a été élaboré dans le cadre d'un séminaire de l'Association psychanalytique de France que dirigeait avec moi Eva Rosenblum et auquel participaient notamment Alain Besançon, Guy Cauquil, Nicole Enriquez et Elsa Hawelka.

*deutung* ont été faits pendant son auto-analyse entre 1895 et 1899, celui-ci est ancien; c'est le seul rêve de son enfance rapporté par Freud dans toute son œuvre et dans toute sa correspondance actuellement publiée. Il a déjà été étudié par Eva Rosenfeld (1956) et par Grinstein (1968, chap. 19), qui se sont surtout intéressés à ses sources culturelles : la Bible de Philippson, avec ses dieux égyptiens à têtes d'oiseaux. Ni l'une ni l'autre n'ont procédé à une étude littérale du texte. C'est cette méthode, seule digne à notre avis de Freud, que nous y avons appliquée non pas individuellement, car notre relation fantasmatique à Freud aurait risqué là d'altérer l'objectivité de l'analyse, mais dans un petit groupe de travail, habitué depuis un an à fonctionner tantôt en associations libres collectives sur le texte et les commentaires d'un rêve de Freud, envoyés à l'avance aux participants<sup>1</sup>, tantôt avec un esprit critique s'efforçant de démêler ce qu'il y avait de créatif de ce qu'il y avait de projectif dans ces associations et respectueux des règles de l'administration de la preuve.

Le passage de Freud comporte successivement une introduction définissant et datant le rêve, le récit du rêve et du réveil consécutif, trois associations d'idées, l'une sur les illustrations de la Bible de Philippson, une autre sur un mot sexuel grossier enseigné par un fils de concierge, la dernière sur la vision du grand-père agonisant, et enfin une explication de l'interprétation secondaire du rêve comme déplacement par rapport à son sens premier, lequel est évoqué allusivement, mais non dit explicitement.

Voici ce passage :

*« Moi-même, je n'ai plus eu de vrai rêve d'angoisse depuis des dizaines d'années. Je m'en rappelle un datant de mes sept ou huit ans, que je n'ai soumis à l'interprétation qu'à peu près une trentaine d'années plus tard. Il était très intense et me montrait la mère chérie avec une expression du visage particulièrement tranquille et endormie, portée dans la chambre et étendue sur le lit par deux (ou trois) personnages à becs d'oiseaux. Je me réveillai pleurant et criant et troublai le sommeil de mes parents. Les figures à becs d'oiseaux, curieusement drapées et anormalement grandes, je les avais empruntées aux illustrations de la Bible de Philippson; je crois que c'étaient des dieux à têtes d'éperviers provenant d'un bas-relief de tombeau égyptien. À part cela, l'analyse me remet en mémoire un fils de concierge mal élevé, qui avait l'habitude de jouer avec nous,*

1. La traduction ci-dessous du passage de Freud comportant le texte et le commentaire du rêve « La mère endormie » a été entièrement refaite par Catherine Doucet et Eva Rosenblum. Là aussi le respect littéral de l'allemand s'est révélé être une règle à la fois fondamentale et féconde. Les participants avaient également lu le résumé, publié dans mon livre *L'auto-analyse* (P.U.F., 1960, p. 44), de l'article de Rosenfeld et un résumé que je venais d'établir du chapitre 19 de Grinstein, accompagné de la photocopie des illustrations de la Bible de Philippson. — Rosenfeld (E.M.), « Dreams and vision. Some remarks on Freud's egyptian bird dream », *Internat. J. Psychoanal.*, 1956, 37, n° 1, 97-105. — Grinstein (A.), *On Sigmund Freud's dreams*, Wayne State University Press, Detroit, 1968.

*enfants, sur la prairie devant la maison; et je tendrais à croire qu'il s'appelait Philippe. Je croirais que c'est dans la bouche de ce garçon que, pour la première fois, j'ai entendu le mot vulgaire qui désigne le commerce sexuel, et que les gens cultivés remplacent seulement par un mot latin, coïtieren, mais qui est illustré bien assez clairement par le choix des têtes d'épervier<sup>1</sup>. J'ai dû deviner la signification sexuelle du mot à l'expression de ce maître connaissant si bien la vie. L'expression du visage de la mère dans le rêve était copiée sur la vision que j'avais eue de mon grand-père quelques jours avant sa mort, ronflant dans le coma. L'interprétation par l'élaboration secondaire dans le rêve doit donc avoir exprimé que la mère mourait, le bas-relief funéraire concorde également avec cela. Je m'éveillai dans cette angoisse et celle-ci ne cessa que lorsque j'eus réveillé mes parents. Je me rappelle m'être calmé subitement en voyant la mère, comme si j'avais eu besoin d'être rassuré : elle n'est donc pas morte. Mais cette interprétation secondaire du rêve a eu lieu déjà sous l'influence de l'angoisse qui s'était développée. Ce n'était pas que j'étais angoissé parce que j'avais rêvé que la mère mourait, mais j'interprétais ainsi le rêve dans l'élaboration préconsciente, parce que j'étais déjà sous la domination de l'angoisse. Mais l'angoisse peut se ramener, sous l'effet du refoulement, à un désir obscur, manifestement sexuel, qui a trouvé sa juste expression dans le contenu visuel du rêve. »*

\*

Procédons maintenant au commentaire littéral.

« *Moi-même, je n'ai plus eu de vrai rêve d'angoisse [c'est-à-dire de cauchemar provoquant le réveil immédiat] depuis des dizaines d'années. »*

Le caractère excessif de l'affirmation cache peut-être une dénégation. Le rêve ultérieur du fils officier et de la somme d'argent reçue sera aussi un cauchemar, suivi d'un réveil immédiat en pleine nuit; il est possible qu'à partir de l'adolescence, Freud n'ait plus fait de cauchemar, par suite de l'établissement chez lui d'un système phobique de déplacement de l'angoisse, puis grâce à l'élucidation des contenus et des mécanismes de son angoisse au cours de son auto-analyse. Néanmoins, nous entendons cette première phrase comme exprimant le même contenu latent que le rêve de l'injection faite à Irma et que d'autres encore : « non, je ne suis pas coupable, je ne suis plus coupable depuis longtemps. »

« *Je m'en rappelle un datant de mes sept ou huit ans... »*

La date du rêve est une méprise, comme il y en a de nombreuses dans *Die Traumdeutung* sur les chiffres et les noms propres, mais, alors que Freud les a ensuite rectifiées et expliquées dans les éditions ultérieures ou dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, celle-ci lui est restée inaperçue. C'est Jones qui l'a signalée à Eva

1. Dans l'argot allemand, ce mot se dit *vögeln*, de *vogel* (oiseau). (N. D. T.)

Rosenfeld (1956). Le grand-père paternel, Schlomo (diminutif du nom hébreu Salomon) Freud, est mort le 21 février 1856, un peu avant la naissance de Sigismund qui reçut son prénom juif de Schlomo en souvenir de lui. Le grand-père maternel, le seul dont il puisse s'agir ici, un Nathansohn, dont il ne nous a pas été possible de retrouver le prénom, est mort le 3 octobre 1865. Sigismund (il ne changera ce prénom en Sigmund qu'en 1878, à l'occasion de ses premières publications scientifiques) a alors neuf ans et demi puisqu'il est né le 6 mai 1856. Pourquoi Freud date-t-il le rêve de ses sept-huit ans? Ni Jones, ni Rosenfeld, ni Grinstein ne répondent à cette question. Or, que s'est-il passé vers sept-huit ans, sinon cet incident que Freud se remémore à l'occasion de l'auto-analyse de son rêve du comte Thun dans l'été 1898, où il entre et urine volontairement dans la chambre de ses parents et où son père, d'habitude si bienveillant, le réprimande par une malédiction que le fils s'efforcera pendant toute sa vie de démentir : « Ce garçon ne fera jamais rien. » Le souvenir de ce traumatisme est donc élaboré défensivement après coup par le rêve, au bout de deux ans environ, à l'occasion de la mort du père de sa mère.

*« ... que je n'ai soumis à l'interprétation qu'à peu près une trentaine d'années plus tard. »*

Si le rêve est en effet de l'automne 1865, il a été interprété par Freud à partir de l'automne 1895, c'est-à-dire, ce qui est logique, après sa première auto-analyse d'un rêve, celui de l'injection faite à Irma (23-24 juillet 1895). En fait l'auto-analyse systématique commence seulement au printemps de 1897 et aboutit en octobre à la remémoration de nombreux souvenirs infantiles et à la découverte du complexe d'Œdipe. Ceci conduit à penser que l'interprétation du rêve de la mère endormie a eu lieu entre l'été 1897 et l'été 1898.

*« Il était très intense... »*

Le « désir » était très intense.

*« ... et me montrait la mère chérie... »*

Non pas *ma* mère comme le comportent à tort les traductions. Assurément l'allemand n'utilise pas aussi systématiquement que nous le possessif. Néanmoins l'impersonnalité du récit est marquée dès le premier mot et se retrouve non seulement dans la suite de celui-ci mais aussi dans le commentaire. Une mère est emportée (cf. : « un enfant est battu »), c'est-à-dire enlevée à son enfant qui la chérit. Ceci se trouve figuré par le fait que l'enfant qui fait ce rêve est absent du contenu manifeste; il n'y a que la mère avec les *deux (ou trois) autres*. Le désir latent est évidemment inverse : l'enfant voudrait avoir sa mère pour lui seul. L'absence de l'enfant dans le rêve signifie donc la présence de l'interdit de l'inceste.

*« ...avec une expression du visage particulièrement tranquille et endormie... »*

A la mort de son propre père en 1865, la mère de Sigismund a dû être particulièrement bouleversée; la pensée latente pourrait être : je console ma mère par mon amour et elle s'endort tranquillement comme elle-même me calmait et m'endormait

quand j'étais petit. Mais si l'on se réfère à la scène originelle, qui est aussi la scène originaire, le sens est différent. Dans la réalité, l'enfant surprend dans leur chambre le couple de ses parents; la mère est *étendue sur le lit* après le coït et elle a le visage apaisé et satisfait et les yeux fermés sur son bien-être. Dans le fantasme, l'enfant l'imagine morte (de plaisir); l'orgasme n'est-il pas souvent représenté dans le langage populaire comme une « petite mort »? Ce sont là des exemples de métaphores courantes que les rêves reprennent souvent à leur compte.

« ...portée dans la chambre... »

C'est l'enfant qui est *porté* par la curiosité et la jalousie *dans la chambre* des parents. Une des particularités de la syntaxe du rêve est en effet qu'une phrase composée de plusieurs propositions ayant un sujet unique dans le contenu manifeste recouvre dans le contenu latent plusieurs actions accomplies chacune par un sujet différent (condensation).

« ...et étendue sur le lit par deux (ou trois) personnages... »

On sait que Freud a élucidé au cours de son auto-analyse la confusion qui avait régné dans son esprit d'enfant sur sa généalogie. Son père Jacob avait eu des enfants de deux lits. Emmanuel et Philippe, fils du premier lit, avaient respectivement vingt-six et vingt ans de plus que Sigismund, premier né du second lit. La mère de Freud, Amalie, était de vingt ans la cadette de son époux (notons au passage que ce fils qui découvre le complexe d'Œdipe est le fruit d'un amour « œdipien ») et elle avait, à un an près, le même âge que son beau-fils Philippe. Dans le fantasme Sigismund apparaissait les contemporains ensemble : son père Jacob avec la vieille bonne d'enfants Nannie, et sa mère Amalie avec Philippe; en effet, celui-ci, célibataire, habitait sous le même toit, tandis qu'Emmanuel, marié, avait fondé un foyer distinct mais voisin. Or, Sigismund constatait que dans la réalité Jacob partageait le lit d'Amalie. Ainsi les *deux personnages* qui étendent la mère sur le lit correspondent-ils vraisemblablement à Jacob, image grand-paternelle, et à Philippe, image paternelle.

Pourquoi *deux (ou trois)*? Le troisième personnage, ainsi présent entre parenthèses, est évidemment l'enfant Sigismund, l'auteur du rêve, l'intrus dans la chambre conjugale, tiers exclu de la scène primitive. Là encore, la lettre du texte, non seulement la syntaxe et la logique, mais les sigles typographiques constituent des figurations symboliques d'une position fantasmatique ou d'un statut topique inconscient : l'enfant est présent « entre parenthèses » dans la scène originaire.

Toutefois, l'explication à laquelle nous arrivons de ce membre de phrase est chronologiquement discordante avec les explications déjà trouvées pour les phrases ultérieures : celles-ci renvoient à des scènes qui se déroulent entre sept et dix ans, dans l'appartement des parents Freud à Vienne; celle-là nous renvoie à une époque et à un lieu antérieurs, à la maison natale de Freiberg, quittée à l'âge de deux ans et demi, quand Jacob, sa femme et ses enfants vont s'installer à Leipzig puis à Vienne, tandis qu'Emmanuel, sa femme, ses enfants et Philippe émigrent à Manchester. Or,

l'auto-analyse du rêve du comte Thun amène Freud à évoquer une autre scène plus ancienne d'incontinence urinaire, cette fois-ci involontaire, datant précisément de l'époque de Freiberg, dont le récit lui a souvent été fait, mais dont il ne garde pas le souvenir : « J'aurais — à l'âge de deux ans — encore mouillé mon lit de temps à autre et lorsqu'on m'en fit le reproche, j'aurais tranquilisé mon père en lui promettant de lui acheter à N. (la grande ville voisine) un beau lit neuf, rouge » (*I.R.*, 190; *G.W.*, II-III, 221; *S.E.*, IV, 216). Les éditeurs de la *Standard Edition* ont retrouvé le nom de ce chef-lieu : Neutitschein, mais n'ont pas signalé son rôle dans un jeu de mot enfantin qui a dû alors désarmer les parents (*Neu...schein* = d'apparence neuve).

Il apparaît donc maintenant que nous avons affaire à trois couches différentes et intriquées : premièrement, une scène d'incontinence, oubliée car la honte et le reproche visant l'incapacité à se maîtriser ont été dissous par un mot d'enfant cocasse que l'entourage a par contre mémorisé et souvent ensuite évoqué avec admiration; deuxièmement, un agir volontaire, à la fois mise en scène d'un désir fantasmatique de voir la scène primitive et reproduction, à titre de parade contre d'éventuels reproches parentaux, de la scène antérieure qui avait bien tourné; mais cette seconde scène tourne mal, car c'est le père cette fois-ci qui a le dernier mot; troisièmement, à l'occasion de l'agonie du grand-père maternel, la tentative de maîtriser la scène précédente en la répétant en rêve d'une façon vengeresse : si Jacob mon père à figure de grand-père, mourait, maintenant que Philippe n'est plus là, c'est moi qui porterais dans la chambre ma mère, qui l'étendrais sur le lit et qui l'endormirais tranquillement; mais cette tentative échoue à son tour dans le rêve lui-même qui devient un cauchemar où l'enfant hallucine sa mère morte, c'est-à-dire perdue pour lui. Seule — quatrième couche —, l'auto-analyse et la découverte de la psychanalyse mettront fin à la fois à la compulsion répétitive à conjurer ce traumatisme et à l'impuissance à y réussir. Il conviendra, dans la suite du commentaire du rêve, de veiller à situer à chaque fois les choses par rapport à ces quatre couches.

« ...à becs d'oiseaux. »

Pourquoi des *becs*? les dieux égyptiens dont il va être question sont composés d'un corps humain surmonté non de *becs* seuls, mais de têtes entières d'oiseaux. La partie (le bec) est donc mise pour le tout (la tête), qui est lui-même à son tour une partie d'un être composite. C'est là un exemple de relation métonymique. Mais la présence du *bec* dans le rêve est surdéterminée par une relation métaphorique. Par sa forme allongée et sa consistance dure, le bec ressemble au pénis en érection, sans doute entrevu par l'enfant qui a fait irruption dans la chambre parentale (deuxième couche du souvenir). Dans la première relation, le bec représente le dieu ennemi auquel il vaut mieux pour les juifs de se soumettre. Dans la seconde relation, le bec représente l'organe du père et son rôle dans l'orgasme de la mère; il signifie qu'à ce père, l'enfant, sous peine de mort, a à se soumettre — comme les juifs au dieu ennemi — en renonçant à posséder pour lui la mère chérie.

Sigismund ne savait peut-être pas qu'Isis est censée avoir réveillé par une fellation le pénis endormi de son fils Osiris démembré. Mais il avait certainement remarqué que le nom de Thot, dieu égyptien à tête d'oiseau, assone avec le terme allemand désignant « un mort » (*Tot*).

« *Je me réveillai pleurant et criant et troublai le sommeil de mes parents.* »

C'est là la réalisation du désir qui n'a pas été obtenue par le rêve mais qui l'est par sa conséquence immédiate : les parents sont tirés de leur lit, leur commerce sexuel supposé est interrompu.

« *Les figures à bec d'oiseau, curieusement drapées et anormalement grandes...* »

L'enfant qui entre à l'improviste dans la chambre parentale remarque que des choses curieuses se passent sous les draps en désordre, notamment des choses anormalement allongées (deuxième couche).

« *...je les avais empruntées aux illustrations de la Bible de Philippson;* »

Cette édition de la Bible par les frères Philippson (*Die Israelitische Bibel*, Leipzig, 1858) a constitué à l'époque une entreprise assez étonnante et qui reste encore à l'heure actuelle un objet de contestation pour un juif traditionaliste : c'est une édition bilingue, comportant le texte hébreu et la traduction allemande, c'est-à-dire désireuse de faire adopter le patrimoine juif par la culture germanique; c'est une édition illustrée de 500 gravures, alors que la représentation de la divinité est interdite selon le deuxième commandement; c'est une édition commentée non d'un point de vue strictement théologique, mais à la lumière de l'archéologie et de l'histoire comparée des religions, dans l'esprit « objectif » de la philosophie juive nouvelle de Mendelssohn. C'est cette édition que Jacob Freud, un esprit libéral et ouvert aux recherches de son époque, met dans les mains de son fils, vers sept ans, et où celui-ci prend le goût de l'Égypte (il commencera pendant son auto-analyse une importante collection d'objets égyptiens et étrusques anciens), s'identifie à Joseph, l'interprète des songes, s'intéresse à Moïse, celui qui énonce la loi (auquel il consacra à l'extrême fin de sa vie un livre où il tentera à tout prix de prouver que Moïse est d'origine égyptienne). Le même Jacob a déjà donné, à Sigismund âgé de cinq ans et sa sœur Anna âgée de trois ans, un livre d'images sur la Perse que ceux-ci ont « effeuillé » ensemble (c'est-à-dire feuilleté et aussi déchiré) avec un plaisir incestueux sous l'œil bienveillant de leur père (cf. le rêve de monographie botanique de mars 1898). L'association du texte écrit et de l'image est donc (pour Freud enfant) non seulement familière, mais érotisée : condition pour pouvoir découvrir que le rêve est un rébus, et pour s'essayer avec succès à en déchiffrer les hiéroglyphes.

Revenons à la Bible de Philippson. Jones nous a appris que pour son trente-cinquième anniversaire, Sigmund reçut de son père l'exemplaire de cette Bible que celui-ci avait conservé. La dédicace écrite en hébreu commençait ainsi : « C'est au cours de la septième année de ta vie que l'Esprit du Seigneur t'incita à étudier. Je dirai que l'Esprit du Seigneur te parla ainsi : "Lis dans mon Livre, là s'ouvriront pour

toi des sources de la connaissance de l'esprit...". C'est le Livre des Livres, c'est le puits que les Sages ont creusé et d'où les législateurs ont puisé leur connaissance. » Non seulement le désir de savoir s'est trouvé favorisé chez Freud par l'identification symbolique au père, mais aussi l'encouragement à transgresser, à transgresser dans un champ qui n'est plus œdipien que symboliquement. On peut représenter les dieux sous une forme figurative on peut étudier les coutumes, les mœurs, les croyances des ennemis; il est même préférable de bien les connaître pour mieux lutter contre eux. Connaître c'est, à l'exemple de Philippson, transgresser les préjugés, les craintes et les démystifier pour établir des lois nouvelles. La Bible, puis, plus largement, la culture ont fonctionné chez Freud comme garant symbolique, comme tiers entre lui-même et les autres. Le registre freudien de la preuve est double : autant culturel que clinique.

« ...je crois que c'étaient des dieux à têtes d'éperviers provenant d'un bas-relief de tombeau égyptien. »

Faut-il aller plus loin au sujet des illustrations de cette Bible et suivre Rosenfeld et Grinstein dans leurs hypothèses? Nous les rapporterons sans nous prononcer.

Eva Rosenfeld insiste sur la valeur symbolique de l'oiseau pour Freud, annonciatrice de sa conception du totémisme infantile, du vautour qu'il trouvera (à tort, car c'est en fait un milan) dans un souvenir d'enfance et un tableau de Léonard de Vinci. Elle a retrouvé, dans la collection d'antiques laissée par Freud après sa mort, un dieu à tête de faucon et une barque funèbre, matérialisation des images de son rêve. Elle s'appuie sur une représentation d'un sphinx à tête d'épervier et sur la similitude onomastique des deux Thèbes, la capitale de l'Égypte et celle du royaume grec de Laïos et de Jocaste, pour voir dans ce rêve le germe de la découverte œdipienne. L'intérêt de Freud à Paris pour les gargouilles de Notre-Dame s'inscrivent, comme l'a fait remarquer Grinstein, dans la même lignée.

Grinstein extrait de l'édition de Philippson quatre figures répondant à plusieurs des caractéristiques du rêve et cherche dans les passages correspondants de la Bible ce qui aurait pu impressionner le jeune Sigismund.

La *figure 17* reproduit des séries de dieux dont plusieurs à têtes d'oiseaux. Elle illustre le passage du *Deutéronome* (4,28) où Moïse donne sa loi au peuple juif et condamne les représentations des dieux habituelles dans les autres religions.

La *figure 18*, qui illustre l'onction de Saül par Samuel, contient des dieux égyptiens à tête de faucon, mais Grinstein ne trouve dans le texte (*Samuel*, I, 10, 2) aucun rapport avec les problèmes de Freud. Dans le texte, sans doute, mais il suffit de regarder l'image avec une attitude d'attention flottante pour penser inévitablement à une scène de masturbation. Or, le cas de *pavor nocturnus* commenté un peu après le rêve de la mère endormie (Albert G. à treize ans apercevait dans ses cauchemars le diable venant le déshabiller et le brûler et il hurlait : « ce n'est pas moi, je n'ai rien fait » ou « laissez-moi, je ne le ferai plus ») apparaissait à Freud être causé par une vive angoisse liée à la masturbation et non par l'anémie cérébrale comme le prétendait Debacker. Freud



FIG. 17

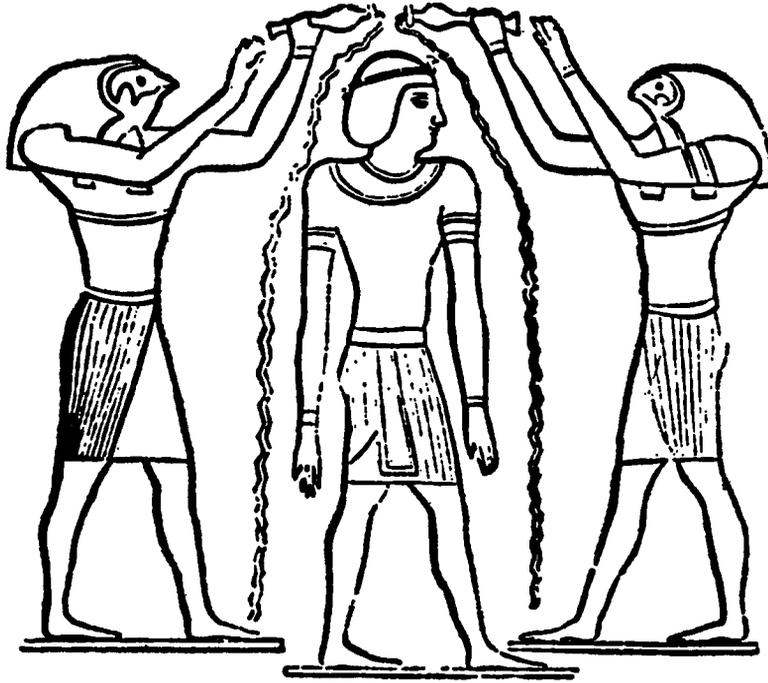


FIG. 18

obligé de révéler dans *Die Traumdeutung* beaucoup de choses sur sa vie privée, et l'ayant fait avec un rare courage, en ce qui concerne les *privata* (c'est-à-dire les émois incestueux, parricides et fratricides envers les autres), n'a voulu ou pu aller jusqu'au bout (le fallait-il?) et a laissé de côté les *privatissima* (c'est-à-dire le rapport érotique à son propre corps, la masturbation, car c'est toujours le point où il s'arrête régulièrement dans la publication des interprétations de ses rêves en même temps qu'il nous donne tous les éléments nous permettant de le deviner).

La *figure 15* est sans doute la plus proche de la scène manifeste du rêve : un *lit* funéraire est posé sur le dos d'un sphinx *anormalement grand*; un corps surmonté du chapeau pharaonique de la Basse-Égypte, est *étendu*, le *visage tranquille* et *endormi* du dernier sommeil; *deux personnages* sur les côtés le veillent, *curieusement drapés* : ils ont une tête humaine, mais chacune des deux colonnades du lit, à côté d'eux, est surmontée d'un *oiseau*. C'est l'illustration du verset « Le roi David suit la litière (d'Abner) (Samuel, II, 3, 31). L'histoire du roi Saül, de son fidèle général Abner, de son sauveur, gendre puis ennemi David, est remplie de thèmes incestueux (Saül reprend sa fille à

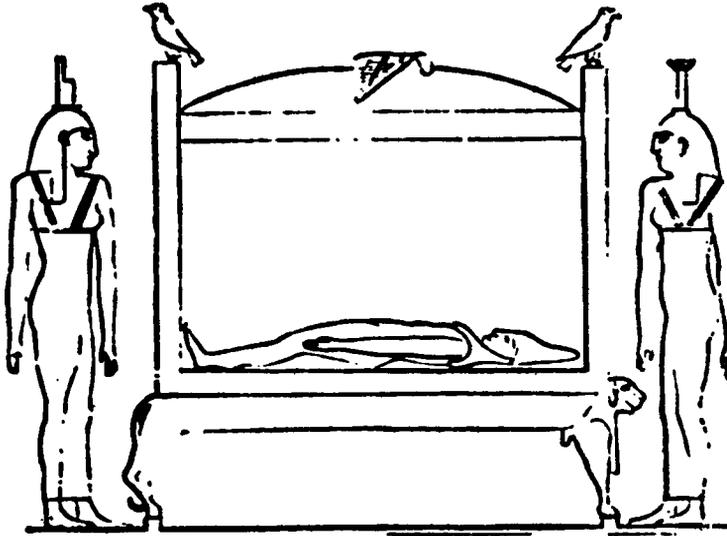


FIG. 15

David pour la donner en épouse à un autre homme; Abner couche avec la concubine de Saül après la mort de celui-ci) et parricides ou fratricides (l'ambivalence de Saül envers David est constante, Abner tue un des généraux de David, le frère du défunt se vengeant en assassinant Abner au moment où celui-ci se réconcilie avec David). Le rapprochement esquissé ainsi par Grinstein mériterait d'être poussé plus loin. On pourrait identifier sur la figure les ailes d'Horus, figurant le Soleil (et donc le pénis) qui se relève, et Osiris au sexe endormi, mort dans sa momie, sur lequel se lamente sa mère Isis : renversement en son contraire de l'image du rêve dans laquelle l'enfant veille sa mère morte.

La *figure 16* (une barque funèbre avec des dieux à tête d'oiseau, — à moins que ce ne soit celle du Soleil traversant le Nil) illustre le retour de David (Samuel, II, 19, 18) que le bateau va chercher de l'autre côté du Jourdain et évoque les mêmes thèmes (Absalon tue son frère Amnon qui a violé leur sœur Tamar puis s'apprête à déposer leur père David; celui-ci s'enfuit au-delà du Jourdain en laissant ses concubines qu'Absalon s'empresse de posséder ouvertement; malgré les instructions de David, désireux de pardonner, ses hommes tuent Absalon, puis vont rechercher David qui pleure longtemps la mort de son fils bien-aimé avant d'accepter de rentrer). Cette légende d'un père puissant et généreux qui pardonne à son fils ses désirs incestueux et parricides peut en effet avoir renforcé chez Sigismund, comme le suggère Grinstein,



FIG. 16

une certaine image paternelle déjà orientée en ce sens : l'idéal du moi s'en serait trouvé renforcé au dépens du surmoi.

« *A part cela, l'analyse me remet en mémoire un fils de concierge mal élevé qui avait l'habitude de jouer avec nous, enfants, sur la prairie devant la maison;* »

Nous voici explicitement à Freiberg (première couche du souvenir) sur cette prairie où se déroule le souvenir-écran interprété et publié en 1899 et dont Bernfeld découvrit en 1946 que c'était un fragment autobiographique déguisé de Freud : Sigismund joue avec les enfants de son demi-frère Emmanuel, avec son neveu et néanmoins son aîné John, et avec sa nièce, un peu plus jeune, Pauline : les deux garçons arrachent à la fille son bouquet de fleurs (le rébus ici est facile à déchiffrer : ils la « déflorent »).

Cette « prairie » se situe dans une double dérivation par rapport à la curiosité sexuelle, comme le « bec » d'oiseau l'était tout à l'heure par rapport à la défense. Dérivation métonymique : le souvenir apparemment neutre de la prairie subsiste par contiguïté à la place des jeux chargés de plaisir et d'angoisse qui s'y sont déroulés, jeu de la « déflorent » de Pauline, jeux de mots obscènes du fils de concierge. Dérivation métaphorique : cette prairie est, comme tous les paysages vallonnés, une métaphore du corps de la mère. Freud précisera cette métaphore dans l'édition de 1909 de *Die Traumdeutung* en signalant à propos des rêves de lieux où l'on croit avoir déjà été une fois (« déjà vu ») qu'il s'agit évidemment des organes génitaux de la mère (*I.R.*, 342-343; *S.E.*, V, 339; *G.W.*, II-III, 404).

Les enfants de concierge étaient effectivement à cette époque mal élevés et grossiers et les familles bourgeoises ne laissaient jamais leur progéniture jouer avec eux : là aussi, la transgression a dû être facilitée à Sigismund par une certaine tolérance de son milieu. D'ailleurs Nannie, la bonne qui s'occupait de lui et qui appartenait à

la famille habitant sur le même palier que les Freud était, on le sait, bourru, grossière, sale et voleuse.

« ...et je tendrais à croire qu'il s'appelait Philippe. »

Nous avons peu de chance de savoir jamais comment il s'appelait en réalité. Nous pouvons faire toutefois deux remarques. La première est le jeu de mots : *Philippe*, fils (de concierge), se dirait en anglais *Philipp-son*, même nom que celui de l'éditeur de la Bible. Ce jeu de mot qui rapproche le leste et grossier Philippe du grave et sérieux Philippson s'inscrit dans la suite de remarques précédentes : il faut s'identifier à l'ennemi pour le connaître et le contrôler; s'il est légitimement défendu de faire certaines choses, il n'en est aucune dont la connaissance puisse être défendue.

La seconde concerne le demi-frère de Sigismund, déjà évoqué et qui se prénomme lui aussi Philippe. L'interprétation du souvenir-écran de la scène du coffre où il joue un rôle capital se situe à la mi-octobre 1897, avant d'être exposée en détail dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* : « je hurle comme un désespéré parce que je n'arrive pas à trouver ma mère. Mon frère Philippe... ouvre un coffre. Et moi, voyant que ma mère ne s'y trouve pas non plus, je crie davantage encore, jusqu'au moment où svelte et jolie elle apparaît dans l'embrasement de la porte ». Un autre jeu de mots est ici à l'œuvre. Philippe avait fait « coffrer » Nannie pour vol; Sigismund soupçonnait qu'il avait aussi enfermé dans un « coffre » sa mère absente; sa sveltesse le rassure : Philippe n'a pas « pris » sa mère, il ne lui a rien mis dans le « coffre », elle n'est pas enceinte (car Sigismund délogé de sa place d'enfant unique, redoutait d'autres naissances). Sans doute comme le fait remarquer Jones, était-il plus facile à Sigismund de vivre son complexe d'Œdipe en le déplaçant de son père sur Philippe... Revenons à la phrase du rêve : « et je tendrais à croire qu'il s'appelait Philippe »; nous pouvons maintenant la traduire ainsi : « je tendais alors à croire que le "coupable" (du *coitus*, du *vögeln* avec ma mère) était Philippe ».

« Je croirais que c'est de ce garçon que pour la première fois j'ai entendu le mot vulgaire qui désigne le commerce sexuel et que les gens cultivés remplacent seulement par un mot latin, « *coitieren* », mais qui est illustré bien assez clairement par le choix des têtes d'épervier. »

*Vögeln* en allemand est à la fois le pluriel de oiseau et un mot grossier désignant l'action de « coïter ». Ce second sens ne figure pas dans les dictionnaires germaniques et, malgré nos efforts et à notre grand regret, il ne nous a pas été possible de trouver un équivalent français explicite et grossier comme *tringler* ou *bourrer* mais conservant aussi l'image du bec ou de l'oiseau telle qu'elle se trouve mais avec un autre sens dans *becqueter*. Le rêve met donc en rébus ce jeu de mots : en représentant plusieurs (le pluriel est phonétiquement indispensable) hommes à têtes d'oiseaux (*vögeln*) portant une femme au lit, il veut dire que l'homme est en train de « zoizeauter » la femme, c'est-à-dire de remuer en elle, à la manière d'un oiseau, sa queue.

Pourquoi Freud écrit-il têtes d'éperviers alors que têtes d'oiseaux est requis par

le jeu de mots ? L'épervier est un oiseau de proie et le choix d'un rapace est une allusion de type métaphorique à une représentation sadique du coït (de ce point de vue *trancher* serait un meilleur à peu près pour rendre *vögeln*).

L'idée angoissante, qui réveille Sigismund, de la mort de sa mère, en est la suite logique. Le besoin d'écrire un verbe dérivé du mot latin *coitus* (= le *coït tue*; nouveau jeu de mots, en français cette fois-ci) est une allusion allant dans le même sens, mais Freud n'en reste pas aux allusions. Le cauchemar qu'un patient actuel avait fait plusieurs fois entre onze et treize ans (« un homme avec une hache s'élançait à sa poursuite, il voudrait courir, mais il est comme paralysé et ne peut bouger de sa place ») et que Freud rapporte et commente aussitôt après le passage sur le rêve de la mère endormie donne lieu à un commentaire explicite : ce cauchemar a pour origine une scène de coït parental observée avec horreur vers neuf ans et interprétée dans le sens « acte violent et bagarre » laissant des traces de sang. *Vers neuf ans* : ce détail confirme

1<sup>o</sup> la datation du rêve de la mère endormie : Freud avait bien alors neuf ans et demi et non sept-huit ans;

2<sup>o</sup> la nécessité de l'identification au malade à la fois pour le comprendre et pour se comprendre.

« *J'ai dû deviner la signification sexuelle du mot à l'expression de ce maître connaissant si bien la vie.* »

La fin de la phrase est ironique : parler trop crûment des choses est une façon de détourner l'attention de l'impuissance où on se trouve à les faire. Le début de la phrase fait allusion à la mimique comme expression visuelle et gestuelle d'une signification : c'est toujours le processus du rébus. Notons que le rêve fait intervenir trois expressions du visage : celle de la mère endormie (le plaisir sensuel), celle du grand-père agonisant (la mort) et celle du fils de concierge (la signification). Cette présence de la signification en tant que telle et à cet endroit de *Die Traumdeutung* nous paraît porteuse d'une leçon importante : la mort est un jour ou l'autre inévitable; la jouissance, même libérée des inhibitions, reste une expérience limitée; le plaisir et la possibilité de comprendre sont par contre sans limites.

« *L'expression du visage de la mère dans le rêve était copiée sur la vision que j'avais eue de mon grand-père quelques jours avant sa mort, ronflant dans le coma.* »

C'est un exemple de condensation. Par ailleurs, le terme allemand (*schnarchen*) est sans équivoque possible : ce n'est pas *râlant*, comme on l'a traduit, mais *ronflant*. Là encore la méprise est significative : quand il épie le coït de ses parents, Sigismund entend des « râles » typiques et inquiétants; quand il les entend « ronfler », c'est qu'ils dorment et il n'a rien à redouter.

« *L'interprétation par l'élaboration secondaire dans le rêve doit donc avoir exprimé que la mère mourait, le bas-relief funéraire concorde également avec cela.* »

Allusion au processus de l'élaboration secondaire, qui a été étudié dans le der-

nier paragraphe (9) du chapitre précédent (VI) de *Die Traumdeutung*, paragraphe consacré au *Travail du rêve*. Freud se montre ici particulièrement satisfait, quant à l'exigence d'administration de la preuve, de pouvoir différencier, sur un rêve bref et simple fait par un enfant, un contenu latent, un contenu manifeste intermédiaire et un contenu manifeste définitif résultant de l'élaboration secondaire, alors que les autres exemples de son livre pouvaient être récusés soit parce qu'il s'agissait de malades (donc de processus psychologiques anormaux) soit parce qu'il s'agissait de lui-même après qu'il ait décidé d'étudier ses propres rêves (donc étant à la fois juge et partie).

« *Je m'éveillai dans cette angoisse et celle-ci ne cessa que lorsque j'eus réveillé mes parents. Je me rappelle m'être calmé subitement en voyant la mère, comme si j'avais eu besoin d'être rassuré : elle n'est donc pas morte.* »

Même processus que dans la scène du coffre, où Sigismund se calme subitement en voyant sa mère « jolie et svelte », c'est-à-dire en pensant : elle n'est donc pas enceinte.

« *Mais cette interprétation secondaire du rêve a eu lieu déjà sous l'influence de l'angoisse qui s'était développée. Ce n'était pas que j'étais angoissé parce que j'avais rêvé que la mère mourait, mais j'interprétais ainsi le rêve dans l'élaboration préconsciente, parce que j'étais déjà sous la domination de l'angoisse.* »

C'est là un bel exemple du besoin de comprendre, dont Bion a fait depuis la théorie. Comprendre ce qui se passe entre les parents se fait à partir de ce que les mythes, les légendes sacrées racontent de ce qui se passe entre les dieux ou les héros. Mais comprendre, c'est aussi avoir envie de voir et aussi avoir envie de faire soi-même : d'où l'éveil de l'angoisse. A son tour l'angoisse demande à être comprise pour être maîtrisée et la mort (ou la séparation) fournit une des figures permettant de le faire. Autrement dit, l'interprétation est une activité psychique spontanée et primitive. Un rêve contient non seulement une figuration des pensées latentes (le rébus) mais aussi une représentation de ses propres processus (une topique) et enfin une interprétation, préconsciente et défensive, de lui-même. Ce sont toutes ces caractéristiques qui font que le sens d'un rêve est déchiffrable. Le psychanalyste ne fait que prendre en charge en le rendant véridique un besoin d'interpréter, naturel et nécessaire à l'appareil psychique.

« *Mais l'angoisse peut se ramener, sous l'effet du refoulement, à un désir obscur, manifestement sexuel, qui a trouvé sa juste expression dans le contenu visuel du rêve.* »

Le sujet de la phrase est ambigu, est-ce l'angoisse en général ou *mon* angoisse particulière au réveil de ce cauchemar ? Nous avons déjà signalé le style impersonnel de tout le fragment : Freud se retient de communiquer trop de détails personnels ; mais aussi il considère son cas non comme intéressant en lui-même, mais comme exemplaire de processus psychiques universels. D'où l'absence du possessif. Le désir *obscur* n'est tel que pour le lecteur à qui Freud ne veut pas le révéler, mais il est sans doute clair pour Freud.

Prise comme affirmation, la phrase signifie que la libido refoulée se transforme en angoisse : idée que Freud a acquise dès 1895 dans ses travaux sur les névroses actuelles. Prise comme explication personnelle et complétée à la lumière de nos commentaires, elle veut dire que vers cet âge de neuf ans et demi, la masturbation s'accompagnait chez Sigismund de fantaisies de possession exclusive de la mère et de souhaits de mort du père et des autres enfants — rivaux, et qu'elle provoquait chez lui une triple angoisse, l'angoisse inconsciente de transgresser le tabou de l'inceste, la peur inconsciente des représailles du père et l'angoisse préconsciente causée par l'inobservance de l'interdit de la masturbation. Ce dernier interdit, parce qu'il est préconscient et parce qu'il était courant et pesant dans le puritanisme européen de l'ère victorienne, peut apparaître avoir été plus important pour l'enfant Freud que l'interdit œdipien, mais le génie de Freud adulte est d'avoir montré que cet interdit préconscient ne tire sa force psychique que de cet autre interdit inconscient. Toutefois, l'écart entre les deux interdits a fait que ses sentiments de culpabilité se sont fixés sur la masturbation, ce qui lui aurait facilité la découverte du complexe d'Œdipe. En ce sens, ce cauchemar de neuf ans et demi, seul rêve de son enfance dont Freud semble avoir conservé le souvenir et qui émerge d'un océan d'amnésie, s'est présenté à lui comme une sorte de rêve-programme de la découverte scientifique et humaine qu'il avait à faire. Certains rêves en effet sont particulièrement féconds quand ils se situent simultanément à plusieurs niveaux : symptomatique, heuristique, prémonitoire. L'appareil psychique de Freud enfant fonctionnait déjà de telle façon que la représentation de son propre fonctionnement lui apparaissait obscurément comme une tâche à accomplir.

Cette interprétation suggérée par Freud du *désir obscur* de son rêve nous laisse néanmoins insatisfait et l'insistance de Freud nous paraît suspecte à vouloir *réduire*, en la ramenant à autre chose, l'angoisse spécifique qui s'y manifeste au premier plan, celle de la mort de sa mère. Nous sommes portés à en entendre le sens autrement. Le travail intérieur de la phase œdipienne s'achève et Sigismund dit adieu à sa mère chérie, à la mère de sa petite enfance, à sa mère œdipienne. Désormais, elle est morte pour lui, c'est-à-dire qu'il a renoncé à sa possession incestueuse. Le surmoi post-œdipien accomplit ainsi son œuvre; mais tempéré par l'idéal du moi comme nous l'avons vu. Ainsi Freud peut à la fois renoncer à sa mère comme objet libidinal, et en chercher désormais des substituts sur le plan de la pensée, c'est-à-dire retrouver son image introjectée en possédant une terre inconnue du savoir et en jouissant de cette possession.

★

Nous pouvons maintenant répondre à la question posée au début de cet article : pourquoi la place de ce rêve en fait le *dernier mot* personnel de Freud dans *Die Traum-*

*deutung* ? Nous avons vu comment les choses se sont passées au cours des trois couches dont ce rêve est la condensation : à deux ans, Sigismund, affronté aux reproches de son père, a le dernier mot, qui est un mot d'esprit; à sept-huit ans, c'est son père qui, en le menaçant d'être un bon à rien, a le dernier mot sur l'enfant; à neuf ans et demi, c'est la mort qui a le dernier mot. Nous voilà maintenant à l'âge d'homme, à la quatrième couche, celle de l'auto-analyse déclenchée par le travail du deuil consécutif à la mort du père en octobre 1896. Freud achève de faire la découverte qui répond par un démenti définitif à la malédiction paternelle et qui lui apporte la possession symbolique de la mère chérie. En même temps qu'il fait cela, il comprend ce qu'il fait, c'est-à-dire que pour la première fois le sens qu'une grande découverte a pour celui qui l'accomplit lui est clair. Il peut interpréter ce cauchemar, survivance de sa prépuberté et de quelques scènes traumatisantes de son enfance. Il peut terminer la rédaction de ce livre, qui est à la fois un dernier mot à son père et le dernier mot sur lui. En plaçant à la fin l'interprétation du rêve des personnages à becs d'oiseaux, il confirme avoir repris possession à son père de sa mère chérie mais, bien plus, il signifie qu'il a maintenant le dernier mot sur la mort, le dernier mot sur l'angoisse, le dernier mot sur la séparation de l'objet primitivement aimé. En effet, à la mort, à l'angoisse, à la séparation, réalités inéluctables, nous pouvons et ne pouvons opposer que des mots, des phrases qu'on se dit dans sa tête, ou dont on attend qu'elles soient dites par ceux pour qui nous comptons, des mots, des phrases qui parlent à partir d'une position d'idéal du moi et non plus de surmoi ou de moi idéal et qui nous réparent en nous parlant des bons objets internes détruits et réintrojetés par nous.

Encore une remarque. Les objets antiques, les figurines égyptiennes à tête de faucon domestique ou d'épervier sauvage, Freud analyste les a désormais dans le champ de son regard pendant qu'il travaille. Le dieu ennemi auquel il s'allie, le ça, il lui faut l'avoir constamment sous les yeux pendant ses cures pour le contrôler, tout comme Philippson pensait que les juifs devaient apprendre à connaître les autres religions et les cultures environnantes pour mieux garder la leur. Les mauvais objets, si on les regarde en face, si on les appelle par leur nom, si on se représente leur fonctionnement, Freud nous dit, par le commentaire de son rêve, qu'on peut les tenir à sa merci.



*Ella Sharpe*

## MÉCANISMES DU RÊVE ET PROCÉDÉS POÉTIQUES

*Ces pages sont extraites du premier chapitre du livre d'Ella Sharpe, Dream Analysis; elles en constituent les deux dernières sections (p. 19-39). L'ouvrage publié en 1937 par Hogarth Press (International Psychoanalytical Library) reprenait des cours donnés à l'Institut de psychanalyse de Londres entre 1934 et 1936. Ces précisions de date ne sont pas superflues eu égard à la méthode adoptée par l'auteur qui, notons-le, enseigna la littérature pendant de longues années avant de devenir psychanalyste : s'attacher à la lettre du texte du rêve et l'écouter; rapprocher les mécanismes du rêve — condensation, déplacement, symbolisation — des figures de la rhétorique et, spécifiquement, de la poétique (poetic diction) dans son usage de la métaphore, de la métonymie, de la synecdoque, etc. Elle indiquait ainsi une voie de recherche qui devait s'ouvrir vingt ans plus tard, sous l'impulsion de Jacques Lacan, et prendre une extension considérable.*

*Le titre, choisi par nous, s'inspire de celui que l'auteur a donné à la quatrième section du chapitre : The principles of poetic diction and their derivation from dream mechanisms with illustrative dream material.*

*Cet extrait de Dream Analysis est publié ici avec l'aimable autorisation de l'éditeur.*

★

Les lois du langage poétique<sup>1</sup> n'ont pas été créées par les critiques dans le but d'obtenir du poète de bons vers. Elles ont été formulées et codifiées à partir d'une analyse critique de la poésie même. Ces lois essentielles sont inhérentes et intrinsèques au plus achevé des vers et peuvent être considérées comme le produit d'une très étroite coopération entre l'activité préconsciente et l'activité inconsciente. « *I sing but as the linnets may and pipe because I must* »<sup>2</sup>. » Les lois du langage poétique que les critiques ont établies à partir de la grande poésie et les lois de la formation du rêve découvertes par Freud, proviennent des mêmes sources inconscientes et ont en commun de nombreux mécanismes.

L'expression poétique se devrait d'être « simple, sensuelle et passionnée » (Mil-

1. Bradley et Seeley, *English Lessons for English People*.

2. « Chanter comme chante l'oiseau, je le puis, mais prendre mon pipeau, je le dois. »

ton), car la tâche du poète est de communiquer l'*expérience*. Pour lui, le son qui s'allie au pouvoir d'évocation de l'image, est le moyen de communication essentiel. A cette fin, l'expression poétique préfère un style imagé à une énumération de faits; elle évite le général et recherche le particulier, elle est hostile aux longueurs et dans la mesure du possible, elle écarte la conjonction et le pronom relatif. Aux phrases, elle substitue des épithètes. Grâce à des procédés de cet ordre, le poème sollicite à la fois l'ouïe et la vue, et devient un tableau animé.

La figure de rhétorique appelée comparaison est la plus simple de toutes les formes poétiques (noter au passage l'expression « figure de rhétorique ». Je me référerai plus loin à la métaphore implicite). Par comparaison, on entend la mise en équation de deux choses dissemblables au moyen d'un attribut commun, la similitude étant exprimée par les mots *as* et *like*.

*Blue were her eyes as the fairy flax,  
Her cheeks like the dawn of day,  
And her bosom white as the hawthorn buds  
That ope in the month of May*<sup>1</sup>.

La similarité d'une relation peut s'exprimer par une comparaison : « La char-rue retourne la terre, tel le bateau creusant un sillon dans la mer. » Une comparaison condensée a pour nom métaphore, les mots « comme » et « ainsi que » sont omis. On peut transférer une comparaison d'un groupe d'objets à un autre et dire, par exemple : « Le bateau laboure l'océan. »

Laissant de côté pour l'instant le problème important du vrai symbolisme dans la théorie de la formation du rêve et me référant simplement à la similitude et à la métaphore, telles qu'elles se présentent dans l'expression poétique, je rapporterai un rêve qui illustre très simplement ces figures de rhétorique qu'on peut découvrir à la fois dans le rêve et dans l'élaboration faite par le rêveur du contenu du rêve.

*« J'étais au concert et pourtant ce concert était comme une nourriture. C'était, en quelque sorte, comme si je voyais la musique passer devant mes yeux, ainsi que des images. Les images musicales passaient, tels des bateaux dans la nuit. Il y avait deux sortes d'images, des montagnes blanches aux sommets mollement arrondis puis d'autres, hautes et pointues, qui leur succédaient.*

Dans ce rêve, nous avons tout d'abord une comparaison : « le concert était comme une nourriture » et « la musique passait ainsi que des images ». Puis, une métaphore dans le contexte « des bateaux qui passent dans la nuit et se parlent l'un à l'autre ». Les bateaux évoquent des êtres humains (ils parlent) et le rêveur le sait, même si ce n'est pas formulé explicitement.

1. « Bleus étaient ses yeux, tel le lin enchanté  
Ses joues semblables à l'aurore,  
Sa gorge blanche comme les boutons d'aubépine  
Qui s'ouvrent au mois de mai. »

Pour un détail seulement, nous devons faire appel à notre connaissance du symbolisme inconscient qui nous aidera à interpréter le rêve, je veux parler des montagnes mollement arrondies et pointues. Le reste nous est donné sous forme de comparaisons et de métaphores.

Je soulignerai encore d'autres choses simples relatives à ce rêve qui, parce qu'elles sont simples, n'en sont pas moins profondes et, parce qu'elles sont manifestes, risquent d'être laissées de côté. Ce rêve témoigne tout d'abord d'une expérience vécue, c'est-à-dire de la vision effective de montagnes arrondies et pointues dans des tableaux ou un paysage et de la corrélation qu'établit l'observateur quand, regardant le tableau pour la première fois, il y voit, en fait, seins et pénis. Ensuite, le rêve témoigne du désir de l'enfant d'être nourri la nuit et de son fantasme à la vue du pénis du père qui était, lui aussi, un lieu nourricier. « Des bateaux qui passaient dans la nuit et se parlaient l'un à l'autre. » C'est ainsi que nous déchiffrons le désir du rêve. Les grands, les parents, tels les bateaux dans la nuit, s'entendent bien. L'enfant se sent à l'abri grâce à cette plénitude que tous deux lui assurent. L'acuité du rêve venait de ce que le patient souffrait en réalité de la perte d'un être aimé, enlevé par la mort. Cette perte avait remué des souvenirs qui atteignaient les couches profondes de la frustration infantile et du désir. On notera également l'importance de la musique qui apparaît comme le choix inconscient de la sublimation possible d'un désir oral frustré que le poète a exprimé en ces termes :

*If music be the food of love play on*<sup>1</sup>.

J'aborderai maintenant une figure qu'utilise l'expression poétique, connue sous le nom de métaphore personnelle, où les relations personnelles sont transférées sur un objet impersonnel. Le langage poétique a recours à des expressions telles que : « un ruisseau qui gazouille », « un chêne qui soupire », « une montagne menaçante ». Ces expressions transfèrent des activités humaines à des activités non humaines. Cette figure utilisée par le langage poétique dérive des mécanismes inconscients des rêves car, dans un rêve, par association, une rivière qui coule suggérera à la fois un écoulement d'urine et un flot de paroles. Dans les rêves, très souvent, des attributs personnels sont transférés sur les arbres. L'espèce d'arbre choisie par le rêveur servira le but du rêve. Ainsi, j'ai pu constater que si des *bay trees*<sup>2</sup> et des *beech trees*<sup>3</sup> avaient été choisis, c'est que la personne représentée par l'arbre avait été vue au bord de la mer. Le *yew tree*<sup>4</sup> indique le transfert sur l'analyste d'une image inconsciente (*You*). Un *pine tree*<sup>5</sup> signale le désir lancinant et inconscient de voir la personne représentée

1. « Si la musique est véritablement la nourriture de l'amour, jouons encore. »

2. *Bay tree* : le laurier, mais *bay* signifie également la baie, la crique.

3. *Beech tree* : le hêtre, mais le mot *beach*, signifiant la plage, a une phonétique identique.

4. *Yew tree* : l'if; la prononciation est la même que celle de *you* (vous).

5. *Pine tree* : le pin, mais *to pine* signifie languir, soupirer après quelqu'un.

par l'arbre. Le *birch tree*<sup>1</sup> est la représentation d'une figure parentale punitive, alors qu'un *Scotch fir*<sup>2</sup> n'indique pas seulement la nationalité de la figure parentale, mais l'observation refoulée des poils pubiens des parents inconsciemment reliés à la fourrure<sup>3</sup>.

Le procédé poétique de la métonymie implique littéralement « un changement de nom ». Dans cette figure, un nom qui a un rapport usuel ou même fortuit avec une chose ou une autre est utilisé pour désigner la chose même. Ainsi, nous parlons du « barreau » et du « banc » pour évoquer la profession de magistrat. Prenons, parmi d'autres, l'exemple du *Woolsack*<sup>4</sup>, du « fauteuil » et de la « couronne ». La métonymie permet une économie de mots et évoque, en même temps, une image visuelle. Dans les mécanismes du rêve, elle facilite le travail de la censure puisque le contenu latent se rapporte à la chose elle-même et le contenu manifeste à celle qui lui est reliée. Dans le rêve, *I take a piece of silk from a cupboard and destroy it* (Je prends dans l'armoire un morceau de soie et je le déchire), la *soie* en tant que telle n'a suscité aucune association importante alors que l'expression *take silk* a fait apparaître une compréhension émotionnelle profonde, car *to take silk* est une métonymie signifiant « être appelé au barreau », c'est-à-dire devenir avocat<sup>5</sup>. La première signification, plus superficielle, du rêve était la haine qu'éprouvait le patient à l'égard de sa propre profession. Puis, l'analyse étant plus avancée, il découvrit des sentiments d'hostilité refoulés vis-à-vis de son père, juriste, lui aussi. Je donnerai un autre exemple de cette même figure de style. Dans son rêve, une patiente avait eu l'impression qu'un bébé venait d'être mis au monde. *Le haut de son visage était couleur d'ardoise*. Cette particularité avait chargé le rêve d'une forte angoisse. Les associations immédiates avaient trait à la parturition, mais elles ne provoquèrent aucune manifestation affective jusqu'au moment où la patiente se rendit compte que la « couleur d'ardoise », dans son expérience vécue, était associée tout d'abord à des ardoises (métonymie). Les « ardoises » se référaient au souvenir de l'enterrement d'une poupée sur la tombe de laquelle une ardoise avait été érigée. Une explosion d'affect accompagna cette réminiscence, et le désir non reconnu dans le rêve apparut plus clairement quand, à ce souvenir, la patiente ajouta celui des pierres tombales de deux enfants que sa mère avaient eus et qui étaient morts avant sa naissance, et put évoquer ses fantasmes concernant l'utérus maternel.

Un autre exemple banal de cette figure de rhétorique est l'utilisation du mot « table ». Nous disons d'une personne qu'elle a « une bonne table », faisant allusion à la nourriture et à la table proprement dite. Abandonnant pour le moment la question du symbolisme, la connaissance de l'utilisation normale du langage nous permettra de déduire d'un rêve où il est question de table, qu'il s'agit certainement de nourriture.

1. *Birch tree* : le bouleau, mais *to birch* signifie donner les verges.

2. *Scotch fir* : pin d'Écosse.

3. *Fur* : fourrure; *fur* et *fir* ont la même prononciation.

4. *Woolsack* : le sac de laine; mais ce mot désigne également le siège du Lord Chancelier à la Chambre des Lords.

5. Nous avons en français une expression équivalente : prendre la robe.

La première table, la première nourriture, c'est le corps de la mère. Dans un rêve, un *mackintosh* nous orientera vers une association directe avec l'eau. Dans un rêve d'eau, l'image visuelle que le patient décrit comme *a sheet of water*<sup>1</sup> nous conduira directement à l'idée de l'eau associée à celle des *draps*. Une « chaise » nous permettra de découvrir la personne qui lui est associée en y étant assise; un vêtement, le *corps* de celui qui le porte. Je donnerai un exemple simple et amusant de cette même figure dans le rêve suivant : *Vous étiez assise sur un transatlantique (deck-chair) et vous portiez un canotier (sailor hat)*. Oublions un instant le symbolisme inconscient et soyons attentifs à cette forme de métonymie : « Un *sailor hat*, avait dit ma patiente avec l'ingénuité d'un enfant, c'est ce que porte un marin et, comme vous étiez assise sur un transatlantique, cela signifie que le marin, c'était vous. — Quel genre de marin ? lui demandai-je. — Eh bien, une fois, j'ai dit à ma mère que vous aviez l'air d'un pirate. — Quel pirate ? demandai-je encore. — Oh, le capitaine Hook, certainement<sup>2</sup>. » Nous abordions donc là une telle richesse de fantasmes concernant les mœurs scélérates des pirates que l'interprétation assez plate du « *sailor hat* » comme signifiant un phallus, eût été bien stérile. Deux jours après ce rêve, la patiente était plongée dans une rêverie touchant le problème de l'efficacité protectrice de ses ongles quand soudainement l'idée terrifiante la saisit de longues griffes qui pouvaient s'agripper aux choses. « Le capitaine Hook » était encore un stimulus actif dans sa vie fantasmatique !

Une remarque maintenant sur la technique utilisée pour l'interprétation du rêve. On a sans doute noté les questions que j'avais posées à ma patiente : « Quel genre de marin ? » « Quel pirate ? » Pourquoi ces questions relatives à certains détails du rêve ? On en trouvera la raison dans un principe qui est explicite dans les règles de l'expression poétique et implicite dans les mécanismes inconscients du rêve. L'expression poétique préfère au terme général le terme particulier et, dans l'interprétation du rêve, la compréhension nous est facilitée si, partant d'un terme général, nous allons à la recherche d'une référence particulière. C'est pourquoi l'analyste ne s'est pas contentée de l'association d'« un marin », ni de celle d'« un pirate » qui lui avait succédé. Il convenait effectivement de les faire suivre de la question spécifique : « Quel pirate ? » Nous ne devons pas oublier que le matériel latent est spécifique à l'individu et que même en matière de symbolisme, les symboles indiquent un environnement spécifique.

La synecdoque est une figure de rhétorique qui prend la partie pour le tout. Nous parlons d'une flotte aux « voiles » innombrables, d'une usine qui emploie des « mains » en si grand nombre. « Oh ! serait-ce un poisson, une algue, la chevelure d'une jeune fille ? » dit le poète. Si c'est une chevelure qu'il aperçoit, c'est une jeune fille qui se noie. Dans le rêve musical, j'ai mentionné les « parties » qui étaient là pour le « tout ». Les seins et les pénis étaient représentés symboliquement et pourtant,

1. *Sheet of water* : une nappe d'eau, mais *sheet* signifie aussi le *drap*.

2. Personnage redoutable de *Peter Pan*, en français, le capitaine Crochet.

le corps tout entier était indiqué dans l'image « des bateaux qui passaient dans la nuit ». La métonymie et la synecdoque sont toutes deux en jeu dans le cas du soulier fétiche. La signification du pied est transférée sur le soulier mais, au cours de l'analyse, il apparaît que le pied, en tant que partie du corps, peut non seulement revêtir les attributs d'autres parties du corps, mais bien représenter celui-ci tout entier. Les exemples qui suivent sont tirés d'un matériel onirique. « Le mouron écarlate » évoquait des idées latentes se rapportant au mamelon. « Un fouillis de broussailles épineuses » et une *box hedge*<sup>1</sup> représentaient les poils pubiens et évoquaient des fantasmes latents relatifs à l'organe génital féminin caché. *Box hedge* est un mot qui convient tout particulièrement, la boîte (*box*) étant un symbole banal de la vulve.

Quand le son des mots fait écho au sens, la figure poétique utilisée est l'onomatopée. Notre langue est riche de tels mots auxquels le rêve a souvent recours car, très tôt et fréquemment, s'inscrivent dans la psyché des expériences personnelles où le son est inhérent à la signification. Dans l'acquisition individuelle du langage, nous reproduisons quelque chose de l'histoire du développement du langage lui-même. Des lettres isolées peuvent transporter dans le rêve les sons les plus archaïques alliés à des expériences infantiles. Je suis redevable à l'une de mes patientes du matériel plein d'intérêt qui va suivre et confirmera ce que je viens d'avancer. *Dans le rêve, il y avait une combinaison de lettres « K.OH. », une formule chimique. Me racontant son rêve, la patiente dit : « S.O.S. » au lieu de « K.OH. », puis elle se reprit : « J'ai dit « S.O.S. » par inadvertance, je voulais dire « K.OH. ». La formule « K.OH. » dans le rêve finit par prendre la signification de « Ka.Ka. » le mot qu'utilisent les enfants pour désigner les excréments. Finalement, ce fut l'expression « S.O.S. » formulée par inadvertance qui se révéla la plus intéressante, parce qu'elle est pour nous un signal de détresse. Le « S » s'avéra être le bruit sifflant de l'urine qui s'écoule par inadvertance et le « O », l'exclamation involontaire de détresse que laisse souvent échapper un enfant, quand un tel accident se produit. Des recherches étymologiques ont conduit certains à supposer que le temps présent du verbe *to be* (être), c'est-à-dire *is* (est), probablement l'un des mots les plus fondamentaux de notre langue, imitait, à l'origine, le bruit effectif de l'eau courante, signifiant la « vie », l'« être ». Ainsi donc, dans ce rêve, avec le S.O.S. prononcé par inadvertance, nous avons, sous une forme purement verbale, la dramatisation d'une situation oubliée d'angoisse infantile. Ce signal de détresse S.O.S. utilisé de nos jours par les bateaux en mer et dont on connaît l'efficacité en cas de danger sur l'eau contient, dans sa concision, une richesse de significations insoupçonnée.*

Les figures de style telles que le « parallèle » et l'« antithèse » peuvent, par l'intermédiaire des images, trouver leur place dans le rêve. Ainsi, l'antithèse peut être rendue par une opposition de position : « Vous étiez assis face à elle (*opposite to her*) »,

1. *Box hedge* : haie de buis.

par exemple. Un parallèle, lui, peut être établi grâce à une similarité de position : « Vous étiez assis sur une chaise et « X » était assis auprès de vous (*alongside*). » La compréhension de cette figure extrêmement simple peut être d'un intérêt immédiat pour l'interprétation car si « vous » se rapporte à l'analyste et que « X » soit une personne inconnue de ce dernier, ce que dira le patient à propos de « X » s'appliquera en quelque sorte au « vous ».

La langue a recours à la répétition des phrases pour souligner un trait alors que le rêve, lui, fait appel à la répétition d'un quelconque des éléments qui le constituent.

J'étudierai maintenant de manière plus approfondie la figure de rhétorique dite « métaphore implicite ». Une grande partie de notre langage usuel consiste en de telles métaphores. Des choses qui ne sont ni tangibles, ni visibles sont décrites par référence à celles qui le sont. Des mots exprimant des états mentaux et moraux sont basés sur une analogie établie entre l'âme et le corps. Quelques exemples suffiront pour illustrer ce trait : on parle d'« une pensée frappante », de « trésors de connaissance », de « pâture intellectuelle », d'« un caractère sans tache », d'« un tempérament bouillant », on dit « broyer du noir ». Le sens de l'ouïe étant moins puissant que celui du goût, du toucher, de la vue, c'est le sens le plus dépourvu qui fait des emprunts à plus riche que lui, quand un son ne saurait être décrit sans recours à l'épithète. Ainsi, nous avons une métaphore implicite dans « une voix douce », « un cri perçant », par exemple. Depuis que nous les avons entendus pour la première fois, alors qu'ils désignaient une image sensible déterminée, les mots ont subi un déplacement, tant du point de vue de l'individu que de celui de la race. Ils acquièrent un second sens et transportent des idées abstraites, mais ils ne perdent pas, pour autant qu'il s'agisse du stock inconscient de notre passé, la signification concrète qu'ils possédaient quand nous les avons entendus et utilisés pour la première fois. L'individualité d'un mot consiste en la somme de ses significations passées et présentes. La valeur d'un rêve ne réside donc pas seulement dans la découverte du matériel latent par l'intermédiaire du contenu manifeste, mais dans le langage utilisé pour faire le récit du rêve et pour communiquer les associations qui aideront à son élucidation. En dehors de diverses valeurs psychiques issues de l'expression de soi en tant que telle, le langage utilisé pour traduire cette expression de soi portera en lui-même sa propre signification. Pour tirer le maximum de ce qui précède, il ne faut pas oublier que les mots ne comportent pas qu'une signification secondaire mais, implicitement, une signification primaire. Nous devons être sensibles à leur passé historique qui lui-même transmet souvent le passé historique du narrateur. Je donnerai ici deux exemples très simples : « J'ai rêvé de « X », c'est l'enfant gâté (*spoiled*) de sa mère. » En s'exprimant de la sorte, la patiente voulait dire que « X » était dorlotée. Elle utilisait donc la signification secondaire du mot « *spoiled* », la première signification étant pour tout enfant : gâché, sali, abîmé. Étymologiquement, *to spoil* signifie « écorcher ou gâcher ». L'analyste qui aura ce développement présent à l'esprit atteindra probablement la signification

du rêve plus vite que celui qui ne s'en souviendra pas. Voici un autre exemple : *J'ai rêvé que je spéculais à la Bourse (Stock Exchange)*. Les associations du patient se firent au début sur le thème des valeurs et des parts, mais le mot « spéculer » devait suggérer à l'analyste que l'activité fondamentale *primaire* indiquée était celle de la vision. Ainsi, de la même manière, le *Stock Exchange* (la bourse des valeurs) mériterait plus ample considération. Encore une fois, canaliser l'attention du patient vers l'élaboration du rêve est une méthode valable, car elle fournit à l'analyste l'occasion de donner une interprétation plus complète des rêves à partir des mots effectivement choisis par le patient. Sur les voies de la pensée se croisent et s'entrecroisent les noms, et les noms subissent diverses mutations<sup>1</sup>. Nous devons nous souvenir que le rêve évoque des mots qui connotent et comportent de nombreuses significations à l'inverse des mots scientifiques, lesquels sont les plus exclusifs. Le rêve exprimé de façon abstraite ne nous sera utile sur le plan analytique que s'il est traduit picturalement. Nous devons atteindre la signification primaire des mots sous-jacente à la signification secondaire. De par leur origine, les termes concrets fournissent des associations beaucoup plus riches que les termes abstraits.

Je passerai maintenant de la métaphore implicite, qui nous a offert une clef pour l'analyse de la phraséologie abstraite, à l'examen des termes concrets. J'attirerai tout d'abord l'attention sur une capacité bien connue de l'inconscient, celle de faire des jeux de mots. Serions-nous plus près de la vérité si nous envisagions cette capacité, à la fois dans le rêve et dans la conversation, comme un rappel de la manière dont nous avons commencé par apprendre les mots, c'est-à-dire phonétiquement? Il est rare que des rêves ou des souvenirs bizarres nous fassent entrevoir cette ramification phonétique, qui transporte une signification sur des mots nouveaux qui *sonnent* comme ceux que nous avons déjà entendus. C'est là, pour nos recherches, un domaine plein de richesses. Le son d'un mot et sa signification première seront, il ne faut pas l'oublier, implicites dans un autre mot (ou d'autres phrases) qui aura la même consonance mais une autre signification. En voici un exemple : *I dream of Iona Cathedral*<sup>2</sup>. Ce n'est pas là véritablement un jeu de mots, mais un fragment de l'histoire de l'acquisition du langage par l'enfant. Quand, alors qu'il était enfant, le rêveur avait entendu pour la première fois le mot *Iona*, il avait entendu et compris *I own a cathedral*<sup>3</sup>. Ce même patient m'a rapporté le souvenir suivant. Son père lui avait promis de lui rapporter *The Lays of Ancient Rome*<sup>4</sup>; le fils avait pensé que son père *allait lui donner des œufs*<sup>5</sup>.

Je continuerai avec des exemples qui font ressortir l'importance de l'expression

1. George Willis, *Philosophy of Speech*, 1919.

2. Je rêve de la cathédrale de Iona.

3. Je possède une cathédrale : *Iona* et *I own a* ont une phonétique voisine.

4. Poèmes de la Rome antique.

5. *To lay* : pondre des œufs.

verbale et montrent comment la conscience que nous avons de l'acquisition du langage par la phonétique nous permet d'appréhender la portée des mots. N'oublions pas non plus que l'expression et la connaissance vécue sont deux aspects d'un seul fait. En voici un exemple remarquable : *J'étais avec des chiens et m'apprêtais à pénétrer sur un lotissement [allotment], mais on m'avertit qu'il y avait du danger. C'était dangereux de marcher sur ce terrain, comme s'il était infecté.* Je me contenterai de donner quelques associations pertinentes. L'infection suggéra à la patiente une maladie « du pied et de la bouche ». Dans le rêve, l'un des chiens paraissait être un lévrier. Quand elle était petite, la patiente avait eu successivement deux jouets : *Grey Bunny* (le petit lapin gris) et *Long Dog* (le long chien). « Le pied et la bouche » la firent immédiatement penser à un jeu consistant à mettre son pied dans sa bouche. La patiente me dit alors qu'elle était constipée. De cette seule référence corporelle et des associations que j'ai retenues, on peut déduire assez rapidement les expériences et les fantasmes d'épisodes qui ont marqué son enfance oubliée. *Écoutons* le mot *a-lлот-ment*<sup>1</sup> au lieu de penser à sa signification ou de se le représenter tel que nous le comprenons aujourd'hui. Le rêve peut alors facilement être appréhendé au travers de ce seul mot. Voici un autre exemple. *Dans le rêve*, remarqua la patiente, *il y avait une cour (courtyard)*. Je laisse de côté plusieurs détails particuliers du rêve pour en venir immédiatement à mon propos, soit à l'importance des diverses significations que peut revêtir un mot. Ici, par exemple, le mot *court* fait penser à *to woo* (faire la cour, courtiser), mais le son évoque aussi le participe passé *caught*<sup>2</sup>. Le mot *courtyard* ne suggéra aucune de ces significations à la patiente. Inutile de souligner que l'analyste ne les suggéra pas non plus jusqu'au moment où la patiente, au cours de la séance, fit le récit suivant : « Le week-end dernier, je suis allée chez « X », dans le ----- shire. Il a un petit jardin clos de murs où l'on pénètre par un portail particulier. Je suis entrée et j'ai fermé la porte. Quand j'ai voulu partir pour rentrer chez moi, j'ai trouvé la porte fermée à clé et la seule chose qui me restait à faire était de passer par-dessus le mur hérissé de pointes. » C'est ainsi que devinrent accessibles les fantasmes inconscients relatifs aux dangers de « faire la cour ».

J'ai un *sentiment de dépression*, telle fut la remarque par laquelle un patient commença récemment une séance consacrée à l'anxiété provoquée par les organes génitaux féminins. Finalement, je n'hésitai pas à lui dire qu'il essayait de maîtriser des émotions refoulées relatives à un incident qui s'était passé dans son enfance, quand il avait *littéralement* senti la « dépression » des organes génitaux d'une petite fille. « Je sens », dit un autre patient *en réponse au stimulus d'un rêve sur la nourriture*, « *quand je pense à cette nourriture qu'on me donnait, qu'il y avait quelque chose de fécal là-dedans* ». Je lui demandai : « Où le sentez-vous ? — Eh bien, j'y pensais justement », répondit-il. Tout en parlant, il faisait inconsciemment bouger ses doigts, les mettant les uns sur

1. *Allotment* ou *a lot meant* : cela signifie beaucoup de choses.

2. *Caught* : participe passé du verbe *to catch*, saisir, attraper.

les autres. La sensation était *dans ses doigts*, là où s'était inscrite la connaissance de cette expérience qu'il avait faite très jeune, quand il avait touché ses matières fécales. Quand il s'agit d'un patient très préoccupé par des intérêts extérieurs réels, je dois m'appuyer sur des phrases qui, comme celle qui va suivre, évoquent le fantasme et le souvenir qui est implicite mais que la conscience ignore. « Il faut que je commence à faire ce vêtement, mais je dois dire que cette seule pensée *me remplit d'horreur*. » « Remplit d'horreur » a la signification fondamentale de fantasmes horribles relatifs aux choses horribles qui sont à l'intérieur du corps, c'est-à-dire des fantasmes terrifiants sur la procréation. Une autre patiente me dit : « Dans mon rêve, *je retirais des petits clous (tin-tack)*. » Après maintes circonlocutions, elle revint à son rêve et rumina le mot « *tin-tack* ». « Est-ce qu'il y a un autre mot? — Des vis? — Non », elle ne voulait parler ni de petits clous, ni de vis, ni de pointes. Puis, après une pause, elle suggéra, pour voir, que c'était peut-être des *nails*<sup>1</sup>. Il fut alors facile de comprendre qu'à un certain moment, dans le passé, quand elle avait entendu pour la première fois appeler *nails* ces petits morceaux de fer pointus, elle transféra sur eux des pensées affectives, des fantasmes et des faits associés à ses propres ongles. C'est pour cette raison qu'elle n'avait pu se rappeler le mot *nails*.

Une patiente m'éclaira sur une inhibition relative à la lecture d'un quotidien, inhibition dont elle se plaignait fréquemment. « Je n'ai pas lu le journal cette semaine. Je ne sais pas ce qui s'est passé. Je n'y ai pas jeté un coup d'œil. » Au cours de la séance, des associations paraissant faites au hasard l'amènèrent à constater qu'elle avait ses règles. Le thème par lequel elle avait commencé la séance me revint à l'esprit : « Je n'ai pas lu (*read*) le journal. Je ne sais pas ce qui s'est passé. » Je me rendis alors compte que le son *red* (rouge) est relié tout d'abord pour le petit enfant à une sensation colorée, et que l'utilisation plus tardive de *read*, parfait ou participe passé du verbe *read* n'en contient pas moins cette première signification<sup>2</sup>. Ainsi, j'avais été amenée sur la trace d'une expérience vécue, à savoir la vue du sang menstruel dans les toilettes (le papier), cette vision ayant suscité l'angoisse. Nous pouvons donc attribuer une signification plus profonde au : « Je ne sais pas ce qui se passe dans le monde. »

Un patient me raconta qu'il avait rêvé *d'un repas où on avait découpé un « sirloin » de bœuf* (faux-filet). Élevé dans un certain milieu à une époque où, dans la société, le terme de courtoisie « Sir » était d'usage, je me doutais bien que pour lui un *sirloin* avait tout d'abord signifié *loin of a sir* (la cuisse d'un monsieur).

Quand un patient rêve de la mer, l'eau ne représente pas seulement un des éléments significatifs du rêve, car il ne faut pas oublier que *see* (voir) et *sea* (la mer) ont la même consonance. On peut supposer, d'après la théorie des symboles, que dans un rêve *a pier* (une jetée) signifiera le phallus. Mais j'ai constaté que, souvent, l'on établit

1. *Nail* : le clou, l'ongle.

2. *Red* (rouge) et *read* (parfait ou participe passé du verbe *to read*, lire), ont la même phonétique.

plus rapidement un contact avec le vécu humain si l'on se souvient que *pier* et *peer* sont phonétiquement identiques, que *peer* signifie « regarder » et encore que l'on trouve des *piers* au bord de la mer où les occasions de voir et de regarder sont multiples.

« Sandwich » est un mot intéressant. Il sert parfois de référence à l'époque où l'enfant était couché entre ses parents. J'ai découvert qu'un sandwich à la pâte d'anchois peut indiquer ce que l'enfant plaçait entre ses parents. Manger un sandwich peut symboliser l'incorporation des deux parents. Mais j'ai constaté que le « sandwich », dans un rêve, ne peut être expliqué de façon satisfaisante si les associations amènent le rêveur à des souvenirs se rapportant aux *sands* (sables) du bord de la mer. Quant à la syllabe *wich* (*which*)<sup>1</sup>, elle se rapporte non seulement à la question relative aux organes génitaux et à la différence entre garçon et fille, mais aussi, chez la petite fille, au développement virtuel de la psychologie de la *witch* (sorcière).

Une patiente m'a raconté un rêve intéressant accompagné d'une grande anxiété : « Elle avait peur que, dans la cuvette des W. C. sur laquelle elle voulait s'asseoir, il y ait des chauves-souris, et que celles-ci volent à l'intérieur de son anus. » Pour l'instant, ce qui m'intéresse, ce n'est pas le symbolisme du fantasme, mais bien qu'à partir des associations du rêve, le fantasme ait pu être rattaché à une maladie précise. J'ai appris que cette patiente avait été atteinte d'une névrose d'angoisse à une période où elle avait eu l'influenza. Sa peur consciente, à ce moment-là, était d'être éclaboussée quand elle était assise sur le siège des toilettes. Elle avait donc une influenza et ce mot lui étant apparemment inconnu, l'enfant avait seulement compris le son « flu » (*flew*)<sup>2</sup>. A partir de là, l'influenza était devenue le véhicule de son fantasme inconscient. Dans le rêve, elle redoutait que les « chauves-souris » ne volent dans son anus. Nous pouvons en déduire que, pour elle, « enza » signifiait *bats* (les chauves-souris) auxquelles étaient associés des fantasmes inconscients et terrifiants.

Dans les familles où les enfants reçoivent une éducation religieuse, le mot *hymn*<sup>3</sup> doit tout d'abord désigner un homme. Un patient, à l'âge de 16 ans, s'était pris de passion pour le poème de Tennyson *In Memoriam*. Un rêve révéla que le format du poème, sa disposition en groupes de strophes, avaient été inconsciemment associés à la disposition typographique d'un recueil de cantiques. L'hymne de l'enfance était une glorification du père bon et chéri. Le *In Memoriam* de l'adolescence était celle du bon objet perdu et par là même représentait la conservation psychique de ce bon objet.

Dans un rêve, un personnage « en train de courir » peut toujours être interprété comme le symbole des expériences urinaires qui précèdent le moment où l'enfant

1. *Which* : quel, quelle, lequel, laquelle.

2. *Flew* : parfait du verbe voler.

3. *Hymn* : l'hymne, mot qui, effectivement, a la même phonétique que *him* qui signifie *lui*, d'où la confusion.

sera capable de courir seul, le « mouvement » corporel précédant de loin le mouvement dans l'espace. Quand un patient exprime son angoisse relative à ses amours en répétant l'expression « tomber amoureux », on trouvera l'explication de nombreux fantasmes si l'on considère le mot « tomber » comme la menace effective représentée par l'expression « tomber dedans ».

Si un oiseau, une hirondelle (*swallow*) apparaît dans un rêve, il ne faut pas oublier que, lorsque le rêveur a entendu pour la première fois le mot *swallow*<sup>1</sup>, celui-ci était associé à l'idée de nourriture. Le mot *stroke* (coup, attaque), a diverses significations, l'une féroce, l'autre tendre. J'ai eu trois patientes qui, dans leur enfance, avaient été en contact direct avec des personnes ayant eu une « attaque ». L'une d'elles avait attrapé un « coup » de soleil, les deux autres avaient vu de leurs propres yeux des personnes frappées d'apoplexie (*stroke*). Dans chacun des cas, le mot *stroke* avait été investi d'une signification affective. Chez l'une des patientes, lors des premières leçons d'écriture, un déplacement précoce de l'affect s'étant opéré sur les *up-strokes* (déliés) et les *down-strokes* (pleins), l'acquisition de l'écriture devint chose pénible et douloureuse et fut ainsi retardée. J'ai connu d'autres cas où ce même apprentissage avait été retardé de par l'utilisation du terme *pot-hooks*<sup>2</sup> (bâton, jambage).

Un patient qui avait rêvé de *raspberries* (framboises) se souvint qu'enfant, il vomissait après en avoir mangé. La clef qui permit de découvrir ce qui s'était passé, en dehors des déductions faites à partir du vécu analytique, apparut quand le patient m'eut raconté que chez lui, on appelait les *raspberries* des *rasps*. Le mot *rasp* (râper, écorcher) permit l'évocation de plusieurs souvenirs, entre autres la « sensation » que provoque la langue du chat ou la fourrure de cet animal caressée à rebrousse-poil.

Il parla finalement des « poils » qui recouvrent la framboise. A partir de ces associations, il devint facile de comprendre le fantasme inconscient associé au mot *rasps* qui avait provoqué les vomissements de l'enfant. De nombreux patients m'ont confirmé qu'un enfant interprète tout à fait littéralement l'expression *furred tongue*<sup>3</sup>.

La présence, dans un rêve, d'une balançoire (*see-saw*) conduit directement au thème de la masturbation en raison du mouvement corporel suggéré, mais le mot *see-saw* évoque également un rapport entre la masturbation et la vision qui peut jouer un rôle important dans une histoire sexuelle donnée. Voici maintenant un exemple qui nous fait entrevoir la formation du fantasme. Un enfant avait peu à peu compris que son père se rendait chaque jour à la *City* pour y exercer les fonctions de « stockbroker »<sup>4</sup>. Pour lui, ce mot signifia tout d'abord que son père « cassait du bois »;

1. *To swallow* : avaler, ingurgiter.

2. *Pot-hook* : on retrouve ici le mot *hook*, crochet, déjà intervenu dans diverses associations et suscitant la frayeur dans les fantasmes.

3. *Furred tongue* : une langue chargée, littéralement une langue poilue.

4. *Stockbroker* : agent de change, mais *stock* signifie aussi le tronc d'arbre, la bûche, et *broker* a presque la même consonance que la troisième personne de l'imparfait (*broke*) du verbe *to break* — casser.

puis il entendit son père parler d'une *widows'insurance* (une assurance au bénéfice des veuves). Il ignorait ce qu'était une *widow*. La première signification qui lui apparut fut celle de *window* (la fenêtre). Ainsi pour lui, la conclusion logique qui s'imposait fut que le travail de son père à la *City* consistait à casser des fenêtres. Puis, quand il comprit que *widow* désignait une femme, le fantasme inconscient n'en fut que renforcé.

Si, dans un rêve, des événements se situent dans un *drawing-room* (salon) ou un *with-drawing-room*<sup>1</sup>, nous pouvons nous attendre à ce que le mot *drawing* joue un rôle important. La première signification accessible sera souvent celle d'un dessin (*drawing*)<sup>2</sup> à la plume, au crayon ou au fusain; mais nous finirons par nous appuyer sur les processus corporels qui révèlent la signification ultime du rêve, telle la succion (*sucking from, sucking out of*). Les termes concrets peuvent, eux aussi, nous apporter une aide appréciable, si nous ne nous contentons pas du premier qui nous est proposé.

Les noms de lieux élus par le rêve qui leur assigne un rôle dans l'action dramatique permettront parfois d'élucider le problème : Bournemouth, Barmouth, Wales, Maidenhead, Virginia Water, Hyde Park Corner, Chile, Spion Kop, Lyons'Corner House, Covent Garden sont quelques exemples typiques de noms de lieux<sup>3</sup>.

Des noms propres, prénoms et noms de famille, peuvent aussi être utiles, parfois directement, tels qu'ils sont donnés dans le contenu manifeste, parfois indirectement, signifiant le contraire du contenu manifeste. Ainsi, le nom de *Sharpe*<sup>4</sup> est souvent indiqué dans un rêve par un *flat*<sup>5</sup> ou un *block of flats*<sup>6</sup>. « Mr Seymour »<sup>7</sup>, « Mr Attwater »<sup>8</sup>, « Mrs Payne »<sup>9</sup> sont encore des exemples de noms bien définis qui se sont révélés utiles dans l'interprétation de rêves.

Le rêve a donc une double valeur; il est la clef permettant d'accéder au fantasme inconscient et aussi à la réserve de souvenirs et d'expériences. Le désir inconscient et le fantasme ont à leur disposition tout le vécu de l'enfance. Pour aborder les mécanismes qui aboutissent au rêve manifeste à partir des pensées latentes et de la réserve inconsciente d'expériences et de pulsions, j'ai exposé dans le détail les principes et les procédés auxquels a recours l'expression poétique puisque ces principes portent indubitablement le même sceau que les mécanismes du rêve et qu'ils ont la même origine. J'ai également fait remarquer que, pour l'élucidation des rêves, il est utile de savoir

1. *With-drawing-room* : jeu de mot, *withdraw* signifiant se retirer, c'est donc la pièce où l'on se retire.

2. Le mot *drawing* est aussi le participe présent du verbe *to draw* dont un des sens est tirer; *to draw off* signifiant retirer, soutirer.

3. Ces noms de lieux ne pouvant être traduits, je laisse le soin au lecteur français de trouver, selon ses propres associations, des équivalents dans sa langue.

4. *Sharp* : tranchant, aigu, affilé.

5. *Flat* : adjectif : plat; substantif : appartement.

6. *Block of flats* : ensemble de maisons.

7. *Seymour* : la première syllabe de ce nom évoque le mot *sea* : la mer.

8. *Attwater* : *water* : l'eau.

9. *Payne* : ce nom a une phonétique identique à celle de *pain*, la douleur.

que les mots se croisent et s'entrecroisent sur les voies de la pensée, et aussi de se souvenir que la base du langage est la métaphore implicite et que nous avons tous appris phonétiquement notre langue maternelle.

ELLA SHARPE

*Traduit de l'anglais par Claude Monod.*

## CONDENSATION ET MÉTAPHORE

*Le rêveur rêvant et le créateur rêvant \**

### I

La substance de cet exposé réside dans l'exégèse psychologique de deux textes. A supposer que les passages en question conviennent à un travail d'exégèse destiné à capter leur sens, ils n'en paraîtront pas moins mystérieux au premier abord, sinon par leur origine, du moins quant aux raisons qui ont motivé leur sélection et justifié leur examen. Mais pour venir à bout de ce mystère, nous disposons de bien peu d'éléments.

1. « ...une préparation de propyle... propylène... acide propionique... »
2. « Bare ruined choirs where late the sweet birds sang <sup>1</sup>. »

Ces « textes » sont tous deux l'aboutissement d'un processus de pensée complexe, difficile à cerner : le premier est la condensation du *Rêve d'Irma* rapporté par Freud, le second, une métaphore tirée du sonnet LXXIII de Shakespeare.

La condensation renvoie ici au rêve et la métaphore à un type de créativité : l'élaboration d'un poème. La relation étroite qui existe entre le travail du rêve et l'élaboration d'un poème est plus significative en allemand qu'en anglais et aussi plus révélatrice : en allemand, la condensation se dit *Verdichtung*. Si l'on supprime la première syllabe, le mot *Dichtung* — poésie — apparaît. La racine, *dicht*, se réfère à quelque chose d'épais, de serré, de dense. Cette « densification » du sens participe de la poésie autant que du rêve. Dans l'exposé qui va suivre, les deux « textes » nous permettront de comparer, en les opposant, la manière dont intervient cette densification dans les rêves et dans la poésie. On constatera aussi, par une étude plus approfondie,

\* Titre original : *The dreaming Dreamer and the dreaming Creator : A Comparison of Metaphor and Condensation*. Ce texte est une version plus élaborée d'une communication présentée au Congrès international de Psychanalyse, Vienne, 1971.

1. « Ruines des chœurs dépouillés où s'était attardé le doux chant des oiseaux. »

que cette analogie peut apporter quelques indications sur la relation entre le rêve et la créativité.

## II

« ... Une préparation de propyle... propylène... acide propionique. »

Vers la fin du rêve d'Irma, Freud revient, comme l'a noté Erikson<sup>1</sup>, à un « état de contentement » libre de tout sentiment de culpabilité. Après s'être accusé d'avoir commis une erreur dans le diagnostic, il rend son ami Otto responsable de l'infection de la jeune fille. Dans le rêve, Otto était censé avoir fait une injection à Irma avec une seringue malpropre — d'où sa responsabilité. Freud commença par isoler, pour le décortiquer, le thème de la condensation du « propyle » en rappelant que sa femme avait, le soir précédent, ouvert une bouteille de liqueur, un présent d'Otto. De la bouteille s'était dégagée une terrible odeur d'alcool amylique, ce qui, par le biais de la description chimique, rappela à Freud la série : propyle, méthyle, etc. A ce stade de ses associations libres, il était prêt à reconnaître que le propyle était une « substitution » logique. « J'ai rêvé du propyle après avoir respiré de l'amyle<sup>2</sup>. » Freud rationalise cette substitution en la disant de « l'ordre de celles qui sont autorisées en chimie ». Le mot « ananas » inscrit sur la bouteille qui rappelait le nom de famille d'Irma était, à ce même stade, la seule indication d'un élément de plus. Jusque-là, cette référence est l'unique preuve que nous ayons d'une condensation de signification. Le propyle, dans ces premières associations libres, ramène, d'une part, à l'alcool amylique, à l'amyle et à Otto, d'autre part à Irma, par le mot « ananas ».

Mais quand Freud fixa son attention plus longuement sur le mot « propyle », ses pensées l'entraînèrent sur la voie de la phonétique plutôt que de la sémantique. Le mot lui rappela les « propylées », ce portique cérémoniel découvert à Athènes, et aussi à Munich, cette ville étant associée à son cher ami et confident, Wilhelm. (Pour Erikson<sup>3</sup>, les propylées évoquaient également l'entrée, le *Vorhof* (le vestibule) dont la signification anatomique se réfère à l'entrée dans le vagin. Par ailleurs, propionique fait penser à priapique, c'est-à-dire à phallique.) Il apparut alors clairement à Freud qu'il était en présence de deux groupes d'idées opposées sous-jacentes à « propyle » : le groupe d'« Otto » représenté par les idées du rêve relatives à l'alcool amylique et à l'amyle, et le groupe de « Wilhelm » par les « propylées ». Alors que son ami Otto, dans le rêve, représentait ceux qui ne le comprenaient pas, les idées qui lui étaient associées avaient

1. Erikson, E. H., « The dream specimen of psychoanalysis », *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1954, 2, 5-56.

2. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. fr., P.U.F. 1971, p. 108.

3. E. H. Erikson, *op. cit.*

un sens négatif, étant en opposition avec les idées concernant « Wilhelm » car, dans le rêve, celui-ci comprenait Freud. Le travail du rêve « recherchait » un élément qui correspondait également à chacun des groupes et le « propyle » faisait l'affaire en raison de sa relation avec l'alcool amylique, d'une part, et les propylées, de l'autre. Ce processus de pensée n'est pas sans nous rappeler les négociations sur le désarmement où nulle des parties concernées ne lâche véritablement de lest; les déclarations communes paraissent toutefois impressionnantes jusqu'au moment où, si l'on en effleure la surface par une méthode adéquate, il ne tarde pas à sauter aux yeux que de vastes zones de désaccord et de conflits subsistent encore.

Dans notre propos, trois facteurs sont d'importance : 1) La « densification » de la signification personnelle suscitée par la magie d'un mot et, en particulier, la manière dont au moins deux groupes distincts d'idées s'entrecroisent et s'opposent, comme dans une figure de danse. 2) Les artifices verbaux qu'utilise le travail du rêve et plus particulièrement la manière dont une transition sonore (propyle-propylées) finit par déclencher une suite importante de pensées après que les associations de Freud se soient arrêtées à la surface de sa mémoire, le propyle s'étant substitué à l'amyle. 3) Le fait que le « propyle » *n'était pas la condensation elle-même*, comme Freud s'est appliqué à la montrer : car « propyle » était un *déplacement* venant du centre de la condensation, et « servant les buts de la condensation ». Ainsi, la première pensée de Freud, celle que le « propyle » était une substitution se révélait juste. Il lui fallait encore découvrir, cependant, qu'il se substituait à quelque chose de bien plus important qu'à l'amyle. Ce point est essentiel quand nous opposons la condensation à la métaphore.

Pour terminer, nous étudierons la forme que nous appellerons désormais la condensation déplacée. Le mot « propyle » est enfilé sur un collier d'allitérations dont les perles sont constituées par le son des *p* et des *r* et leur combinaison. Cette conca-ténation apparaît plus clairement en allemand : « ...*einem Propylpräparat, Propylen... Propionsäure...* ». Pourquoi cette allitération? Quel but sert-elle donc et comment la relier au travail du rêve? Je reviendrai plus loin sur ces questions.

### III

« *Bare Ruined Choirs Where Late the Sweet Birds Sang.* »

Dans l'ouvrage d'Empson *Seven Types of Ambiguity*<sup>1</sup>, ce vers illustre parfaitement le premier type d'ambiguïté poétique qui permet « à un mot ou à une structure grammaticale d'être efficace de diverses manières à la fois ». Dans le commentaire

1. Empson, W., *Seven Types of Ambiguity*, The Noonday Press, New York, 1955.

qu'il donne de cette citation, Empson place la constellation d'idées juste au-dessous de la signification du vers. Le lecteur ne doit pas se croire tenu d'adopter toutes les significations proposées, mais, pour autant que ces vues sont partagées, elles pourront expliquer l'effet remarquable du vers.

« ... La comparaison [entre les buissons d'un hiver précoce et les stalles du chœur] se justifie par des raisons diverses : parce que les chœurs des monastères en ruines sont des lieux où l'on chante, où l'on s'assied sur une rangée, parce qu'ils sont en bois et sculptés, parce qu'ils étaient entourés d'une construction protectrice semblable à une forêt, colorée de vitraux avec des fleurs peintes et des feuilles, parce que ces chœurs sont maintenant abandonnés de tous et parce que seuls subsistent les murs gris, couleur d'un ciel d'hiver et que le charme froid et narcissique des jeunes choristes s'accorde bien avec le sentiment qui émane des sonnets de Shakespeare. Cette comparaison repose aussi sur diverses raisons sociologiques et historiques (la destruction des monastères par les protestants, la crainte du puritanisme) qu'il serait difficile aujourd'hui d'évaluer à leurs justes proportions. Ces raisons et beaucoup d'autres [...] se combinent pour communiquer au vers sa beauté; il est une sorte d'ambiguïté à ne pas savoir laquelle garder la plus présente à l'esprit. En fait, tous ces détails participent à cette richesse d'évocation et à l'intensité de l'effet. Les machinations de l'ambiguïté sont inhérentes aux racines de la poésie même <sup>1</sup>. »

Shakespeare imprime deux images dans l'esprit du lecteur : celle des buissons d'un automne tardif ou d'un hiver précoce, et celle des stalles du chœur déserté. Il superpose ces deux images qui s'accordent de manière surprenante bien qu'elles proviennent, pour ainsi dire, de pays différents. La « densification » du sens est produite par la surimpression parfaite de ces deux images qui forment un vivant palimpseste. Leur efficacité poétique réelle est simultanée et spontanée : ce n'est pas le résultat de l'analyse d'Empson, pas plus qu'une fois expliquée, une plaisanterie garde son sel. La pensée qui, dans l'esprit de Shakespeare, s'était amalgamée à un sentiment ou à une attitude « a été momentanément abandonnée à une revision inconsciente d'où il est résulté une appréhension immédiate par la pensée consciente <sup>2</sup> ». Comme dans la condensation du « propyle » deux familles de significations se côtoient et, comme dans cet exemple, un mot clé relie les deux groupes d'idées — dans le rêve, le mot « propyle », dans le poème le mot *bare* qui peut s'appliquer aussi bien aux buissons qu'aux stalles du chœur. Il y a même un jeu de mots tacite si nous admettons que *bear* <sup>3</sup> peut évoquer les jours plus chauds où les branches, maintenant dépouillés, *portaient* feuilles et oiseaux. Il ne se fait pas ici, comme dans la condensation du rêve, de déplacement vers un élément extrinsèque au réseau d'idées présentes dans la condensation : ce que le vers dit, il ne le déguise pas. En dernier lieu, le vers shakespearien est composé de mots entrelacés d'allitérations, la principale étant le *r* doux anglais, comme dans le « propyle » de Freud, niché entre les *p* et les *r* répétés.

1. Empson, *op. cit.* p. 5.

2. S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. fr., Gallimard.

3. *Bare* : dépouillé, dénudé, et *to bear* : porter ont une phonétique identique (*N. d. T.*).

## IV

## DISCUSSION

A. *Examen plus attentif de la nature de la condensation.*

Si nous devons nous concentrer sur le processus de la compression avant que ne s'éveille l'idée hallucinatoire qui interviendra à sa place dans le rêve effectif, nous dirons avec Kris et Kaplan <sup>1</sup> qu'il doit se produire tout d'abord une *conjonction* multiple de significations. Toutefois, une fois intervenu le déplacement vers l'un des éléments du compromis, une *infraction* ou une *disjonction* du sens apparaît qui peut n'être pas résolue tant que les associations libres et l'interprétation du rêve n'auront pas ramené le rêve à la *conjonction* originelle des idées. Au début, « propyle » était simplement la dénomination d'un produit chimique utilisé dans le rêve par Otto : ses autres significations se rapportant à Wilhelm ont été mises de côté jusqu'à un stade ultérieur dans les associations de Freud. En décrivant cette division de significations, nous considérons simplement la face structurale d'une pièce dont le revers est le facteur dynamique représenté par le déguisement et la censure. La censure interrompt la menace du sens réel en cet endroit où déjà il est effiloché.

Freud s'est attaché à démontrer que la compression joue sur la base d'un principe de surdétermination : une *multiplicité* d'idées convergent, plusieurs d'entre elles frappant juste, avec une certaine redondance. Il y a répétition, avec des variations mineures uniquement. Cette répétitivité se manifeste de diverses manières : que le même mot puisse avoir deux fonctions, à la fois concept et schème de sons, c'est déjà là une duplication; un autre type de répétition est celui des lignes parallèles de significations qui relient une pensée à une autre; un troisième, sur lequel nous tenons à appeler l'attention, c'est la répétition de certains sons. Quelle est la fonction de cette répétitivité générale? Freud a suggéré que le processus de compression est un moyen par lequel les intensités des idées s'additionnent puis se déchargent comme pour se défaire de désirs importuns qui, si leur force d'impact leur était laissée, troubleraient le sommeil. La mobilité de ces charges d'investissement leur permet de s'édifier cumulativement, et cette condition d'investissement est caractéristique du processus primaire. Mais, dans cette explication, qu'est-ce qui justifie la forme rythmique propre à cette décharge?

Dans son « Esquisse d'une psychologie scientifique <sup>2</sup> », Freud a envisagé l'éventualité que les qualités de la conscience soient créées par la capacité qu'ont certains neurones d'être activés par des stimuli à périodicités diverses sans rapport avec leur

1. Kris E. et Kaplan, A, « Esthetic ambiguity », in *Psychoanalytic Explorations of Art*, Kris. (Éd.) Intern. Universities Press, New York, 1952, p. 243-264.

2. S. Freud, in *La naissance de la psychanalyse*, trad. fr., P.U.F. 1956.

intensité. Cette supposition a un équivalent qui pourrait bien être celui-ci : nous voyons rouge plutôt que bleu en raison des différences de longueurs d'onde auxquelles notre œil est sensible. L'intensité de la lumière est négligeable.

Que se passera-t-il si nous appliquons cette idée à un autre domaine, celui de la motion pulsionnelle et de l'affect? Admettons (et là, je me permets une métaphore) que chaque motion pulsionnelle ait son rythme propre et que sa périodicité soit transmise par ses voies de décharge. Les expériences que nous vivons comme des affects sont probablement les plus impressionnées par ces rythmes, pour la simple raison que ceux-ci sont très proches de la source somatique de la pulsion. Une autre voie de décharge qui offre une opportunité bien moindre de décharge instinctuelle directe, étant à une certaine distance de la source instinctuelle, c'est la pensée. De ces considérations, on pourrait déduire que plus un processus de pensée est directement mis en mouvement par la notion pulsionnelle, plus sa qualité rythmique sera grande. En d'autres termes, plus la connexion entre le désir et la pensée sera étroite, plus aisément le rythme distinctif de ce désir — dont les racines sont dans la pulsion — activera la pensée. A ce niveau, la pensée, la motion pulsionnelle et l'affect formeraient un trio de fonctions très bien assorties. Le langage peut révéler cette pulsation somatique instinctuelle. Les doubles significations, les niveaux multiples d'idées surdéterminées et la répétition pure des sons réfléchissent cette vitalité vibrante qui, par exemple, peut apparaître en relation avec les rêves. Il semble qu'il y ait un principe de « modèle répétitif » (*patterned repetition*) qui opère à différents niveaux. Ce principe est également au cœur de la poésie et peut-être aussi de toute autre forme d'art. Par le langage, nous ne nous référons pas simplement aux fonctions descriptives et communicatives des mots, mais à leur organisation formelle en tant qu'empreintes laissées dans la structure psychique — empreintes pouvant être activées et utilisées diversement, fournissant par exemple des points de contact (ou des « passerelles ») pour la mise en place des idées dans la condensation.

Le concept freudien de l'investissement mobile est, toutefois, purement *quantitatif* alors que nos remarques soulignent l'importance de la fonction *qualitative* de ces rythmes qui amènent le langage à la limite des processus corporels. Ce point de vue impliquerait que chaque variété de motion pulsionnelle et d'affect a son propre rythme et sa périodicité, de même que le rouge et le bleu ont chacun leur propre longueur d'onde. A un niveau de pensée plus élevé, cependant, le rythme de décharge peut devenir le signal de la qualité de l'affect et de la motion pulsionnelle.

Les théories de l'affect sont faibles précisément en ce qu'elles sont, pour une large part, incapables de rendre compte de la grande variété des qualités affectives. La chimie émotionnelle de MacDougall était une tentative dans ce sens, mais elle ne rend compte que d'un nombre d'affects bien limité par rapport à tous ceux que l'on peut découvrir dans tout bon roman. La théorie psychanalytique des affects a pour tâche d'expliquer la richesse du vécu affectif sur la base d'une théorie dualiste des

instincts, en stipulant systématiquement que l'affect est une voie particulière pour la décharge de la motion pulsionnelle. Deux affects seulement et leurs combinaisons sont compatibles avec l'expérience du plaisir et de la douleur qui sont des fonctions d'intensité d'excitation plutôt qu'une qualité particulière de la motion pulsionnelle. Anna Freud, la première, a suggéré que la qualité de l'affect était non seulement l'aboutissement d'un processus particulier de décharge, mais résultait de l'interaction de la motion pulsionnelle et de la structure psychique. C'est pourquoi l'angoisse relative aux sanctions du surmoi est vécue comme un sentiment de culpabilité, et celle relative aux dangers réels comme une peur<sup>1</sup>. Cette hypothèse d'une interaction pourrait ouvrir la voie à une étude systématique des qualités affectives dans la théorie psychanalytique. Selon nous, le rythme de décharge que nous avons postulé peut être modifié par les vicissitudes que ce processus rencontre, qu'elles proviennent du surmoi, du moi ou de la réalité.

Du point de vue clinique, chaque fois que l'isolation sépare de manière excessive la pensée de l'affect, le langage perd sa capacité de fournir à la vie instinctuelle de l'individu des poteaux indicateurs faciles à déchiffrer. Le langage sans saveur de l'obsédé est le prix payé pour édifier un mur autour des sources de sa vie instinctuelle. En s'obligeant à utiliser des mots guindés pour les maintenir au-dessus du borborygme de ses motions pulsionnelles, son langage perd la capacité de réfléchir l'allure variable et la qualité de ses émotions. Il chancelle toujours légèrement, il n'est pas en équilibre et court le danger constant de tomber dans la fange des désirs qu'il renie. Cependant, les instincts se vengent souvent sous forme d'une pensée qui, telle une intruse, martèle sans cesse la conscience avec le rythme impitoyable de forces vitales qui ne peuvent être déniées plus longtemps. L'insistance et l'invariabilité avec lesquelles elles s'expriment désormais indiquent le caractère primitif de l'organisation instinctuelle — Rapaport parlerait ici du caractère péremptoire des pulsions.

Nous sommes maintenant en mesure de nous attaquer à divers problèmes relatifs au processus de la condensation : *a*) pourquoi un déplacement intervient-il à un certain moment du processus de condensation et devient-il ce qui apparaît effectivement dans le rêve; *b*) quelle relation y a-t-il entre la décharge pulsionnelle et le processus de condensation et de déplacement et *c*) quel sceau le processus de condensation imprime-t-il sur la qualité hallucinatoire des rêves?

Si nous pensons à l'analogie physique qui est à la base de la condensation, il est évident, par exemple, que lorsque la vapeur se transforme en eau, le même nombre de molécules occupe un espace moins grand. Un brusque refroidissement entraîne la formation d'une certaine quantité d'eau; ce refroidissement qui provoque le rapprochement des molécules d'eau est le *processus* effectif de la condensation. Une goutte d'eau prise isolément ne pourrait en aucune manière évoquer la quantité d'eau conden-

1. Anna Freud, *Le Moi et les mécanismes de défense*, trad. fr., P.U.F.

sée ni le processus de condensation. Pour la pensée, il en va autrement. Quelque part, dans l'inconscient, le processus de condensation dont il s'agit se produit : un « refroidissement » brusque rapproche des pensées qui se trouvent à une certaine distance les unes des autres dans diverses parties du cerveau. Le mouvement de ces molécules de pensée, comme nous avons tenté de le montrer, a une certaine périodicité intrinsèque qui réfléchit la motion pulsionnelle instigatrice et l'affect qui l'accompagne. Quel est le destin de ce nouvel agglomérat de pensée?

Bien que nous puissions utiliser la périodicité de la décharge affective et, en particulier, le rythme de la pensée en tant que signaux pour différentes qualités d'expériences, à un autre niveau, cette même périodicité peut servir une fonction de décharge : ainsi les affres de la faim peuvent être des décharges et, à un niveau différent, des signaux. Mais où et à quel stade cette décharge psychique se produit-elle et comment séparer cette fonction de ses propriétés de signal? La difficulté de la conception de Freud pour qui la condensation d'idées provoque une *sommation* d'intensités psychiques est qu'elle se heurte à l'hypothèse suivante : celle que les idées, au niveau du processus primaire, déchargent des intensités psychiques et, dans cette fonction, sont coordonnées à l'affect et à la motricité. La *sommation* implique la capacité de s'attacher aux intensités, fonction que Freud a assignée à l'idéation du processus secondaire ou à la pensée proprement dite<sup>1</sup>.

Il serait peut-être plus avantageux de supposer que le processus même de la condensation *est* la décharge psychique. Nous ne pouvons dire dans quelle mesure le rêve *est* effectivement ce processus de décharge ou s'il se contente de le refléter — telle une carte qui reflète la région qu'elle représente. Les termes de cette alternative peuvent être justes pour autant que le rêve soit un mélange de différents niveaux de l'organisation de la pensée et des états corporels. Ce que nous avons décidé d'appeler le rêve est ce fragment d'une expérience dont nous pouvons nous souvenir et plus particulièrement de ce fragment parvenu à une représentation dans la conscience. Mais la condition pour rêver est probablement plus qu'une organisation de pensée. Des travaux récents sur le cycle sommeil-rêve indiquent que l'état de rêve est une condition unique d'éveil psychosomatique. On serait presque tenté de dire que les rêves sont vécus et non rêvés : c'est seulement pour le rêveur une fois éveillé que l'expérience est celle de l'image d'une apparition nocturne qui se dissout rapidement. La fonction effective de la pensée en tant que telle dans le rêve — ici, nous distinguons la pensée de l'idéation — pourrait donc être de faire stopper le processus de décharge.

Ces considérations nous amènent au dernier des trois problèmes envisagés : quel sceau le processus de condensation imprime-t-il sur la qualité hallucinatoire des rêves? Freud a émis l'hypothèse que le rêve exigeait une sommation d'intensités psychiques pour « forcer » l'entrée du système perceptif et que cette sommation d'éner-

1. Cf. « Formulations concernant les deux principes du fonctionnement psychique » (1911).

gie se produisait au cours du processus de condensation. Nous avons assigné une fonction de décharge à ce même processus. Comment pourrions-nous alors rendre compte du passage de la régression à la perception ? Il est indispensable de rappeler ici que Freud dans l' « Esquisse d'une psychologie scientifique » explique les différentes qualités de la conscience en postulant l'existence de neurones particulièrement aptes à répondre aux périodicités des stimuli. Nous avons suggéré qu'un « modèle de répétition » peut s'appliquer aux décharges affectives et idéationnelles de la motion pulsionnelle. La rencontre de ces deux idées pourrait peut-être expliquer l'éveil intrapsychique de la perception. Si ces structures perceptives sont en harmonie avec les périodicités, chaque fois que ces rythmes — quelle que soit leur origine — les activent, la réponse sera identique. Il est difficile, reconnaissons-le, de voir comment un rythme affectif intrapsychique qui s'éveille pourrait imiter la périodicité de l'onde lumineuse du rouge. Pourtant, le langage observe cette relation quand nous disons d'une personne très en colère « qu'elle voit rouge ». Une relation isomorphique entre les rythmes de décharge intrapsychique et les périodicités des stimuli internes existe peut-être, que des recherches savantes pourraient établir. Mais l'hypothèse peut toujours subsister en tant qu'explication de la qualité hallucinatoire des rêves.

#### B. *Étude plus approfondie de la métaphore.*

La conjonction de sens qui apparaît dans la métaphore — caractéristique qu'elle partage avec la condensation — est transportée dans la forme même de la métaphore. Kris et Kaplan <sup>1</sup> renvoient à l'*intégration* de sens qui se produit dans la métaphore et qui contraste avec la disjonction intervenant dans la condensation. Ainsi, dans le sonnet, les deux images — celle des buissons et celle des stalles du chœur — coïncident de manière telle qu'une nouvelle signification apparaît, tel un mélange de couleurs ou une harmonie de notes. Les formes de la métonymie (la couronne, pour le roi) et de la synecdoque (une voile, pour un bateau) ne devraient pas être confondues avec le processus de déplacement qui entraîne une disjonction de la signification. Ces techniques de prosodie sont, en fait, des métaphores « de poche ». L'invention d'un mot nouveau qui part d'un attribut central, comme dans la métonymie, ou le choix d'une partie qui est là pour signifier le tout, comme dans la synecdoque, cette invention introduit, parallèlement à la description sténographique, un nouveau groupe de significations (couronne, tête, paré de bijoux, etc.) qui, utilisé à bon escient, servira les buts de l'intégration plutôt que ceux de la disjonction. L'origine de ces figures peut facilement être décelée dans les mécanismes du travail du rêve, de même que l'on trouve la compression dans la métaphore et la condensation. La métaphore diffère nettement de la plupart des formes de condensation en ce que, dans cette figure,

1. Kris et Kaplan, *op. cit.*

nulle disjonction de sens ne saurait être autorisée. La métaphore est probablement très proche des images composites et des mots dans le rêve, bien que, dans ces deux formations, des disjonctions de sens se refléteraient dans l'obligation où sont les associations libres de démêler les éléments qui se confondent (cf. le rêve de l'*Autodidasker*<sup>1</sup>). De plus, le *self* participe activement à la construction des métaphores. Quand Shakespeare disait de l'Angleterre : « Ce joyau précieux serti dans une mer d'argent », il projetait sa fière attitude élisabéthaine sur l'Angleterre de la Renaissance. Aucun poète anglais contemporain n'aurait semblable attitude.

L'intégration de la signification essentielle à la métaphore est facilitée par le mécanisme de duplication ou de répétition. Deux groupes, peut-être plus, de significations sont réunis qui paraissent coïncider de manières spécifiques et variées. Souvent, cette projection d'un groupe sur un autre groupe est facilitée par une autre forme de duplication — des jeux verbaux comme *bare* (dépouillé) et *bear* (porter). Mais, primitivement, l'intégration s'accomplit par la répétition fournie par divers modèles de rythmes. Laissons le poète Karl Shapiro s'expliquer sur ce point : « Le rythme est la qualité la plus manifeste et la plus profonde de l'art. Comprendre le rôle du rythme dans l'art, c'est comprendre la nature de l'art même<sup>2</sup>. » Toujours d'après Shapiro, il est tout aussi important de savoir que « le mètre poétique a, dans l'abstrait, une relation avec le langage qu'il utilise mais, dans sa particularité, il a une identité avec le sens du mot [...] Dans n'importe quel cas, le mètre donne l'accentuation linguistique exacte que recherche le poète<sup>3</sup>... ».

Pour Kris et Kaplan, le mètre poétique appartient à la catégorie des « règles strictes » qui permettent au moi d'appréhender la réalité et de ne pas lâcher prise au cours de sa descente dans l'inconscient. Mais cette remarque ne peut s'appliquer au mètre que « dans l'abstrait », ainsi à la règle du pentamètre iambique. Elle ne saurait l'être « dans n'importe quel cas » car le mètre, avec son identité au sens des mots, est avant tout ce que le poète s'efforce de découvrir dans son matériel : en lui se réfléchit la qualité affective de ce qu'il désire communiquer. Le rythme n'est pas la bouteille hermétiquement close où serait enfermé le génie de l'inconscient ; il prendrait plutôt sa source dans les processus de la pensée inconsciente et c'est là qu'il faut le chercher. La grandeur de Shakespeare réside, en grande partie, dans le génie qu'il avait pour découvrir des rythmes exprimant divers types d'affect et révélant la vie intérieure de ses personnages ; ainsi, la poésie qu'il a écrite pour Caliban est faite de tonalités et de rythmes sombres, brutaux et martelés ; celle composée pour Hotspur est toute chargée de passion à peine contenue. La métaphore n'est pas simplement une image adéquate ou une heureuse rencontre de similarité ; son rythme doit s'accorder au sens complexe du dictionnaire. Le lien que forge la métaphore avec les processus inconscients est

1. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. fr., p. 507.

2. Shapiro, K., *Beyond Criticism*, University of Nebraska Press, 1953, p. 31.

3. *Ibid.*

encore renforcé, comme Ella Sharpe l'a suggéré, par sa structure « psychophysique »<sup>1</sup> : « un passage souterrain entre l'esprit et le corps sous-tend toute analogie ». La métaphore reconduit un événement psychique à sa réalité corporelle : les chœurs en ruine et les buissons sont *dépouillés*, cet adjectif qualifiant aussi bien un état corporel qu'une absence de sentiment. Par ailleurs, le propyle doit passer par les propylées — le portique —, le vestibule, avant de révéler sa référence corporelle à l'entrée dans le vagin. De plus, une partie importante de cette séquence repose sur la supposition d'Erikson plutôt que sur les associations de Freud. La disjonction du sens dans les rêves permet de rompre le lien avec les événements corporels; la métaphore, elle, le préserve à la fois extérieurement, de par sa signification, et intérieurement, de par son rythme. La disjonction dissout également le lien avec le *self* qui vit ses expériences et qui est souvent ressenti comme séparé du *self* rêvant.

Si la métaphore trouve ses racines dans la condensation et se termine en un processus de pensée qui vibre au rythme de la motion pulsionnelle et de l'affect, nous devons aussi étudier le rôle de la décharge dans la construction métaphorique ainsi que la relation entre les propriétés de cette décharge et tout ce qui, dans la métaphore, double la qualité hallucinatoire des rêves. En ce qui concerne la condensation, il nous semble que le travail effectif de la compression constitue le processus de décharge et que la périodicité de cette décharge serait le signal auquel le système perceptif répond par des hallucinations. Les fausses perceptions ainsi activées pourraient alors stopper le processus de décharge. Quand le processus de condensation a stimulé une pensée capable d'être consciente sous une forme quelconque, le travail de compression sera achevé grâce au savoir-faire de la conscience qui « liera » et « fixera » la décharge. *Vu sous cet angle, le rêve conscient est le frein du travail du rêve.*

Partant de là, on pourrait conclure qu'en fabriquant une métaphore, le poète doit s'ouvrir à une décharge de motion pulsionnelle et d'affect qu'il doit s'efforcer de capter pour la faire aboutir dans la métaphore même. La métaphore doit, pour être réussie, porter le sceau de ce processus de décharge qu'elle conduit à son terme. De plus, la périodicité de la décharge ne doit pas, comme dans le rêve, activer le système perceptif car, dans ce cas, le poète « hallucinerait » la métaphore au lieu de la créer par des mots. En dernier lieu, ces décharges de motions pulsionnelles et d'affect qui ont été réveillées ne doivent pas être par trop conflictuelles, car le prolongement de la décharge engendrerait l'angoisse et susciterait la mise en place de défenses. S'il en était ainsi, l'élaboration de la métaphore tournerait court. A sa place apparaîtrait une disjonction de sens et le poète vivrait la métaphore comme si elle lui avait échappé. *La construction métaphorique n'intervient pas face au conflit intrapsychique, mais derrière celui-ci.*

Dans cet exposé bref — et condensé — un certain nombre de problèmes sont implicites :

1. Ella Freeman Sharpe, *Collected Papers on Psychoanalysis*, Hogarth Press, 1950, p. 156.

- a) Comment s'inaugure « l'ouverture » d'un processus de décharge?
- b) Comment la métaphore parvient-elle à porter le sceau de ce processus de décharge?
- c) Comment les hallucinations sont-elles écartées et, pour finir :
- d) Comment l'angoisse est-elle anticipée?

L'instigatrice du rêve est généralement une impression diurne quelconque ou une pensée momentanément consciente qui a été abandonnée. L'impression ou la pensée non élaborée est alors libre de s'accorder avec des processus de la pensée inconsciente qui, à leur tour « ont besoin » de stimuli frais pour sortir de leur cachette. L'observation clinique a largement confirmé ce que Freud avait avancé, à savoir que le reste diurne doit être relativement frais pour trouver sa place dans le rêve. Il se produit vraisemblablement quelque chose d'analogue lors du premier stade de l'inspiration poétique : une impression que le poète n'a généralement que vaguement perçue crée un sentiment de signification imminente. Kris cite un passage où A. E. Housman montre comment l'inspiration fond sur lui :

Ayant bu une petite pinte de bière à déjeuner — la bière est un tranquillisant pour l'esprit et les après-midi sont les fractions les moins intellectuelles de ma journée — je vais me promener. Je marche, je ne pense à rien de précis quand je ressens une émotion soudaine et inexplicable : un vers ou deux passent dans ma tête, parfois une strophe entière, accompagnés, mais non précédés, par un vague sentiment du poème comme un tout. Puis, il se fait généralement une accalmie, mais la source peut resurgir à nouveau. Je dis resurgir, car la source de cette inspiration vient des profondeurs <sup>1</sup>.

Housman ne pensait à « rien de précis »; il se permettait de répondre passivement aux stimuli — ce qui est un bon moyen de faire s'accroître le nombre de stimuli neutres, tant perceptifs qu'idéationnels. Il faut aussi noter l'affect « soudain et inexplicable » en relation avec la donnée — la voie étant ouverte au processus de décharge. La conscience vague du « poème comme un tout » est d'égale importance. On peut l'interpréter comme signifiant qu'un processus complexe de condensation a déjà été inauguré, une condition déjà apparente dans l'accès soudain d'émotion. Celle-ci peut être une onde distante de l'affect qui doit répondre de la donnée elle-même et, à cet égard, est relié au côté purement affectif de la décharge idéationnelle qui l'accompagne.

Ceci nous amène à la seconde question : comment la métaphore peut-elle porter le sceau de ce processus de décharge. Nous avons déjà suggéré qu'un « modèle répétitif » est sous-jacent à la fois à la condensation et à la métaphore. Les expressions particulières de ce principe sont variées. Nous nous arrêterons à une seule d'entre elles : l'allitération, le modèle le plus primitif, le plus simple mais aussi le modèle rythmique le plus facile à expliquer. Le modèle répétitif peut s'appliquer à des unités beaucoup plus vastes que les sons individuels : on retrouve l'allitération dans des vers

1. Kris et Kaplan, *op. cit.*, p. 295.

comme dans des refrains, dans des strophes qui s'équilibrent comme dans un sonnet, et aussi dans des chants tels que la descente de Dante aux Enfers.

Shapiro a noté que « la répétition du même son est elle-même l'expression d'une tension et indique un degré élevé d'émotion <sup>1</sup>. » L'allitération « ajoute un rythme aux autres rythmes de la prosodie et de la signification; elle intensifie le sentiment dans l'esprit du lecteur et, ce qui est plus important encore, elle communique une finalité à l'idée en l'isolant et en en faisant une figure séparée. Dans un sens, elle piège l'idée de telle manière que celle-ci ne pourra jamais s'échapper. C'est à cela que les gens se réfèrent quand ils disent que la bonne poésie laisse un souvenir durable. Je préfère, dans un cas comme celui-ci, dire que le poète apporte le témoignage de ce qu'il a pensé et ressenti <sup>2</sup> ». Cette explication met en évidence, une fois encore, la relation entre l'allitération et le sentiment, et introduit une nouvelle observation : en intensifiant le sentiment, l'allitération, simultanément, « communique une finalité à l'idée » en l'isolant ». Nous dirons la même chose dans des termes moins élégants, mais dans un langage plus théorique : l'allitération permet la création d'une structure idéationnelle. Cette association de fonctions rappelle ce que nous avons dit de la pensée dans les rêves qui, tout en réfléchissant le caractère du processus de décharge, fait stopper ce processus. L'allitération accomplit une double tâche : de son fait, le processus de décharge est imité et contenu en même temps, comme un miroir qui pourrait capter l'image qu'il reflète. Dans le vers de Shakespeare, les trois premiers mots forment une unité contrebalancée par le reste du vers. Ces trois mots sont « isolés » par la chute du rythme provoquée par une légère pause après chaque mot et par l'allitération du *r* qui accentue la note de tristesse et d'abandon. La chute du rythme associée à une douce monotonie du son peut donner l'« image » temporelle d'un certain degré de tristesse, de nostalgie et de langueur. Une étude plus approfondie s'impose des modèles de décharge d'affect qui seront peut-être plus faciles à aborder par l'intermédiaire de l'art; ces modèles pourront alors être reliés à la physiologie de ces processus. Il était implicite dans ce que nous avons avancé que les sons ont une pulsion intrinsèque et une signification affective qui vont au-delà de leur caractère onomatopéique.

Une fois la métaphore construite, le rythme qu'elle comporte, en raison de sa propriété de signal, a la capacité d'activer le même affect chez le lecteur. Mon opinion diffère ici de celle de Kris et de Kaplan pour qui les formes du mètre et du rythme agissent uniquement comme signaux sur le lecteur qui doit traiter le stimulus comme une œuvre d'art et non comme un aspect de la réalité. Pour moi, le rythme authentique d'un poème me paraît le moyen par lequel un courant vital de signification est créé chez le lecteur qui sera ainsi transporté par ce même courant qui a laissé son empreinte sur le poème. Le modèle rythmique donne du relief à la réponse verbale, visuelle et

1. Shapiro, K., *op. cit.*, p. 33.

2. Shapiro, *op. cit.*, p. 33.

surtout sensorielle. A cet égard, sa démarche est parallèle à celle de la compression et de la condensation qui ont la capacité d'éveiller l'appareil perceptif.

Mais qu'est-ce qui empêche le processus de décharge ainsi inauguré dans l'acte de création de se transformer, comme dans le rêve, en hallucinations? On répondra à cette question que le poète est éveillé et que son système perceptif est impliqué dans une perception effective. Le système perceptif est préconditionné par des périodicités de l'extérieur même si celles-ci sont enregistrées plus passivement que dans des conditions normales d'éveil. Néanmoins, d'autres fonctions peuvent s'intensifier, en particulier la mémoire et le langage figuré qui peuvent acquérir un éclat proche de l'hallucination. Ce réveil aigu de la mémoire rendra plus difficile l'évitement du matériel conflictuel. Le poète ne réussira pas toujours à esquiver ce matériel; il sombrera alors dans la prose ou le silence, même s'il attribue cette défaillance à une limitation de son art, à une perte d'inspiration ou à un désintérêt grandissant pour le thème choisi.

J'exposerai maintenant la nature du rythme en tant que propriété formelle de l'organisation de l'affect. Je crois indispensable de dissocier tout d'abord le caractère du rythme d'un lien trop étroit avec les processus psychiques primaires. Vraisemblablement, la genèse des particularités rythmiques doit être décelée dans des événements du processus primaire, mais je suppose que telles nombreuses fonctions de ce processus, elles atteignent finalement un certain degré d'autonomie et deviennent, à des niveaux raffinés et subtils, les propriétés de l'organisation de l'affect. Je soulignerai que le modèle répétitif dont j'ai déjà parlé étend son influence des processus de condensation jusqu'aux métaphores à la création desquelles participent à la fois le *self* actif et le processus secondaire. Ce faisant, le rythme devient la clé formelle de l'expérience affective à tous les niveaux et, par extension, des motivations qui lui sont reliées et des intérêts qui englobent les besoins modérés et ajournables de la vie mentale préconsciente et consciente. Ces rythmes ne deviennent généralement pas conscients mais fonctionnent essentiellement comme signaux. Cependant, l'artiste les amène à s'exprimer, souvent pour la première fois. Je pense qu'il est important de noter que les poètes ne font pas simplement connaître ce qui est profondément inconscient ou essentiellement humain au sens instinctuel; ils visent à capter la tonalité ou l'ambiance particulière et unique d'un moment ou d'une époque et intègrent ainsi l'affectif et l'idéationnel, le processus primaire et le processus secondaire.

H. Kohut a remarquablement exposé ce problème dans son article : *The Psychological Functions of Music*<sup>1</sup>. T. S. Eliot a constaté qu'un poème important crée une possibilité de vivre un nouvel affect, un nouvel état d'âme indiquant la position qui convient à une période particulière (*the Wasteland*), et c'est là un don essentiel du poète. C'est par là que l'œuvre a un rapport avec l'empathie et a son rôle dans le travail clinique. Il est faux de dire que l'empathie n'est possible que si l'on a soi-même, à un

1. Kohut, H., « Observation on the psychological functions of music », *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1957, 5, 389-407.

moment de son passé, vécu le sentiment avec lequel on est en empathie. S'il en était ainsi, nous n'aurions nul moyen de découvrir ce qui est nouveau et unique chez l'autre, c'est-à-dire son individualité. Les véritables surprises dans le travail clinique, on les découvre quand l'on ressent soudainement ce que cela signifie d'être cet autre, cet étranger, avec sa propre manière d'être qui est inimitable. Je dirai donc que l'empathie, sentiment distinct de la sympathie, permet d'éprouver ce que l'on n'a soi-même, à ce moment précis ou même auparavant, jamais ressenti. A cet égard, l'expérience empathique est touchée par la nouveauté chez un patient, de même qu'un lecteur sensible est touché par la nouveauté d'un poème. De plus, comme dans la poétique, la réponse empathique s'accorde subtilement avec les rythmes dans la musique du son, du geste et du modèle du langage lui-même. Il faut noter, par exemple, chaque fois que l'affect atteint une grande intensité, l'apparition de répétitions sous forme de dénégation (par exemple, je ne suis pas fâché, vraiment pas, mais pas du tout fâché) ou sous forme réactionnelle (il est très gentil, très, très gentil, je l'aime beaucoup). Quand nous disons que le sujet proteste trop, nous répondons peut-être à l'insistance qui s'est déplacée de l'affect négatif sous-jacent. Mais il est des formes beaucoup plus subtiles d'organisations temporelles de ce type.

Le « modèle répétitif » est relié à ce que les théoriciens de l'information appelleraient redondance. Pourtant, la répétition me paraît différer de la redondance en ce qu'il est essentiel qu'un *modèle*, une organisation temporelle soient établis avant la communication du message affectif. Un seul segment ne suffirait pas, il en faut toute une série pour communiquer la nature de l'affect. Le contraire du modèle répétitif est le principe de l'épargne. Dans le discours scientifique, nous attachons de la valeur à l'économie parce que la communication scientifique doit délimiter des relations fonctionnelles. Celles-ci doivent être décrites de manière non équivoque — c'est-à-dire par une seule voix claire, et non par différentes voix qui s'exprimeraient simultanément. Le discours scientifique doit esquiver la redondance et privilégier l'économie. L'explication la plus simple pouvant rendre compte des faits sera la meilleure. Ainsi donc, le processus secondaire est linéaire et économique comparé à la nature compliquée et prodigue du processus primaire. Pourtant, nous savons qu'il existe une esthétique de simplicité et d'économie : la théorie « élégante » ou la « belle » solution mathématique. Je crois que cette expérience ne diffère pas dans le principe de celle dont j'ai parlé plus haut, en relation avec la métaphore — quand deux domaines apparemment différents (celui des idées et celui de la réalité) coïncident point par point ainsi que dans le vers de Shakespeare : *bare ruined choirs* où coïncidaient les buissons et les stalles du chœur. A partir de là, on pourrait dire que la théorie scientifique est une métaphore dont la sincérité, c'est-à-dire la coïncidence avec la réalité, peut être vérifiée. En poésie, la correspondance est authentifiée par l'état d'âme et la tonalité qu'elle crée quand, comme Karl Shapiro l'a dit : « Le poète apporte le témoignage de ce qu'il a pensé et ressenti. » La métaphore mélangée (*mixed*), qui n'évoque aucune corres-

pondance valable, ne peut créer d'autre état d'âme que l'ennui. Laquelle de ces deux normes d'évaluation de la métaphore s'applique-t-elle à l'interprétation, c'est là une question digne d'intérêt. Pour Beres <sup>1</sup>, l'interprétation et la reconstruction fournissent un équivalent de l'esthétique « qui veut la suspension de l'incrédulité » ou encore — et là, Benes cite une note de Freud — elle crée « la conviction absolue de la vérité de la construction qui aboutit au même résultat thérapeutique qu'un souvenir retrouvé ». En tant qu'analystes, nous ne sommes pas souvent dans une position qui nous permette d'appliquer ce strict mode de preuve scientifique à nos interprétations et constructions. Cependant qui, en dehors du patient et de l'analyste, serait à même de juger de la justesse d'une interprétation? Nous avons encore un long chemin à parcourir avant de pouvoir pleinement établir la relation qui existe entre l'esthétique et la logique de l'interprétation psychanalytique.

HOWARD SHEVRIN

*Traduit de l'anglais par Claude Monod.*

1. « Communication in psychoanalysis and in the creative process : A parallel », *Journal of American Psychoanalytic Association*, 1957, 5, 409-423.

## COMME EN UN MIROIR, OBSCURÉMENT <sup>1</sup>...

*Je prétends que le rêve a une signification et qu'il existe une méthode scientifique pour l'interpréter.*

*L'interprétation des rêves.*

Freud n'a pas découvert l'inconscient et il n'en a jamais émis la prétention. Bien au contraire, il n'a pas manqué une occasion de montrer que l'existence de l'inconscient avait été connue et admise bien avant ses propres découvertes. Non seulement il a reconnu sa dette envers les artistes et les poètes (peut-être moins volontiers envers les philosophes qu'il connaissait mal, affirmait-il, en tout cas il ne tenait pas particulièrement à les connaître. Son refus de lire Nietzsche est à cet égard significatif <sup>2</sup>). Il n'a cependant pas manqué une occasion de les citer, de louer la perspicacité psychologique et la sûre intuition qui leur avaient permis, bien avant lui, de décrire ces mouvements de l'âme qui lui avaient si longtemps échappé, qu'il mettait au jour péniblement, avec une lenteur désespérante, alors que le poète atteignait d'un coup, dans la fulguration de son intuition, à des vérités qu'il était lui-même encore incapable de saisir dans toute leur profondeur. L'humilité de Freud, quand il compare sa lourde démarche à l'envol sûr et superbe du génie de l'écrivain, ce n'est pas qu'il en faille suspecter l'authenticité. Il n'est pas question de mettre

1. *Per speculum in aenigmate*, Aux Corinthiens, I, XIII, 12.

2. Il les connaissait plus qu'il ne l'admettait et il leur avait fait des emprunts dont sa mémoire inconsciente s'est souvenue. Ferenczi a relevé chez Hermann Lotze, philosophe allemand et disciple de Leibnitz, des réflexions proches des connaissances découvertes empiriquement par Freud et le tient, à juste titre, pour un précurseur des idées psychanalytiques. Analogies entre deux pensées qui étonnent moins quand on sait que Lotze a été un élève de Herbart et que Freud a été dès ses études secondaires influencé par la même psychologie. On retrouvera l'origine d'un grand nombre des concepts établis par Freud dans la psychologie herbartienne qui avait pénétré dans l'enseignement de Vienne et les manuels utilisés par Freud en avaient répandu la connaissance.

en doute l'admiration vraie et la fascination qu'il éprouve à l'égard des poètes. Ses citations constantes et répétées en témoignent. Ses lettres à Schnitzler le disent assez. Les pages qu'il a consacrées à Dostoïevski, dans la vague répulsion qui y est perceptible, étonneraient si elles ne témoignaient du sentiment de jalousie que le plus profond romancier de l'inconscient lui inspirait. Mais le fond des choses n'est ici ni dans une humilité suspecte ni dans la rivalité qu'il laisse entrevoir. C'est là l'aspect le plus superficiel de la question, celui qui dissimule la véritable visée de Freud. Dans le fait que bien d'autres avant lui avaient découvert et décrit l'existence de l'inconscient, et parmi les plus grands, il trouvait moins la confirmation de ses propres convictions que les moyens de convaincre les incrédules et les opposants. Vaincre l'opposition et son incrédulité n'était que le premier temps d'une stratégie qui révélait dans le second temps son véritable enjeu. Ce que Freud revendiquait pour mérite, ce n'était pas la découverte même de l'inconscient mais bien des lois qui le gouvernaient. Ce qu'il voulait c'est qu'on lui reconnût d'avoir, le premier, décrit l'organisation de l'inconscient, la hiérarchie de ses fonctions, les lois de sa formation et d'avoir découvert la méthode qui devait permettre de refaire à l'envers le travail par lequel les mécanismes de défense l'ont constitué<sup>1</sup>. Le postulat princeps de la psychanalyse est formulé par Freud dans la double et complémentaire affirmation de la causalité de la névrose et de sa réversion : le malade est malade de réminiscences et guérit en se souvenant. Si la réversion est possible, elle fera la double preuve d'une causalité exactement entrevue (c'est le rôle du refoulement) et de ce que la méthode proposée (les associations libres, la règle fondamentale) permettait, la résistance surmontée, de retrouver la situation originaire pathogène, de faire disparaître les symptômes, substitués d'une mémoire subvertie, venus s'insérer, pour en maintenir la continuité, dans une trame mémorielle rompue par la défense.

## I

C'est de la découverte des associations libres et de leur capacité à remplacer la méthode hypno-cathartique qu'allait dépendre l'établissement d'une situation radicalement nouvelle et l'utilisation d'une méthode qui fût à la fois réellement scientifique et soustraite aux aléas et aux inconvénients de la méthode abandonnée. Les associations libres devront conduire à retrouver la situation traumatique pathogène qui se trouvait à l'origine du symptôme et le faire cesser; appliquées à l'analyse des rêves elles devront permettre de retrouver, derrière le contenu manifeste, le contenu

1. « Les poètes et les philosophes ont découvert l'inconscient avant moi : ce que j'ai découvert c'est la méthode scientifique qui permet d'étudier l'inconscient. »

Remarque de Freud faite à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, d'après Lionel Trilling, « Freud and Literature », cité par J. Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, 1971.

latent et nous donner la possibilité, pour la première fois, d'accéder par une méthode objective à une vraie science de l'interprétation des rêves.

Dès les premières lignes de la *Traumdeutung* Freud se propose de faire la démonstration qu'il existe une technique psychologique de l'interprétation des rêves et que, cette technique appliquée, « tout rêve apparaît comme une production psychique dont le sens est très clair <sup>1</sup> » (souligné par nous). Avant lui, et malgré des efforts plusieurs fois millénaires, la conception scientifique du rêve n'a connu aucune évolution positive digne de mention. La découverte de la technique des associations libres comme fondement de la première méthode scientifique est une intuition capitale. Elle met Freud en possession d'un instrument qui le libère des incertitudes de la catharsis hypnotique et lui ouvre une voie que nul n'avait entrevue avant lui vers la solution de l'énigme du rêve.

Aujourd'hui pourtant, trois quarts de siècle après que Freud eut établi la valeur de la méthode, il est possible, hors des passions suspectes qu'elle a suscitées, d'examiner sans complaisance, sans davantage valoriser une procédure technique en l'absence d'une autre plus satisfaisante, quelle en est la pertinence exacte, à quel moment, à quel niveau et dans quelles conditions les résultats qu'elle nous permet d'obtenir peuvent être tenus pour assurés de nous avoir fait accéder au sens vrai, à la vérité dissimulée du texte manifeste.

## II

Dans une note de *L'interprétation des rêves* Freud indique qu'au début du II<sup>e</sup> siècle de notre ère Artémidore de Daldis avait déjà voulu fonder l'analyse des rêves sur l'observation et l'expérience pour le soustraire à la magie et à la divination. Son art de l'interprétation des rêves était basé, lui aussi, sur l'association; un élément du rêve signifie ce qu'il évoque, mais ce qu'il évoque chez l'interprète. Un même élément du rêve peut susciter chez l'interprète des choses diverses, évoquer des souvenirs différents. Cette méthode nous expose à l'arbitraire et l'incertitude de l'interprétation sera à la mesure des variations imprévisibles des réactions associatives de l'interprète. Tout autre, souligne Freud, sera sa propre méthode qui en diffère par le fait essentiel que c'est le rêveur lui-même qui se charge de l'interprétation; cette méthode tiendra compte de ce que tel élément du rêve suggère non pas à l'interprète mais au rêveur lui-même.

Plusieurs remarques doivent ici être faites. Nous pouvons avoir affaire à des rêves si simples (ou du moins que nous considérons comme tels sans avoir plus de certitude quant à leur simplicité réelle) que les associations du rêveur lui révèlent,

1. *L'interprétation des rêves.*

en même temps qu'à nous qui l'écoutons, le sens du rêve. Les quelques rêves simples de réalisation du désir chez ses enfants, rapportés par Freud, rentrent dans la catégorie des rêves dont le sens ne pose pas trop de problèmes. Ce petit garçon qui réalise en rêve la promenade dans la montagne lointaine qu'il n'apercevait de sa maison qu'à la longue-vue; celui de la petite fille qui prolonge au moyen du rêve une promenade sur le lac qui avait été, à son gré, trop courte; celui de sa fille Anna a dix-neuf mois, à qui on avait interdit les fraises et qui en rêve et qui en parle dans son rêve, tous ces exemples restent peu démonstratifs parce qu'ils ne sont pas réellement des rêves interprétés. Ici le contenu manifeste et le contenu latent coïncident et dans ce sens on peut dire que ces rêves n'ont pas été interprétés. Il n'est pas de tout sûr que ces rêves soient toujours ni d'une interprétation aussi simple, ni que la claire réalisation du désir apparent suffise pour rendre compte de ce qui pourrait se révéler à une analyse plus minutieuse, plus attentive, une analyse plus soupçonneuse et qui disposerait surtout d'un modèle plus complexe, comme ayant de nombreux arrière-plans qu'un abord qui se contente du premier sens ne laisse pas deviner.

Prenons un rêve plus compliqué, celui de *L'injection faite à Irma*, le premier de ses propres rêves que Freud soumit à une analyse approfondie. Irma avait été jadis la patiente de Freud et son traitement avait abouti à un échec par la faute de la patiente, pense Freud. Quelle que soit la richesse des associations, le sens auquel Freud s'arrête — c'est Irma qui est coupable si elle n'est pas guérie — reste non seulement très superficiel, mais ne représente aucune découverte pour l'inconscient de Freud. C'est un sentiment qui lui est parfaitement connu, dont il est conscient; de plus il avait passé la soirée qui a précédé le rêve à rédiger l'observation d'Irma qui devait l'innocenter de toute responsabilité dans l'échec du traitement. Ce à quoi l'auto-analyse de ce rêve peut aboutir, c'est à mettre en lumière les motivations les plus superficielles, les associations apparaissant plutôt comme les paraphrases du contenu manifeste que comme les moyens d'une découverte du sens latent le plus profond. Un rêve apparemment simple peut se révéler à l'analyse beaucoup plus compliqué, ayant un sens beaucoup mieux dissimulé que ne le laissait croire le contenu manifeste.

Prenons un autre exemple de rêve très simple indiqué par Freud et mettons en regard le rêve comparable d'une de mes patientes. Freud : « Un ami qui connaît ma théorie et l'a communiquée à sa femme me dit un jour : « Il faut que je te dise que ma femme a rêvé hier qu'elle a eu ses règles. Tu sauras sans doute ce que cela signifie. » » Freud le sait. Elle rêve qu'elle a eu ses règles parce que justement elle ne les avait pas eues et qu'elle aurait bien voulu ne pas être, sitôt après son mariage, déjà enceinte. Mais est-ce si simple? En voici un autre. Ma patiente, dans un contexte de crainte très vive de la castration et de conflit aigu avec sa mère rêve qu'elle a ses règles. Elle désire cependant avoir un enfant pour ne pas être, espère-t-elle, abandonnée par son amant. Ses règles, qu'elle a dans son rêve, loin de réaliser simplement

un désir, marque, dans sa relation inconsciente profonde à une mère phallique et castratrice, l'action par laquelle la mère l'empêche d'avoir un enfant. Les associations qu'elle fera (« je saignais comme un poulet ») avec la volaille que sa mère tuait à la campagne, laissent voir la crainte d'une imago terrifiante qui menace de la tuer en la faisant « saigner comme un poulet ». Derrière cette imago et cette interprétation se profilait, plus dissimulé encore, l'aspect de soumission passive et masochique à une mère phallique dans un rapport homosexuel.

Voici le rêve d'un patient, rêve très ancien, fait vers sa dixième année et souvent depuis répété : « Il avale une substance chimique (dont il entendait le nom prononcé par ses parents) et ses oreilles se mettent à grandir démesurément. » Quel sens accorder à ce rêve ? Quel sens lui aurait donné Freud s'il avait été celui d'un de ses enfants : celui du désir de grandir, devenir une grande personne, d'une identification au père ? On peut imaginer toutes sortes de significations tirées des événements de la journée qui a précédé le rêve et qui pourraient nous donner partiellement un certain sens simplifié du rêve. Cependant ce rêve ne prendra un sens acceptable que lorsque, dans la situation analytique, il viendra à être éclairé par un fantasme d'abord, par un rêve ensuite, rapportés dans la même séance.

Le patient avait dû attendre quelques instants avant de commencer sa séance. Pendant le temps où il reste seul il a le fantasme que l'analyste a des rapports sexuels avec sa femme (la femme de l'analyste) ; il imagine des bruits qui proviennent du bureau de l'analyste et qui lui semblent être des bruits de baisers. Scène primitive d'où il est exclu mais à laquelle il est absent-présent, à laquelle il participe quand même par le regard qui traverse les murs, par les oreilles *agrandies* qui lui permettent d'entendre les bruits de la scène fantasmée. C'était accroître ainsi sa capacité d'investigation et d'écoute ; laisser entendre à la mère (à qui le rêve fut dès le lendemain conté), à l'analyste dans la situation analytique, que rien de ce qu'elle/il faisaient ailleurs n'échappait à ses oreilles : c'était *participer* à la scène primitive et par la magie de la substance incorporée, devenir le possesseur de la toute-puissance phallique désignée dans la dimension phénoménale d'oreilles-pénis, désormais comparable, et avantageusement, au père. Fantasme qui reçoit un éclairage supplémentaire du rêve rapporté dans la même séance : « j'arrête son analyse et l'envoie à une femme. » Rêve par lequel il réalise le souhait de m'éliminer et d'être seul acteur de la scène primitive. C'est maintenant seulement que le rêve de son enfance peut retrouver un sens qui lui vient de la situation analytique d'une part, du modèle de référence privilégiée de l'analyste d'autre part. Seule la réunion de ces deux conditions permet à l'analyste, et à lui seulement, de construire une interprétation dont le caractère dit « profond » ne la dispense pas de fournir les preuves de son bien-fondé — preuves qu'elle est, bien entendu, hors d'état d'apporter — et dont il faudra souligner que la valeur de vérité, le sens objectivement scientifique reste d'une grande précarité, fonction de la valeur explicative du modèle de référence pour lequel l'analyste a opté, sans qu'on puisse réellement pré-

tendre à une explication définitive ni à la découverte d'une vérité unique et exhaustive du sens mis ainsi en lumière. Nous avons presque toujours affaire, dès qu'une interprétation s'approfondit, à des convergences de sens, à des probabilités de significations — rarement à des certitudes. Il ne s'agit pas seulement — pas essentiellement — d'une incertitude portant sur les moyens, d'une imperfection instrumentale, d'un défaut perfectible de la technique, mais bien d'une pluralité ouverte de sens possibles. Chaque interprétation d'un rêve n'en aborde qu'un aspect partiel, non pas — pas seulement — pour des raisons d'opportunité tactique, compte tenu de l'état du patient et du moment de la cure, mais plus fondamentalement encore parce que les significations ne sont pas toutes données d'emblée. Il n'y a pas d'interprétation du rêve possible hors de la situation analytique. On a de tout temps essayé d'interpréter les rêves; c'était souvent habile et juste, c'était toujours une clé des songes, jamais une science des rêves. Ce que Freud revendique comme sa contribution décisive c'est d'avoir dégagé les lois qui régissent l'économie et la dynamique des processus inconscients, le lieu de leur existence et d'avoir inventé une méthode sûre pour leur déchiffrement. Ce qui fait que la clarté de cette soudaine connaissance que Freud aperçoit et proclame s'obscurcit, c'est non seulement parce qu'elle vient à se dire dans l'espace analytique travaillé par des phénomènes de réfraction spécifique mais encore parce que des significations ne sont pas données d'emblée dans le contenu manifeste du rêve. Ce n'est ni une question de technique, pas davantage d'intuition ou d'expérience, ce qui postulerait l'existence à priori d'un sens qui nous attendrait semblable à lui-même, fixé immuablement dans sa signification, attendant le coup de chance ou le coup de génie qui lui ferait dire ce qui est d'emblée enclos en lui. Les significations ne sont pas données, elles *deviennent* dans le procès de la cure. Un rêve analysé hors de la situation analytique n'a qu'un sens — celui qui lui est donné quand il est rapporté, quand l'interprète désigne sa signification. C'est une signification close — elle n'a qu'un temps : le passé où il a été rêvé, le présent où il est rapporté et aussitôt interprété — jamais d'avenir. Seul le rêve dans le procès dynamique et progressif d'une cure dispose de cette troisième dimension du temps qui fait que l'avancement de la cure dévoile des significations non seulement qui ne pouvaient pas être perçues mais qui n'existaient pas encore parce que le patient en analyse n'est pas le même entre le moment où le rêve est fait, et partiellement interprété, et les moments successifs qui ponctuent les changements structuraux opérés par le processus analytique. Il s'agit moins de la découverte progressive d'un sens occulté (comme il suffit d'effacer le texte surimprimé du palimpseste pour accéder au texte originaire immuable) que de significations qui n'étaient nulle part écrites parce que le sujet en analyse est en état de permanent remaniement; parce que la relation analytique — transfère et contre-transfère — permet l'accès à des significations longtemps restées inexistantes <sup>1</sup>.

1. Pour préciser, un exemple. Ce patient rêve qu'il est à la chasse, deux canards se lèvent

A propos du rêve de *L'injection faite à Irma*, Freud pose une question intéressante : pourquoi ce rêve, dont le contenu latent n'exprimait qu'un désir simple et accepté par le conscient, avait dû recourir à un si grand nombre de transpositions pour dissimuler le désir par le moyen de processus primaires qui ont codé le rêve, le rendant, dans son texte manifeste, tout à fait incompréhensible? Il en faut tirer la conclusion : c'est que Freud n'a découvert — et ne pouvait découvrir — qu'une faible partie des significations possibles du rêve. Il n'a rien découvert concernant le sens du rêve qu'il ne sût déjà. Ses associations ne lui découvrent pas le sens du rêve, elles lui permettent seulement d'en percevoir les déformations. Ce que nous ne savons pas ce sont les raisons qui rendent ces déformations nécessaires. Les couches les plus profondes restent hors de la portée du sujet lui-même et ne peuvent être atteintes que dans la

au-dessus du marais où il est à l'affût. Il tire les deux coups de son fusil sur chacun des canards et les manque tous les deux.

Deux souvenirs viennent aussitôt s'associer au rêve. Il a environ huit ans; c'est l'été, à la campagne. Il s'amuse, comme on le verra mieux encore plus tard, à ses jeux favoris. De sa fronde il vise un canard qu'il ne manque pas cette fois et blesse à la patte. C'est un souvenir qui le remplit de honte — de honte surtout à devoir le dire à l'analyste. A ce fait d'armes vient s'associer le souvenir de son frère plus jeune de quatre ans. Durant le même été, on le chercha un soir longuement puis on finit par le découvrir dans la cave, à côté d'un tonneau en perce, dont il avait ouvert le robinet. L'enfant dormait profondément, apparemment ivre mort.

Ce qu'on savait de ses rapports avec son jeune frère, l'association faite aussitôt entre le canard blessé et le frère gisant comme mort sur la terre battue de la cave permettaient l'interprétation de son désir de mort à l'égard du frère. Le rêve pouvait donc être lui-même compris comme la répétition des affects hostiles à l'égard du frère où la culpabilité inversait le résultat et sauvait les deux canards (le frère et le canard de la réalité historique).

Il faut aussitôt faire une première remarque : ce sont moins les associations qui expliquent le rêve que le rêve ne permet d'aimer les souvenirs et les associations pour les disposer en un ordre mieux intelligible dans le cadre choisi. Nous apprendrons beaucoup plus tard un détail capital, par le patient lui-même jusque-là ignoré. Nous saurons, et ceci rapidement, le goût qu'on avait dans la famille pour la chasse (lorsqu'on demandait à l'enfant quel métier il voudrait exercer plus tard il répondait : chasseur); de bonne heure il s'exerçait à la fronde, à l'arc, au fusil à flèches et à plombs. Devenu adulte, dans des conditions défavorables qui n'étaient plus celles de son enfance, il avait essayé de chasser. Chose tout à fait étonnante, il n'avait jamais réussi à toucher le moindre gibier et il avait, au temps de l'analyse, depuis longtemps cessé toute tentative dans ce domaine. Puis, vers la fin de la cure, le patient se remet à chasser et fait une constatation qui le stupéfie : il avait, pendant tous ses essais infructueux de chasseur, *épaulé à droite et visé de l'œil gauche*, ce qui créait un écart de plusieurs mètres entre le gibier et le lieu de dispersion des plombs. Cette découverte faite, et pour la première fois, il réussira à tirer du gibier. Ce sont des oiseaux peu comestibles d'ailleurs, mais qu'il tiendra absolument à se faire préparer et à manger. Le lien avec son père lui apparaîtra de plus en plus évident et l'ingestion des oiseaux tués sera interprétée, par le patient lui-même d'ailleurs, comme l'équivalent d'un repas totémique où la force et le pénis du père sont incorporés. Un souvenir, très ancien aussi, était venu à point nommé soutenir et raffermir cette interprétation. A peu près vers l'époque où se situait l'incident du canard, il avait fixé sur une porte de sa maison une photo de famille en guise de cible sur quoi il entraînait son adresse avec un fusil à flèches. A la question : *qui était sur cette photo?* le patient avait répondu, comme le patient de Freud dans la *Négation* : *ce n'était pas mon père.*

Le rêve des canards prenait, plusieurs années après avoir été fait et rapporté dans l'analyse, une signification entièrement nouvelle. On s'aperçoit qu'une compréhension plus complète (mais elle-même restant partielle et asymptotique) n'appartenait qu'à l'avenir de la cure.

situation analytique par la médiation d'un tiers qui dispose de l'appareil conceptuel nécessaire pour être en mesure d'opérer un *choix* parmi les associations qui lui sont apportées. En aucun cas l'homme aux loups, par exemple, n'aurait pu interpréter son propre rêve. Il faudra à Freud lui-même quatre ans avant de pouvoir lui donner un certain sens, c'est-à-dire juste le temps qui lui a été nécessaire pour élaborer une certaine théorie de la cure et une nouvelle causalité de la névrose où la scène primitive historiquement vécue et son rôle traumatisant venaient relayer la causalité fondée sur les traumatismes sexuels de la petite enfance, abandonnée vingt ans plus tôt. Nous attendons des associations pour interpréter — et nous le croyons de bonne foi. Nous y voyons la garantie de l'objectivité du sens trouvé comme Freud l'indiquait déjà dans le commentaire à l'interprétation des rêves d'Artémidore de Daldis. Et cependant nous ne les attendons pas toujours, et, quand nous les avons, elles ne sont prises en compte par l'interprétation que pour autant qu'elles sont réellement *entendues* par l'analyste, c'est-à-dire quand il est en mesure de leur donner un sens parce qu'elles sont intégrables dans un modèle conceptuel déjà élaboré. On le voit bien chez Freud quand dès les premières pages de l'observation, avant l'analyse du rêve de l'homme aux loups et sachant déjà où il allait, il cite Shakespeare : « Ainsi je n'avais plus qu'à me rappeler les sages paroles d'après lesquelles il y a plus de choses entre ciel et terre que n'en peut rêver votre philosophie. A qui parviendrait à éliminer plus radicalement encore ses convictions préexistantes, certes plus encore de ces choses se dévoileraient. » C'est bien donner le pas à la théorie, au modèle conceptuel, sur la description de la réalité. Les choses dignes d'être connues sont inscrites dans un ciel intelligible; pour en déchiffrer le message, il faut en inventer la grille. Il y a du platonisme chez Freud. Que sont ces « schémas » et ces « catégories philosophiques » auxquels il aura recours à la fin de l'homme aux loups pour fonder sa conception du fantasme originaire sinon la tentative de faire subsumer la disparité confuse des expériences sensibles du sujet par une *forme*, un schème organisateur de la multiplicité ambiguë des expériences historiques.

Freud n'est pas, dans son travail clinique, quand il s'agit de rêves apportés dans la cure, aussi exigeant sur le caractère indispensable des associations livrées par le patient ni sur le principe qui faisait du rêveur le véritable interprète de son rêve. Nous allons voir deux exemples de rêves rapportés par Freud et qui présentent chacun deux caractéristiques importantes. Premièrement, l'interprétation est faite en l'absence d'associations — ou du moins celles-ci restent très pauvres; deuxièmement, l'interprétation reflète le modèle théorique auquel Freud était parvenu au moment où ces analyses sont faites et porte la marque de ses limites.

1. Un homme de trente-cinq ans raconte un rêve fait à l'âge de quatre ans. *Le notaire chez qui était déposé le testament de son père apportait deux grosses poires blanches; on en donnait une à l'enfant. L'autre était sur l'appui de la fenêtre du salon.* Au réveil, il est persuadé de la réalité du rêve et demande à la mère de lui donner la seconde

poire. Le rêveur n'a qu'une association, elle concerne un rêve de sa mère : elle avait deux oiseaux sur la tête et se demandait quand ils s'envoleraient, mais ils ne s'envolaient pas. L'un d'eux vint à sa bouche et la suçà.

Freud n'ayant pu obtenir aucune autre association donne une interprétation purement symbolique : les deux poires sont les seins de la mère; l'appui de la fenêtre le relief de la poitrine de la mère.

Il faut remarquer que le sens donné par l'interprétation à ce rêve ne peut appartenir qu'à l'analyste; que le rêveur en eût été totalement incapable, non pas tant en raison de ses « résistances » qu'en l'absence d'un modèle qui lui aurait permis d'organiser un sens conforme à celui-ci; que le sens auquel Freud s'arrête est lui-même fonction du point où il en était arrivé dans sa propre théorisation de l'interprétation des rêves. Il y a au moins deux éléments que Freud n'utilise pas, qui lui échappent, littéralement qu'il ne voit pas, parce qu'on ne peut jamais voir que ce qui peut rentrer dans le cadre de référence choisi, que ce qui est conforme au modèle d'explication. Le premier c'est que le notaire est le dépositaire du testament du père mort, père qu'il avait perdu à l'âge de trois ans, un an avant le rêve. Le second est le rêve de la mère qui ne peut pas être négligé si on le considère — et il est légitime de l'envisager sous cet angle — comme faisant partie des associations du rêve et devant contribuer à sa solution. Mais Freud n'a encore aucun moyen théorique de dépasser une interprétation symbolique toute faite. On imagine facilement ce que Freud aurait pu tirer plus tard du rêve de la mère, associé par le patient au sien — ce que Freud allait tirer, mais seulement dix ans plus tard, de l'analyse d'un fantasme semblable, celui de Léonard de Vinci.

2. Dans le second rêve que je prendrai comme dernier exemple, l'absence d'associations venues du patient est totale. Voici le texte du rêve : *Il se trouve dans une fosse profonde qui a une fenêtre comme le tunnel de Semmering. A travers celle-ci il voit d'abord des paysages vides puis il imagine un tableau qui entre aussitôt et remplit le vide. Le tableau représente un champ profondément labouré par un instrument, et le beau ciel, l'idée du travail bien fait, les mottes bleu-noir font une impression magnifique. Puis il continue, voit un manuel de pédagogie ouvert... et s'étonne que l'on y prête une telle attention aux impressions sexuelles (de l'enfant); à ce sujet il pense à moi.*

Dénué de toute association apportée par le rêveur, l'interprétation qu'en donnera Freud sera entièrement sa création, c'est-à-dire qu'elle obéira à un présupposé théorique, ici la conviction — mais elle reste celle de l'analyste que rien dans le texte du rêve ne peut fonder objectivement — que les rêves où l'on passe par des couloirs étroits (mais le tunnel de Semmering peut-il être considéré comme étroit sans que sa signification particulière soit déjà là, avant que les détails du rêve en justifient la pertinence?), où l'on séjourne dans l'eau représentent des fantasmes concernant la vie intra-utérine, le séjour dans le corps de la mère et l'acte même de naître. Dans le cas de ce rêve, Freud va plus loin dans son interprétation et pense qu'il s'agit d'un

fantasme de la scène primitive à laquelle le patient assiste de ce poste d'observation privilégié qui est son séjour intra-utérin. Il faudra que la fosse profonde soit la représentation du vagin de la mère, que celui-ci puisse être déplacé et identifié comme étant pareil au tunnel de Semmering; que le tableau vide d'abord s'anime ensuite de ce qu'il souhaite venir à s'y représenter sous une forme doublement symbolique à savoir les rapports sexuels de ses parents. Le champ qui figure dans le tableau devra être reconnu comme l'équivalent des organes génitaux maternels, l'instrument qui le laboure profondément sera le pénis paternel.

On aperçoit à quel point toute l'interprétation est fonction strictement du schéma choisi, hors de quoi il reste ininterprétable, du moins ouvert à une pluralité d'interprétations que le modèle élimine. On voit aussi à quel point le modèle aimante les éléments du contenu manifeste, de même qu'il aurait pareillement éliminé, si nous en avions disposé, mais nous en disposerons dans d'autres cas que nous aurons à examiner, toutes les associations (mieux : ne les eût pas même perçues) qui auraient contredit le modèle. Nous n'avons par exemple aucune idée de ce que pouvait signifier le « beau ciel » du tableau, ni l'idée du « travail bien fait » ni les « mottes de terre bleu-noir qui font une impression magnifique ».

*L'interprétation opère toujours une coupe sélective à travers le texte manifeste ou les associations, ou les deux, qui nous sont apportés et sont tout ensemble ordonnés en fonction du modèle de référence choisi. La validité scientifique du résultat sera fonction de la valeur objective du modèle.*

### III

L'idée que nous nous faisons classiquement du rêve, sur laquelle on revient sans cesse et qui est au centre de sa problématique, c'est qu'il est un texte très fortement condensé mais dont il suffirait de dérouler à l'envers les processus d'élaboration qui lui confèrent son écriture elliptique, fonction de son quotient de condensation (la *Verdichtungsquote*), pour en faire apparaître la signification latente, un peu à la manière de ces *matriochkas* russes qui s'emboîtent les unes dans les autres, mais le dehors et le dedans sont identiques — même si l'échelle est modifiée —, il suffirait de repérer où passe le trait de séparation pour accéder du même coup à toutes les poupées qui y sont contenues, comme il suffirait d'apercevoir les traces laissées par les processus primaires qui ont déformé et rompu la trame originaire pour parvenir à la reconstituer. Cette possibilité tenue pour être toujours à l'horizon intelligible de l'interprétation est fondée sur la postulation d'une homologie ou d'une connaturalité intertextuelles.

Il est cependant, à la réflexion, bien difficile de penser qu'entre le texte manifeste et le texte latent du rêve il y a identité; que le texte manifeste serait encodé par le

jeu des instances défensives et décodé dans le même chiffre par le sens latent que l'interprétation y désigne. Cette correspondance intertextuelle stricte ne semble acceptable que pour le matériel onirique le plus simple qui se donne sans luxe de déguisement, comme nous l'avons noté plus haut à propos des rêves — apparemment — les plus clairs, ceux par exemple des enfants de Freud. Mais mesurons aussi le chemin qu'il nous faudra parcourir pour aller de ces rêves — et de toutes les variétés de ceux qui comblent un si grand intervalle — à celui de l'homme aux loups. Si les deux versions du rêve représentaient deux variantes bilingues d'un contenu sémantique commun il devrait être possible d'en faire la preuve en opérant la conversion en sens inverse : passer du contenu latent au contenu manifeste. On remarquera que la translation du sens ne peut se faire qu'à sens unique. Essayons, pour voir, de passer du sens latent du rêve de l'homme aux loups à son sens manifeste et l'on s'apercevra qu'il s'agit de deux textes fondamentalement différents. Il faudra malgré tout y trouver quelque chose qui les unisse pour que l'interprétation ne sombre pas dans l'absurde. Lors d'une discussion à propos des problèmes posés par l'interprétation, un collègue m'avait proposé une comparaison avec le troc pour rendre compte de la nature de l'échange opéré par l'interprétation<sup>1</sup>. On peut imaginer une frontière qui sépare deux groupes appartenant à des économies totalement différentes, frontière étanche pour empêcher que les échanges n'uniformisent les économies. On peut imaginer d'un côté un groupe de civilisation, disons occidentale; de l'autre un groupe, disons primitif, mettons africain. Il s'agira d'un troc. Le groupe africain disposera le long de la ligne de séparation des fourrures précieuses dont, dans un climat tropical, il n'a que faire; le groupe occidental une verroterie sans valeur. On dira que ce troc est une filouterie — mais pour qui et qui le dira? Les marchandises échangées sont à la fois profondément dissemblables et cependant parfaitement équivalentes. Il y a ressemblance dans la différence, équivalence dans une dissimilitude radicale.

Ainsi le texte latent du rêve n'est pas *derrière* le texte manifeste; l'équivalence n'est ni celle du signe linguistique dont les deux faces seraient accolées comme l'avert et le revers d'une même pièce de monnaie, pas même comme l'endroit et l'envers du tapis dans la métaphore de la traduction chez Cervantes. Pour qu'on puisse établir l'équivalence des deux textes, celle-ci ne peut se trouver dans les deux termes que nous unissons par le signe de l'équivalence mais nécessairement par référence à un troisième terme qui n'est dans aucun des deux autres, c'est-à-dire dans un modèle dont il faut établir l'universalité pour fonder la congruence et l'intelligibilité de l'interprétation, à savoir un schème paradigmatique, une matrice originelle où viendra s'inscrire le fantasme originaire, dans le cas de l'homme aux loups celui de

1. Communication de J.-P. Jacquot au colloque de la Société psychanalytique suisse « Les fantasmes et l'espace analytique » (Genève, octobre 1971, à paraître dans la *Revue suisse de psychologie*).

la scène primitive. Et quand Freud, à la fine pointe de sa réflexion, au terme de l'analyse du rêve de l'homme aux loups, en arrive à parler de « schémas » et de « catégories philosophiques », il trouve le mouvement naturel par quoi il tente de soustraire le fantasme originaire à l'événementiel purement historique.

Si nous examinons les principaux éléments de ce rêve, les associations apportées par le patient qui concourent à l'interprétation que lui donne Freud, puis les modalités mêmes de cette interprétation, on s'apercevrait qu'il était exclu d'aboutir à ce résultat sans que Freud disposât, avant l'analyse du rêve, du modèle déjà là de la scène originaire qui lui est assignée comme sens latent. Dans l'extrême effort qu'il fait pour nous convaincre de l'objectivité scientifique de sa démarche et de la surprise qu'il a lui-même éprouvée à se voir imposer du dehors par la pure recombinaison des associations, toutes venues du patient, des conclusions et une découverte inattendues, Freud fait ici songer à Descartes et à son hypothèse du malin génie, même si chez Freud la surprise qu'il dit de son « incroyable découverte » est authentique et n'est que feinte chez Descartes. C'est que l'hypothèse du malin génie n'est pas réellement une hypothèse mais bien une ruse de guerre. Descartes peut imaginer tranquillement un malin génie qui nous maintiendrait dans l'illusion de l'existence du monde, il sait de foi sûre que toute la malice du génie qu'il invente pour renforcer sa main ne peut rien contre la bonté de Dieu qui garantit le témoignage de nos sens et l'existence du monde sensible. Tout de même Freud ne peut découvrir la scène primitive dans les éléments manifestes du rêve ni dans les associations du patient. Pour qu'il l'y découvre il a d'abord fallu qu'il l'imagine comme existence précédant et le rêve et les associations. Si l'on examine même brièvement les éléments du contenu manifeste du rêve et les associations que Freud y rattache, on s'aperçoit de la gageure qu'il faudrait tenir pour en déduire le contenu latent. Pour que le contenu manifeste donné par le patient soit transformé en son contenu latent et signifie la perception par l'enfant âgé de dix-huit mois du coït de ses parents, il faut imaginer un nombre considérable de renversements :

1. *Il fait nuit* — il fait jour (l'heure exacte, cinq heures de l'après-midi, sera elle-même déterminée). La proposition « il fait nuit » ne fait pas allusion au moment où la scène a été perçue mais à la nuit où le rêve a été fait — « il fait nuit » signifie donc : je viens de me réveiller.

2. *Tout à coup la fenêtre s'ouvre*. Il faut traduire par : tout à coup je m'éveille de moi-même. Ce n'est pas la fenêtre qui s'ouvre, ce sont mes yeux qui s'ouvrent pour apercevoir le rapport sexuel de mes parents.

3. *Sur le grand noyer* — sur le grand sapin (l'arbre de Noël, le rêve ayant été fait la veille de Noël).

4. *Six ou sept loups*, chiffre absurde dans la scène primitive, par là même agréé par la résistance comme moyen de déformation. Six ou sept = deux.

5. *Ils sont assis sur l'arbre* — les loups sont les parents de la scène primitive;

ils sont aussi les cadeaux suspendus à l'arbre de Noël; ils sont aussi l'enfant lui-même juché sur l'arbre pour mieux voir la scène. « Ainsi que j'ai souvent pu m'en convaincre l'arbre élevé est aussi un symbole d'observation, de voyeurisme. Quand on est dans l'arbre on peut, sans être vu soi-même, voir ce qui se passe en bas. Comparez, ajoute Freud, le conte bien connu de Boccace et les facéties similaires. »

6. *Les loups sont blancs* — c'est le blanc du linge de lit et du linge de corps de ses parents : ce sont les seuls éléments qui n'ont pas été soumis à l'inversion que l'interprétation a fait subir à tous les autres éléments du contenu manifeste. Il faudra tout à l'heure poser le problème de cette exception.

7. *Ils sont assis* — le coït est accompli *a tergo more ferrarum*.

8. *Les loups ressemblaient à des renards ou à des chiens de berger car ils avaient de grandes queues comme des renards* — image totalement inversée, destinée à contredire l'une des conclusions les plus importantes tirées de la perception de la scène primitive. La castration de la mère est niée défensivement par l'image des queues touffues des renards.

9. *Les loups sont attentifs* (immobiles écrit Freud dans la synthèse qu'il donne des rapports reliant le contenu manifeste du rêve à ses pensées latentes). L'immobilité des loups sera aussi totalement inversée et interprétée comme le contraire de ce qui a été effectivement observé : le mouvement le plus violent d'une scène qui emplit l'enfant de terreur et qui le réveille.

On n'en est que mieux convaincu, pour avoir repris avec quelques détails les arguments et la manière dont Freud les expose et les utilise, qu'ils ne peuvent être convaincants qu'à partir d'une idée qui les précède et les informe. Ce ne sont pas des arguments qui progressent vers une solution mais des arguments déjà orientés, aimantés par la solution. « Bien entendu, écrit Freud, il faut s'attendre à ce que ce matériel manifeste reproduise le matériel inconnu et latent de la scène avec une déformation quelconque, peut-être avec la déformation en son contraire. » Freud écrit *bien entendu* sans s'apercevoir que cela même qui lui paraît évident il eût fallu commencer par le démontrer. Les arguments sont en fait dénués de toute valeur heuristique; ils ne préparent pas la voie d'une découverte, ils sont la justification, mais à posteriori, d'une idée qui les précède. C'est à partir d'une conclusion déjà sue que celle-ci organise et légitime ses prémisses. Pour opérer tant de renversements et que le résultat n'en devienne absurde, il faut, avant d'y procéder, avant même de pouvoir y songer, avoir déjà une idée fort claire de la direction où l'on s'engage. Personne ne pourrait « découvrir » la scène primitive du texte manifeste du rêve par le moyen d'une telle succession de renversements de sens sans que la fin de l'opération ne soit présente — et pressentie — dès son commencement. Comment eût-on songé que le chiffre de six ou sept loups du rêve renvoie au chiffre deux de la scène primitive en l'absence d'un modèle qui guide les renversements et assure leur congruence? Ce qui sauve la cohérence de l'interprétation et l'empêche de sombrer dans l'absurdité, c'est que, dès lors

que nous apprendrons la fragilité de l'hypothèse d'une scène historique réellement perçue par le sujet et la vraisemblance de son caractère fantasmatique, il nous sera loisible d'imaginer tout autre chiffre sans que la pertinence de l'interprétation soit mise en question puisque celle-ci n'est plus tenue de respecter la lettre du texte. C'est l'un des avantages de la cohérence retrouvée que de ne plus se tenir lié à la recomposition trait pour trait d'une histoire introuvable. Quel qu'eût été le chiffre, sans le modèle qui organise le sens de la scène il est hors de question qu'il puisse s'imposer du matériel ambigu et contradictoire à partir de quoi il ne peut être qu'imaginé et non pas découvert. On conçoit que d'autres chiffres eussent reçu des explications tout aussi pertinentes — mais qui ne peuvent garder leur pertinence que si elles témoignent de l'existence du fantasme de la scène primitive, c'est-à-dire d'un fantasme sans le lien d'une détermination contraignante à une réalité historique sans cesse controuvée par les faits, et tenue pour une forme organisatrice de la psyché.

Que *tous* les éléments du contenu manifeste aient dû subir le renversement en leur contraire pourrait relever d'une méthode, mais l'exception faite à propos de la blancheur des loups la ruine pour faire la démonstration éclatante de ce que les éléments manifestes ne subissent de renversement que pour autant qu'ils contredisent le modèle; ils sont, en revanche, repris à la lettre dans le contenu latent dès lors qu'ils confirment le modèle.

Quand Freud analyse le rêve de l'homme aux loups, la scène primitive qu'il y perçoit est moins dans le texte du rêve, pas davantage dans les associations du rêveur, que dans l'esprit de Freud. Qu'on n'imagine pas qu'il fallait les dons de Freud pour prendre la hauteur d'où son regard allait découvrir toutes les phases de l'énigme du rêve et son sens latent comme un géométral dont il était donné à son génie d'apercevoir toutes les faces à la fois. Nous aurions là une vue métaphysique idéaliste proche de la vue totale que Leibnitz accordait à Dieu dans la *Monadologie*. Qu'on essaie de remonter des associations de l'homme aux loups à la scène primitive et l'on s'apercevra aussitôt que c'est bien le choix de la scène primitive comme principe matriciel propre à fournir la force structurante qui inclut dans ce moment fondamental la prédiction de l'avenir du sujet, assemble les associations et les privilégie pour assurer la cohérence du récit primitif. Si l'on envisage le mode de raisonnement de Freud dans la découverte de la scène primitive, il se présente sous les espèces d'un syllogisme dont les prémisses sont tenues pour conduire rigoureusement à leur seule conclusion logique. C'est bien dans une alternative binaire du mensonge et de la vérité que Freud s'enferme quand il déclare que ce qu'il affirme est ou bien un tissu d'absurdités — et c'est le mot qu'il emploie — ou la seule vérité possible. Si l'on examine de plus près les éléments qui forment le syllogisme, on s'aperçoit que s'il s'agit d'une opération logique elle est subvertie et repose sur sa conclusion. C'est la conclusion qui rend les prémisses pertinentes à condition d'opérer dans la masse des associations un choix qui les fait signifier en fonction d'une conclusion qui les tire de leur plate indiffé-

renciation. Ce ne sont pas les associations qui nous indiquent la voie du sens, c'est le sens déjà entrevu par le moyen du modèle de référence qui aimante les associations pour les disposer dans l'ordre de l'interprétation. On ne voit que ce qui déjà fait sens comme Nietzsche savait qu'on n'entendait que les questions dont on tenait les réponses. C'est la conclusion qui ne retiendra des associations que ce qui peut la justifier et la conforter. Il a fallu qu'on invente la conclusion pour que les prémisses retenues soient dotées de signes pertinents. C'est ici aussi que se situe le point le plus délicat de notre méthodologie : si nous considérons la scène primitive, en dépit de tous les démentis, comme une réalité historique, notre syllogisme est ruiné et nous racontons des fables; si nous considérons la scène primitive comme un fantasme fondamental, organisateur de la psyché, la pertinence des traits retenus est validée par la pertinence du rôle que nous assignons à la scène primitive. Il est vrai que le fantasme originaire pourrait lui-même être considéré comme l'objet d'un troc si on l'envisage comme le représentant de la pulsion. Il y a dans ce cas échange *mais nous ne savons pas contre quoi*, car la nature de la pulsion nous reste totalement inconnaisable. L'interprétation par rapport au fantasme inconscient qu'elle dit est, par rapport à la pulsion, l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours. L'équivalence des deux textes ne peut en aucun cas être trouvée dans une correspondance intertextuelle qui pourrait relever, comme l'avait voulu Freud au début de *L'interprétation des rêves*, du rêveur. L'équivalence trouve son fondement dans un modèle théorique qui la subsume et la commande.

Le rêveur supposé savoir ne sait que les choses que lui renvoie le seul qui puisse savoir ce qu'il importe qu'il sache : l'analyste qui dispose d'un équipement conceptuel propre à transformer les associations — ce miroir obscur — en savoir.

Martin Buber raconte l'apologue suivant : à Cracovie vivait jadis un homme très pauvre et très pieux. Une nuit il fit un rêve où une voix lui ordonnait d'aller à Prague, et là, sous le grand pont qui conduit au château royal, il devra creuser pour trouver un grand trésor caché. L'homme était trop pauvre pour songer à entreprendre un si long voyage mais quand, pour la troisième fois en trois nuits consécutives, la même voix lui enjoignit, impérative, d'obéir, l'homme partit. Arrivé à Prague, il se rendit aussitôt sur le grand pont qu'il trouva gardé par des sentinelles. Il revint le jour même mais le pont était toujours gardé; il revint encore à plusieurs reprises le lendemain tant et si bien qu'il finit par attirer l'attention du capitaine des gardes qui s'approcha et lui demanda s'il avait perdu quelque chose. L'homme lui raconta son rêve sur quoi le capitaine des gardes partit d'un grand éclat de rire et plein de miséricorde lui tint ce discours : « Ainsi, pauvre homme, tu as usé tes souliers à venir de Cracovie à Prague sur la foi d'un rêve. Ne sais-tu donc pas que seuls les insensés peuvent croire au mensonge des rêves. Moi aussi j'ai fait un rêve : une voix m'ordonnait d'aller à Cracovie, dans la maison d'un pauvre homme, et là, disait la voix, dans un coin poussiéreux, derrière le poêle, je n'aurai qu'à creuser pour trouver un trésor. Tu vois, je n'ai pas quitté

Prague. » Notre homme remercia, partit vite, rentra chez lui, creusa derrière le poêle et découvrit le trésor qui mit fin à sa misère.

C'est que la connaissance est en chacun de nous, dans cette partie la plus profonde, la plus obscure, la plus proche du foyer, du centre affectif — du cœur. C'est aussi la connaissance qui, dans son essence, échappe totalement au sujet qu'on ne peut supposer savoir ce qu'il importe de savoir, même quand cette connaissance est presque sous ses yeux. Le rêve, loin d'être une prémonition ou de nous mettre sur la voie du savoir, nous en éloigne et nous égare. Il nous envoie chercher sous les ponts de Prague ce qui est à portée de la main, dans la maison qu'on habite, à Cracovie même. La connaissance vraie ne vient pas du sujet incapable de la re-connaître mais de la rencontre avec un autre. Le seul savoir qui importe ne peut venir au sujet de lui-même, qui doit, par un autre, être à lui-même renvoyé, à sa propre demeure, pour que par cette rencontre se crée un savoir nouveau que ni l'un ni l'autre ne possédait avant la rencontre. C'est de la rencontre entre ce que l'un dit et l'autre en dit que naît une connaissance neuve que ni l'un ni l'autre ne possédait avant que *cela* fût dit.

Il fallait que l'homme aux loups rencontrât Freud pour que dans cette rencontre une vague réminiscence fût cernée par le trait d'une parole qui la réactualise <sup>1</sup>. Il faut que dans les conditions d'organisation et de fonctionnement de la situation analytique se produise cette rencontre spécifique de ce que l'un apporte et de ce que l'autre en dit pour qu'une connaissance autre se crée. La surprise du sujet est toujours comparable à celle de notre homme d'avoir appris de la bouche d'un étranger que ce qu'il cherchait si loin se trouvait si près. La surprise de l'homme aux loups n'a pas dû être moins grande. Comme l'officier de Prague, pendant quatre ans, il avait opposé à son analyste le plus aimable scepticisme. Quand bien même les marches que Freud a creusées dans l'espoir de parvenir au trésor d'un sens latent profondément enseveli nous ont paru céder sous ses pas; quand bien même le trésor caché n'a pas la matérialité qu'on lui avait prêtée, c'est l'effort de cette terre tournée et retournée qui seul peut donner au sujet, sinon une histoire retrouvée, du moins la connaissance des entrelacs aux motifs infinis des fantasmes qui le constituent.

#### IV

Le postulat sur quoi repose la théorie psychanalytique est celui d'une homologie entre la causation historique de la névrose, ce point daté où dès l'origine tout s'est noué et accompli, et sa réversion par l'interprétation. Ce postulat est sérieusement

1. « Le petit esclave du *Ménon* apprend à jamais que savoir c'est se ressouvenir, mais tout le monde n'a pas, comme lui, la chance de rencontrer Socrate. » (Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*.)

mis en question parce que l'histoire ne se reconstruit pas mais se construit; parce qu'il subsiste un intervalle incommensurable entre la réalité continue de l'événement vécu et la récollection du récit tentée par l'interprétation. L'idée que Freud se fait de l'histoire de l'homme aux loups n'est qu'apparemment une histoire sans solution de continuité de son vécu mais bien une suite de moments isolés, privilégiés par un choix épistémologique qui n'en retient que l'épure abstraite et empêche d'apercevoir les liens manquants, les blancs, nos ignorances et les contradictions de l'histoire réelle. La limite que l'historien lui-même n'est pas en mesure de franchir quand il veut saisir un événement c'est que celui-ci ne peut jamais faire l'objet d'une appréhension directe, ni entière. L'événement ne peut être saisi qu'indirectement, incomplètement et latéralement, à l'aide de documents et de témoignages, à travers ce qui en subsiste pour parvenir jusqu'à nous, c'est-à-dire des *tekmeria* — des traces. C'est à cette articulation des deux épistémologies qu'on retrouve nos problèmes et nos difficultés. Car, bien que l'événement ait laissé des traces inscrites dans des documents et des témoignages que l'historien peut tout ensemble tenir sous son regard, la reconstitution historique, par la contingence et la complexité de l'événement, reste elle-même frappée d'un coefficient d'incertitude élevé. De ce rapprochement on saisira mieux la position plus inconfortable encore où se trouve l'analyste. En regard, tout autre est la situation de la science. Ce qui caractérise sa méthodologie c'est que, malgré les illusions du sens commun, elle ne décrit pas les phénomènes de la réalité naturelle parce qu'il manque à celle-ci l'un des caractères essentiels des êtres scientifiques, à savoir la *répétabilité*. Les faits que nous rencontrons dans la nature se produisent dans des conditions d'une telle complexité qu'ils ne sont ni identiques ni descriptibles, encore moins répétables. L'objet scientifique est un objet construit — un objet inventé — abstrait. Bref, c'est un objet « docile », c'est l'objet de la connaissance, à quoi va s'opposer radicalement l'objet historique, objet du vécu, du contingent, de l'événementiel. Pour que la raison scientifique puisse saisir la multiplicité contradictoire du sensible, la diversité de l'événementiel, elle est contrainte d'élaguer la réalité, d'y pratiquer des coupes sélectives et d'opérer des choix qui lui permettent de se donner des modèles simples, des unités insécables, imaginaires bien entendu, mais capables de lui donner, même si c'est seulement en attendant, une explication provisoirement valable.

C'est dans cette perspective et pour tenter de nous donner un modèle simple, construit bien sûr, mais en mesure peut-être de nous fournir un fil conducteur, que la scène primitive pourrait être considérée comme la plus petite unité de signification de la psyché, comme la forme fondamentale où s'inscrivent les désirs et les craintes originaires du sujet. Ce qui n'implique en rien la postulation d'une réalité de la scène primitive mais témoigne seulement de ce qu'elle est toujours reprise en compte par le fantasme comme une réalité psychique de l'ordre du mythe, comme un modèle explicatif capable de nous fournir un schème directeur, simple dans sa formulation

et cependant en mesure de rendre compte d'un grand nombre de manifestations inconscientes que nous rencontrerons dans la cure.

On ne peut rester insensible aux efforts de Freud pour renouer la trame rompue de l'histoire du sujet, à la passion de sa conviction que ce champ bouleversé, ces architectures ruinées, ces chapiteaux brisés qui affleurent çà et là de ce qui subsiste, méconnaissable, dans la mémoire du sujet, témoignent de constructions jadis continues, cohérentes, intelligibles. Hors de la conviction que l'intelligibilité est à l'horizon possible de la raison et non pas le mirage qui signe son impuissance et sa déréliction, une vie humaine n'est sans doute pas possible. Les sceptiques ont douté de la possibilité pour la raison d'accéder à l'intelligible mais ce n'est jamais que la raison qui se met en question et se récuse elle-même. Le diallèle sceptique est sujet à rétorsion. Ce n'est pas l'idée que l'homme est la mesure de toute chose, où l'apparence sensible, relativisée par chacune des perceptions simplifiées où elle se reflète, se confondrait avec la vérité qui permettrait de construire un modèle intelligible capable d'intégrer dans une explication globale acceptable la diversité contingente des événements sensibles qui adviennent au sujet du milieu où il est plongé. Comment de la sensation capricieuse ferons-nous l'objet de la science? celle-ci ne peut se constituer que hors de la contingence du sensible, hors de cet espace du hasard qui est le pur événementiel historique, pour se donner des modèles abstraits, c'est-à-dire imaginaires, dont la fonction est d'ordonner le désordre sensible; de créer des modèles réduits à l'épure invisible de ce que la réalité nous donne à voir seulement dans la complexité confuse qui nous fourvoie.

Dans combien de cas pourrions-nous affirmer avec certitude que la scène primitive a été vécue comme une expérience historique concrète? Dans combien de cas serait-il possible de soutenir, après qu'on aura établi et daté son historicité, qu'elle a organisé rigoureusement, à partir de ce moment advenu, l'histoire à venir? Et pourtant il n'y a guère aujourd'hui d'analyse, pour peu qu'elle s'approfondisse, qui ne vise et ne construise le fantasme de la scène primitive. Nous découvrons un *schème organisateur* de la psyché qui s'empare dans la confusion des matériaux sensibles de quoi réactiver une expérience d'intelligibilité qu'elle était prête à oublier et ceci non pas seulement, et même pas essentiellement, pour des raisons relevant des défenses qui travailleraient à la démanteler. Beaucoup plus profondément parce que ce schème n'est pas une unité de sens sombrée dans sa totalité sous l'effet du refoulement mais un pur vecteur pulsionnel, une énergie organisatrice potentielle qui attend que la parole lui donne cette forme intelligible qui fera de ce noyau de forces contradictoires, sans nom, la plus petite unité de signification psychique. L'interprétation va tracer les contours, cerner le dynamisme organisateur du schème fondamental que les défenses s'emploient à effacer. Les vagues réminiscences dites par les associations, les rêves, le vécu transférentiel, permettent la construction du fantasme et l'empêchent de glisser hors de la remembrance des désirs fondamentaux du sujet.

Peut-être pouvons-nous maintenant voir dans quelle mesure il sera possible de pondérer dans la théorie psychanalytique la part de l'événementiel, du devenir, des hasards historiques et celle d'une matrice structurale fantasmatique. Nous aurons à nous demander s'il est possible d'aboutir et de fonder une conception, celle des « catégories » de Freud, de cette prescience et de ce savoir instinctif à quoi il dut finalement se ranger, c'est-à-dire d'une essence intelligible où les qualités de l'inconscient ont la permanence de ce qui est soustrait à la corruption sensible et à l'érosion par le temps irréversible. Une telle conception, s'il était possible de lui trouver une assise rationnelle, s'affirmerait comme le vrai réalisme puisqu'elle tenterait de soustraire la vérité de nos constructions interprétatives au leurre de l'événement pour la fonder dans une structure intelligible, permanente et universelle.

Si la scène primitive, comme on peut l'entrevoir, a une chance de représenter, dans la confusion d'une histoire qu'il est vain d'espérer rétablir dans une continuité sans faille, ce point fixe que demandait Archimède pour soulever le monde, il faudra se tourner vers d'autres champs du savoir, interroger la mythographie pour décider si ce qu'elle a à nous dire peut nous être de quelque secours. Si l'on considère la scène primitive comme un fantasme originaire mythique, scène dans laquelle le sujet se projette dans toutes les positions, opère l'ensemble de ses identifications tournantes et inclut nécessairement et la séduction et la castration, tenues par Freud pour les deux autres fantasmes originaires, il nous faut éprouver si la comparaison avec le mythe est une simple analogie superficielle ou bien un rapprochement plus légitime et mieux fondé.

Les mythologues savent qu'il est à peu près impossible, du moins malaisé, de trouver une définition du mythe qui soit acceptable par tous et couvrir, de surcroît, toutes ses fonctions dans l'ensemble des sociétés où il apparaît. La définition qui semble le moins imparfaite, la plus large aussi parce qu'elle tient compte du plus grand nombre de faits, pourrait s'énoncer ainsi <sup>1</sup>. Le mythe est la relation d'un événement qui a eu lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux où tout a commencé. Le temps où, par l'action des *Êtres surnaturels*, la réalité est venue à l'existence. Le mythe serait toujours le récit d'une *création*, il dit comment quelque chose a commencé; ce peut être une réalité totale — le Cosmos — ou une partie seulement de cette réalité : l'homme, par exemple. On retiendra ici deux caractères essentiels du mythe : il rapporte l'action d'*Êtres surnaturels* pour révéler leur activité créatrice et dévoiler la sacralité ou la surnaturalité de leurs œuvres. Ce sont des irruptions dramatiques du sacré dans le monde qui fondent le Monde. Le mythe est une histoire sacrée; il est aussi une *histoire vraie* puisqu'elle a trait à des réalités du monde sensible. Les mythes cosmogoniques font la preuve de leur vérité par l'existence du monde dont

1. Mircea Eliade, *Aspects du mythe, Mythe de l'éternel retour*. — Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, particulièrement le chap. 2, « L'expérience mythique comme liturgie de répétition », et le chap. 3, « Les applications ontologiques de la répétition ».

ils retracent la création, le mythe de la naissance trouve sa confirmation dans l'existence singulière de chacun.

Nous ne doutons pas du fantasme de la scène primitive chez nos analysés; il n'y a pas d'analyse approfondie, résistances suffisamment levées pour permettre d'en passer le seuil, qui n'y atteigne et ne la construise. Ainsi apparaît la possibilité de considérer la scène primitive comme le mythe qui exprime la *geste* de ces Êtres surnaturels — les parents — investis des toutes-puissances narcissiques projetées par le sujet qui rend compte de sa propre création, dont la réalité historique ne peut être mise en doute puisque le sujet qui en est issu est là, qu'il amplifie et modifie de toute la charge du fantasme qui lui permet de recommencer la scène originaire, cette fois pour son propre compte et s'y projeter maintenant *présent et actif* — même quand il s'y projette passif, dans l'identification homosexuelle, cette passivité est encore une forme d'activité. Le mythe est une histoire sacrée fondamentalement différente de l'histoire profane telle que l'homme moderne la conçoit en ce que l'homme des sociétés archaïques n'a pas seulement à se remémorer l'histoire qui a été à l'origine de la création de sa tribu mais aussi à la réaliser périodiquement, du moins dans ses séquences les plus significatives. Cette histoire est toujours réversible; son récit n'est pas fable mais re-commencement et re-création. Ce qui s'est passé à l'origine n'a pas sombré dans une histoire faite à jamais; les événements fondamentaux ne sont pas abolis par un temps irréversible; l'histoire peut toujours être re-faite et répétée par la force des rites. Pour l'homme moderne les événements advenus sont irréversibles parce que situés dans une temporalité historique. Ce sont des événements « vrais », survenus dans le passé, conservés par la mémoire ou les documents qui peuvent les restituer dans l'espace de l'imaginaire, jamais les actualiser. Alors que les événements historiques sont unidirectionnels, que la flèche du temps ne s'inverse pas, le mythe est intemporel. C'est aussi une histoire mais une histoire sans temporalité qu'il reste loisible à chacun de répéter. *In illo tempore*, exergue du mythe, est une fausse temporalité, un temps hors de l'histoire : point zéro à partir de quoi l'histoire est devenue possible — à quoi aussi elle peut toujours retourner. Le mythe permet non pas de se souvenir du passé, de procéder à une cérémonie de la commémoration mais bien de le *re-vivre*, de le réintégrer chaque fois qu'il est dit, pour *assister* de nouveau au spectacle des œuvres divines et réapprendre des êtres fabuleux leur façon créatrice.

On aperçoit à quel point on retrouve dans la réitération du mythe la répétition des actes dans la cure et principalement dans le transfert. On voit aussi à quel point l'exigence de l'analyste pour qui la cure est justement un re-souvenir, une commémoration, va à l'encontre du désir fondamental du sujet : répéter, assister, participer, agir. C'est ainsi que la scène primitive chez l'homme aux loups se répétait dans les innombrables éditions et variantes du rêve aux loups; dans l'acte pour lequel tantôt il regardait l'horloge du cabinet de Freud (rappel de l'heure fatidique où Freud avait

situé la scène primitive; rappel aussi du septième chevreau, échappé au massacre, caché dans l'horloge), tantôt se retournait, inquiet et séducteur, vers Freud comme pour le supplier de ne pas le manger. C'est ainsi aussi que la scène primitive était devenue pour l'homme aux loups « vraie » et « sacrée » et lorsque Freud la mit un jour, par scrupule scientifique, en doute, l'homme aux loups n'eut que mépris pour ce qu'il tenait pour un doute sacrilège. Et d'ailleurs il est vrai que la scène primitive est vraie et aussi qu'elle est sacrée puisqu'elle est l'acte de deux êtres sacrés et sur-naturels et qu'elle a pour résultat d'être au principe d'un commencement absolu, celui de la naissance du héros : le sujet lui-même dans sa mégalomanie narcissique. Dès lors on conçoit que le doute exprimé par Freud met en question pour le sujet quelque chose de plus fondamental et qui est de l'ordre de l'acte et de la participation à l'acte primordial. Et c'est vrai qu'il y a participé, au moins par l'émission de la selle qu'infère Freud. Il importe peu que ce soit vrai ou faux, elle est symbole de sa participation, du don et la marque érotique-anale de son homosexualité <sup>1</sup>.

La véritable scène primitive est une scène mythique, elle a la valeur exceptionnelle accordée à la connaissance des origines comme fondant la certitude d'un autre commencement. Elle est située dans un temps lui-même mythique, hors d'une temporalité vécue, point incandescent suspendu dans un *illo tempore* qui est à l'origine du temps historique du sujet. La scène primitive, vécue ou fantasmée, est la réitération doublement historicisée : placée dans le temps fabuleux où le sujet s'origine et réitérée *hic et nunc* dans le transfert en situation analytique. Le mythe ne s'intéresse qu'aux modèles exemplaires, aux événements paradigmatiques qu'il importe de récupérer en les revivant. Dans ce sens, on aperçoit le rôle et la valeur de la scène primitive conçue comme événement paradigmatique, revécu, actualisé par la répétition dans la situation analytique et repris dans des rêves innombrables. La scène primitive pourra nous servir d'étoile polaire, fantasma paradigmatique qui permettra dans les sables mouvants d'une histoire singulière de faire le point. Ce qui nous importera dès lors dans la cure, c'est moins le nombre des souvenirs retrouvés que

1. On sait l'importance et la signification que les psychanalystes accordent souvent au matériel apporté dans la première séance, où l'on peut discerner, à une échelle très réduite, les principaux linéaments de l'analyse future. Cette première séance, le terme même a été utilisé, est tenue pour paradigmatique.

En quelques mots, voici le premier rêve d'une première séance. Le patient assiste au mariage de ses parents dont il distingue parfaitement les traits, ils sont très jeunes et doivent avoir l'âge auquel ils s'étaient réellement mariés. Trois choses le frappent dans le rêve. Un certain nombre de détails dans l'habillement de la mère, d'une part; un certain nombre de gestes et d'attitudes du père lui rappellent sa propre femme. Ainsi le patient est d'emblée dans le fantasme de la scène primitive; non seulement il assiste à sa naissance mais il contribue activement à sa naissance (le troisième détail du rêve qui l'avait beaucoup intrigué et frappé, c'est que le prêtre avait le même regard que lui-même, et faisait le geste qui lui est habituel de se lisser constamment les sourcils). Par la permanence du personnage de sa femme comme support de la fusion des deux images parentales, il ne cessera de participer à sa propre naissance, il ne cessera d'être l'un des côtés du triangle oedipien.

leur qualité qui en fera la clé des fantasmes sous-jacents — en tout premier lieu de la scène primitive qui commande tous les autres fantasmes originaires. Ce sont ces souvenirs qui font pivoter l'événement historique sur l'axe du fantasme archaïque et articulent la contingence de l'événement et la répétition nécessaire de l'invariant structural du fantasme.

C'est probablement par la jonction de ce qu'il en reste pour parvenir à nous de la trace de l'événement et de l'invariant structural qu'est le fantasme anhistorique que vont se produire ces nœuds de résonance qui établissent le statut de vérité spécifique des constructions en situation analytique et contribuent à donner au sujet le sentiment du vrai, du réel, ce *Wirklichkeitsgefühl* dont parle Freud. La construction proposée par l'interprétation peut être fautive dans sa réalité historique, dans sa matérialité factuelle et vraie cependant en ce qu'elle restitue au sujet une réalité purement intérieure, c'est-à-dire déliée des événements contingents pour témoigner de la permanence des structures fantasmatiques originaires, de cette prescience, de ce savoir instinctif, à quoi Freud, abandonnant l'historicisme qui traverse l'observation de part en part, aboutit au terme de sa réflexion.

Si l'homme lui aussi possède un patrimoine instinctif, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que ce patrimoine ait trait principalement à sa vie sexuelle. C'est ce patrimoine instinctif qui doit constituer le noyau de l'inconscient, activité mentale primitive douée de la force d'attraction nécessaire pour attirer à soi des processus psychiques plus élevés. Freud finira l'avant-dernier paragraphe de *L'Homme aux loups* par une idée profonde et juste : *il se pourrait que la signification des traumatismes de la petite enfance soit de fournir à l'inconscient un matériel qui préserve celui-ci de l'usure lors de l'évolution ultérieure*. On ne peut mieux dire qu'il s'agit de faux traumatismes et d'une falsification de l'histoire. C'est aussi apercevoir admirablement la contingence des événements qui ponctuent l'histoire du sujet et que les « traumatismes », s'ils alimentent le fantasme, sont ordonnés par lui; et que c'est de lui enfin qu'ils reçoivent la charge d'affects qui les perpétue dans le souvenir-écran et la récurrence du rêve.

III



André Green

## DE L'« ESQUISSE » A « L'INTERPRÉTATION DES RÊVES » : COUPURE ET CLÔTURE

*A chaque poussée du pied, on meut les fils par milliers  
Les navettes vont et viennent  
Les fils glissent invisibles  
Chaque coup les lie par milliers.*

GOETHE, *Faust*, I, cité par Freud \*.

*Rêve. n. m.* (1674 MALEBR.; donné comme vieux en 1690 par FURET. et comme « bas et de peu d'usage » par TREV. (1732); dériv. de *rêver*).

*RÊVER. v. intr. et tr.* (*Resver* au XIII<sup>e</sup> s., « aller çà et là pour son plaisir » (GODEFROY).

*Le Robert.*

### *Ouverture.*

Comment et pourquoi Freud passe-t-il du modèle théorique qu'il construit dans *l'Esquisse pour une psychologie à l'usage des neurologues* (1895) à celui qui voit le jour dans *L'interprétation des rêves* (1899-1900)? Telle est notre question. Le sujet n'est pas nouveau mais il mérite une discussion détaillée. L'intérêt d'un tel travail est qu'ici la mise au point est aussi une mise en question de l'œuvre et de son auteur. Car il est clair que la réponse ne peut être univoque. Les plans s'enchevêtrent : expérience clinique, expérience personnelle, expérience théorique s'allient et se contrarient pour aboutir au grand œuvre. Nous les mêlerons délibérément. C'est peut-être ce qui marque le plus le travail psychanalytique que de faire intervenir ces rencontres d'une manière non contingente. La surdétermination présente dans le rêve est à l'œuvre dans

\* *Standard Edition* (S.E.), IV, p. 283. Toutes les citations de Freud sont traduites à partir du texte de la *Standard Edition*, à l'exception des lettres à Fliess non incluses dans cette édition. Dans ce dernier cas, nous avons adopté la traduction d'A. Berman, dans *La naissance de la psychanalyse*, P.U.F., 1956.

l'œuvre. Pour l'analyste, il ne s'agit pas là d'un obstacle qui relativise son résultat, mais d'un instrument d'une grande portée, pour peu que sa propre analyse lui permette de s'en servir efficacement. Si les sciences humaines d'aujourd'hui se targuent de désubjectiver leur champ, la psychanalyse, elle, s'ancre fermement dans la subjectivité. C'est bien ainsi que Freud procéda. Mais pour se servir de sa subjectivité, l'expérience du transfert est une étape indispensable. C'est ce que montrera le parcours des relations entre Freud et son alter ego.

### I. *La transgression et la lettre volée.*

*L'interprétation des rêves* est l'œuvre « du siècle », au sens où on le dit de quelqu'un né à la même date (1900) <sup>1</sup>. Pour les psychanalystes, et pour Freud aussi, à n'en pas douter elle marque le grand tournant, ou en langage épistémologique la « coupure ». Le chapitre VII, écrit théorique majeur, sembla être né tout armé de la tête de son auteur sans que rien jusqu'à la découverte de *l'Esquisse* ait permis d'en trouver les sources.

Du jour où l'ensemble des lettres de Freud à Fliess et le manuscrit qu'il lui adressa en 1895 ont été découverts et publiés les psychanalystes se sont partagés sur l'attitude que ces documents devaient inspirer. Le roman de *l'Esquisse* vaut d'être rappelé <sup>2</sup>.

En 1928, quelques années après la mort de Fliess, sa veuve vend au libraire berlinois R. Stahl 284 lettres, notes, manuscrits, que Freud a adressés à Fliess de 1887 à 1902, à la condition expresse que ces manuscrits ne soient pas rendus à leur auteur. Selon Jones, Ida Fliess n'aimait pas Freud, qui devait bien le lui rendre. Elle aurait été jalouse de l'amitié qui exista entre les deux hommes.

Stahl se réfugie en France en 1937 et propose les lettres à Marie Bonaparte qui les achète aussitôt. Lors d'un séjour à Vienne, elle avertit Freud de sa précieuse trouvaille. Celui-ci, visiblement mécontent, en propose le rachat à moitié prix, sans doute dans l'intention de détruire le tout. Dès lors va commencer un nouveau périple digne des meilleures histoires de guerre. Le lot est déposé à la Banque Rothschild à Vienne mais, à l'invasion de l'Autriche par les nazis, les lettres reviennent à Paris et sont confiées à la Légation de Danemark où elles séjournent durant toute la guerre. Von Choltiz désobéissant à Hitler épargne Paris avant sa libération et sauve ainsi indirectement la correspondance de Freud! A la fin de la guerre, il reste au précieux paquet à faire l'épreuve de la traversée de la Manche truffée de mines. Le paquet est enveloppé

1. Encore que parue en novembre 1899. C'est l'éditeur qui a pris l'initiative de la post-dater de quelques mois.

2. Sur l'histoire de *l'Esquisse*, *L'interprétation des rêves* et l'ensemble des rapports Freud-Fliess, le lecteur consultera avec profit le premier tome de l'ouvrage de Jones, *La vie et l'œuvre de S. Freud*, trad. A. Berman, chap. XIII à XVII, P.U.F., ainsi que les excellentes introductions de Strachey à *l'Esquisse*, S.E., I, 283-294 (auxquelles il faut ajouter les appendices A 344-347, B et C 392-399) et à *L'interprétation des rêves*, S.E., IV, xi-xxiii. On consultera également l'Introduction d'E. Kris à *La naissance de la psychanalyse*, P.U.F., 1956. Nous sommes redevables envers ces auteurs auxquels nous nous sommes très largement référés.

dans un tissu imperméable, bouteille à la mer providentielle dans l'hypothèse d'un naufrage. Le tout arrive enfin à Londres, bien après la mort de Freud. Marie Bonaparte, Anna Freud et Ernst Kris se chargent alors de l'étude détaillée des documents en vue de la publication qui adviendra en 1950.

La « lettre volée », nous dit Lacan après Poe, parvient toujours à son destinataire. Mais on sait que celui-ci souvent, sinon toujours, n'en veut rien savoir. Freud aurait préféré qu'on ne retrouvât pas les lettres et même, sans doute, regrettait de les avoir écrites à un homme qui par la suite se montra peu généreux à son égard. Mais, les psychanalystes, quelles raisons ont-ils de se montrer si divisés à l'égard de ces documents? Certains, se solidarisant avec Freud, pensent qu'on aurait dû respecter les volontés de l'auteur et renoncer à leur divulgation. D'autres leur reconnaissent un intérêt historique mais leur dénie un intérêt théorique précisément parce qu'ils sont en fait antérieurs à la découverte de ce qui fait l'essence de la psychanalyse. Toute citation de *l'Esquisse* les dérange ou les irrite. Ce texte touffu, abscons, mérite-t-il vraiment l'exégèse? A l'opposé, les psychanalystes tentés par l'épistémologie voient dans *l'Esquisse* toute la théorie psychanalytique en germe et s'attachent à son étude avec la passion du voyeur. Impossible de méconnaître dans les controverses que suscite cette œuvre, le rôle de la violation du secret, ou de la transgression du tabou optique. Nous sommes donc pris dans une alternative : épouser les résistances de Freud et rejeter ce produit de la préhistoire de la psychanalyse, ou nous laisser fasciner par ce que Freud appelait lui-même un trésor imaginaire.

Les limites de ce travail ne nous permettent pas de trancher ce débat. Nous y sommes intéressés et nous nous y intéresserons dans des limites précises. Puisque le chapitre VII de *L'interprétation des rêves* est, de toute évidence, une nouvelle version des éléments théoriques présents dans *l'Esquisse*, nous allons essayer de comprendre le mouvement théorique d'écriture qui a présidé à la « coupure » que Freud a opérée par rapport à *l'Esquisse*. Nous verrons alors que le terme de coupure ne se justifie pas seulement pour sacrifier à la mode culturelle, mais qu'il recoupe divers plans : personnels et métapsychologiques.

## II. La machine théorique de l' « Esquisse ».

Tel fut donc le destin de *l'Esquisse*, de la mort de Fliess jusqu'à sa parution. Mais l'histoire de sa rédaction n'est pas moins passionnante. Jones et Strachey<sup>1</sup> en reconstituent les étapes, à travers la correspondance rédigée à la même époque.

Si *l'Esquisse* a été écrite en moins de trois semaines à l'automne 1895 (la III<sup>e</sup> partie écrite en trois jours est terminée le 8 octobre), elle a été conçue au printemps de la même année. Elle est mentionnée dans la lettre 23 (24.7.95). Freud dit que cette œuvre le « dévore positivement ».

1. Cf. *Editor's Introduction*, S.E., I, 283.

A partir de là, le travail de la pensée précédant celui de l'écriture (à moins qu'on ne considère que celui-là est déjà celui-ci) va s'accompagner d'un travail de l'affect sujet à des oscillations extrêmes allant de l'euphorie quasi (mégalo) maniaque au dégoût de la déception la plus amère. L'*Esquisse* est un nocturne. Freud y pense de onze heures à deux heures du matin. Il y consacre, dit-il, chaque minute de son temps libre. Cette réflexion intense nuit à son travail clinique pour lequel il éprouve un moindre intérêt (lettre 24, du 25.5.96). Quelques jours après, c'est le rayon de l'espoir en vue d'une solution (lettre 25 du 12.6.95). Notons que Freud rompt à ce moment la consigne d'abstinence que Fliess lui impose en lui interdisant le tabac. Le 6.8.95 (lettre 26) c'est presque le succès : Espérons qu'il ne s'agit pas d'un « trésor imaginaire ». L'annonce de ce succès provoque un retour du pendule; la lettre suivante (27, du 16.8.95) nous apprend que Freud n'accorde plus aucun intérêt à sa construction théorique. Il lui préfère le jeu de quilles et la cueillette des champignons. Mais le 4 septembre c'est la rencontre avec Fliess pour un de ces « Congrès » à deux que les deux hommes tenaient ensemble. Au retour, Freud franchit le Rubicon. Dans le train qui le ramène à Vienne — lui qui souffrait d'une phobie des chemins de fer! — il griffonne les premiers chapitres de cet écrit sans nom qu'on baptisera, sur une indication (lettre 23 du 27.4.95) l'*Esquisse pour une psychologie à l'usage des neurologues*. A partir de ce moment, c'est la rédaction fiévreuse qui rarefie sa correspondance. Freud écrit ce travail non seulement à Fliess, mais pour Fliess. La lettre 28 du 23.9.95 l'indique : « Si je t'écris aussi rarement, c'est uniquement parce que j'écris beaucoup pour toi. » Le 8 octobre 1895 (lettre 29), Freud se délivre de son manuscrit. Fait significatif, Freud envoie les deux cahiers contenant les trois premières parties de l'*Esquisse* mais garde le troisième qui traite du refoulement. Or, la théorie du refoulement est en fait l'objet de l'*Esquisse*. L'étude de la « défense » est le point sur lequel Freud peut faire converger théorie et pratique et c'est celui sur lequel il bute. Il met en jeu la sexualité, c'est-à-dire le domaine de sa rencontre avec Fliess, la raison essentielle de son attirance et de son admiration pour lui après la défection de Breuer. De ce chapitre-là, nous ne saurons rien<sup>1</sup>. Quant à ce qu'il a envoyé à Fliess, ses sentiments sont mélangés : « Quelque chose ne colle pas et ne collera peut-être jamais. »

La lettre suivante (30 du 15.10.95) le montre encore plus sceptique. Mais le lendemain déjà la fièvre le reprend, sur d'autres sujets il est vrai (l'hystérie et la névrose obsessionnelle). Puis immédiatement après, *une fois la rédaction de l'Esquisse terminée depuis quelques jours*, c'est l'illumination :

« La semaine dernière, au cours d'une nuit de travail, arrivé au stade de malaise pendant lequel mon cerveau travaille le mieux, les barrières se sont soudain levées, les voiles sont tombés et je pus voir au-delà des détails des névroses aux conditions déterminantes de la conscience. Tout semblait s'articuler, les rouages s'engrènaient, la chose donnait l'impression qu'elle était vraiment une machine qui ne tarderait pas à fonctionner toute seule. Les trois systèmes de neurones, l'état libre et lié de la quantité, les processus primaires et secondaires, la tendance principale et celle au compromis du système nerveux, les deux règles biologiques de l'attention et de la défense, les indices de qualité, de réalité et de pensée, l'état des groupes psychosexuels, la détermination sexuelle du refoulement et finalement les conditions déterminantes de la conscience comme fonction perceptive — tout cela s'articulait

1. Le manuscrit K qui accompagne l'importante lettre du 1.1.96 : *Les psychonévroses de défense* dit *Conte de Noël*, donne une idée de ce que devait être le cahier conservé par Freud. Mais sa rédaction est d'une inspiration assez différente de la construction systématique de l'*Esquisse*.

et continue à s'articuler! Naturellement je ne me sens plus de joie! » (Lettre 32, 20.10.95; S.E., I, 285).

Cette nuit pascalienne montre que Freud avait pleinement conscience de l'ampleur du projet. La longue énumération, véritable relevé cartographique du domaine exploré montre en effet que le champ couvert est considérable et que la moisson a été riche. Sans doute manquait-il des organes fondamentaux à cette machine théorique. Nous y reviendrons. Mais l'essentiel est en place et Freud avait des raisons de se sentir comblé. Pourtant c'est à nouveau le scepticisme. Le 8.11.95 (lettre 35), la lecture d'un texte de Fliess accentue l'autocritique de Freud, qui voudrait revenir à l'*Esquisse*, mais « se révolte contre son tyran » et abandonne. Mais qui est le tyran? L'*Esquisse* ou Fliess? Le 29.11.95 (lettre 36) l'*Esquisse* lui devient étrangère et Freud se demande comment il a pu enfanter ce monstre. Et cependant il est invinciblement attiré par lui; c'est la capitale lettre 39 du 1<sup>er</sup> janvier 1896 accompagnée du manuscrit K qui opère une rectification majeure. Freud y soutient en effet que les processus psychiques sont par nature inconscients, la conscience leur étant contingente et accidentelle. Ici se termine l'Iliade contre le pays barbare et inconnu et commence l'Odyssée des lettres à Fliess.

L'*Esquisse* est vraiment morte avec la lettre du 1.1.96. Morte et enterrée pour Freud<sup>1</sup>. Mais cette mort était nécessaire pour d'autres naissances. La première sera celle de *L'interprétation des rêves* élaborée entre 97 et 99 et publiée le 4 novembre de cette année. D'autres suivront qui vont s'échelonner sur vingt ans; dont les plus beaux rejets seront : *Les deux principes du fonctionnement psychique* (1911), *Le refoulement* (1915), *Au-delà du principe de plaisir* (1920), *Le Moi et le Ça* (1923), *La négation* (1924).

Tout s'est passé comme si Freud avait tenu dans sa main trop de vérités amassées en une seule prise pour l'ouvrir d'un seul coup. Reculant devant l'ampleur de sa découverte, il a étalé sur vingt ans les illuminations de sa nuit d'octobre. Eût-il tout livré d'un coup qu'il n'aurait été ni compris ni suivi. Et puis, il fallait que le fruit mûrisse. Il fallait rectifier, vérifier, construire la machine théorique par complications successives pour en améliorer le régime. Mais, peut-être et surtout, il fallait d'abord se débarrasser de son tyran, son objet transférentiel : W. Fliess.

### III. *Les rouages manquants : le refoulement et le transfert.*

L'*Esquisse* porte la marque des personnages auxquels Freud voue une admiration intense. Les aînés rencontrés chez Brücke : Exner, qui vient aussi de publier un *Entwurf* où bien des termes utilisés par Freud se retrouvent, dont le fameux « frayage », et Fleischl von Marxow dont une œuvre posthume est publiée un an avant l'*Esquisse* et marquée du même esprit. On sait que l'ombre du grand Helmholtz plane sur ces

1. Il faut noter que Freud continue à se référer dans sa correspondance avec Fliess à sa « psychologie », terme qui désigne habituellement l'*Esquisse*, bien après son achèvement. Parfois, il semble ne parler que d'un domaine (la psychologie) mais parfois indubitablement d'une œuvre (cf. la fin de la lettre 91 du 20.6.98). Il est difficile d'affirmer avec certitude de quelle œuvre il s'agit. Peut-être de *L'interprétation des rêves* (mais Freud en ce cas dit : le livre sur le Rêve), peut-être d'un autre ouvrage.

croisés du positivisme. Sans doute Freud n'appartient-il plus à ce monde qui lui a fermé les portes du temple de la science pure. Mais il y reste affectivement attaché. Fliess, c'est déjà l'ouverture vers des horizons inexplorés, barrés par les tabous du moment. Enfin quelqu'un qui ose aborder la sexualité!

Le transfert de Freud sur Fliess est immédiat : ainsi s'ouvre la correspondance : « Vous m'avez fait une profonde impression, capable de m'amener facilement à vous dire franchement dans quelle catégorie d'hommes je vous range » (lettre I du 24. II. 87). On peut se demander si Freud fit à Fliess une aussi « profonde impression ». Que Freud ait préféré que ses lettres tombent dans l'oubli, on le comprend quand on connaît sa réserve. Tout indique que Freud éprouve pour Fliess une passion ardente, alimentée par la séparation contrainte. L'aurait-il côtoyé quotidiennement comme Breuer, peut-être que la désillusion serait plus tôt venue. La rupture, on le sait, sera cruelle, Fliess lui disputant la priorité de la découverte de la bisexualité. « Toute chose, dit Brecht, appartient à qui la rend meilleure » et sur ce point, le doute n'est pas permis.

L'*Esquisse* est le rejeton des relations de Freud avec Fliess. Fliess prend la suite de Breuer, comme Jung prendra la sienne plus tard. Après cela, c'en sera fini des amitiés passionnées. Entre l'*Esquisse*, ce chef-d'œuvre manqué, et *L'interprétation des rêves*, ce chef-d'œuvre réussi, se situe l'auto-analyse de Freud. Si la bisexualité n'occupe que peu de place dans l'*Esquisse*, c'est qu'elle est tout entière sublimée et refoulée dans les relations entre Freud et Fliess. Il n'est pas surprenant que Freud bute alors sur le refoulement, car Freud ne soumet pas seulement à Fliess ses idées, mais aussi sa santé et son corps. Fliess lui interdit le tabac et l'« opère » (cautérisations nasales, traitement logique de sa névrose nasale réflexe), lui imposant ainsi une circoncision symbolique. Le calcul des « périodes » selon Fliess amène Freud à une conviction révélatrice d'une soumission totale à son alter ego. En novembre 1894 les troubles névrotiques de Freud s'accroissent à la suite du renoncement au tabac imposé par Fliess. et s'accompagnent d'un état dépressif avec idées de mort<sup>1</sup>. Freud est convaincu que Fliess lui cache l'issue fatale d'une maladie qu'il aurait diagnostiquée. Ses calculs l'avaient persuadé qu'il devait mourir à cinquante et un ans (1907). Quel rôle a pu jouer cette angoisse de (castration) mort dans les fiévreuses découvertes de l'*Esquisse* six mois après? Comme si la crainte de mourir avait fourni l'aiguillon nécessaire à la production théorique. Comme si elle seule pouvait justifier le bouillonnement intellectuel, cette vitalité spirituelle qui a eu pour résultat ce texte étonnant de richesse. Il pouvait créer sans porter ombrage à la gloire future de Fliess, puisque sa vie devait

1. Cf. Jones, I, p. 340 à 349. Jones rapporte que Freud s'évanouit lors des discussions qui précéderent la scission avec Jung dans un hôtel de Munich. Lui-même analyse cet incident en le rapportant à la ville où il rencontra Fliess dans le passé et conclut au fait qu'il y avait là un problème homosexuel non résolu. Ceci est une preuve supplémentaire de la série Breuer-Fliess-Jung. Si Brücke et Charcot ont été pour Freud ses substituts paternels, Breuer jouera davantage le rôle de demi-frère aîné et Fliess sans doute aussi, Jung celui du frère plus jeune. On sait que l'œdipe suscite moins de résistance lorsqu'il est déplacé sur la fratrie.

être brève. Au moins laisserait-il quelque trace de son passage sur terre dans les annales de la science.

Il faudra donc se libérer de sa névrose de transfert pour atteindre à une production scientifique vraiment personnelle. Il faudra reconnaître derrière l'illusion de la maladie organique le fantasme hystérique, se reconnaître soi-même hystérique <sup>1</sup>, reconnaître *en soi le complexe d'Œdipe*. Bref, faire son auto-analyse <sup>2</sup>. C'est à quoi il s'attelle en 1897, quelques mois après la mort de son père, le 23.10.97, à la suite de laquelle Freud fait le rêve « on est prié de fermer les yeux » (lettre 50 du 2.11.96). L'auto-analyse est ici indispensable pour que soient surmontées les résistances qui le faisaient buter sur le problème du refoulement. A cet égard on a pu dire que l'*Esquisse* elle-même a joué le rôle d'une résistance malgré ses intuitions géniales <sup>3</sup>. La mort du père ouvre la voie à la fois à l'analyse et à *L'interprétation des rêves*.

On a pu dire <sup>4</sup> aussi que les pages de l'*Esquisse* ne portent pas trace des découvertes acquises grâce aux procédés techniques de la psychanalyse. Ni l'association libre, ni l'interprétation du matériel inconscient, ni le transfert ne sont présents. La deuxième partie fait une place importante à la sexualité, mais celle-ci ne reçoit pas son statut théorique, tandis que les écrits cliniques depuis les *Études sur l'hystérie* en parlent abondamment. Freud est saisi devant Fliess d'une sorte de paralysie hystérique intellectuelle, une inhibition de la pensée quand il théorise sur la sexualité dans l'*Esquisse*. Il faudra attendre le *Conte de Noël* de 1896, post-face à l'*Esquisse* à laquelle a été mis le point final. L'accent est mis dans l'*Esquisse* sur les relations organisme-milieu. Corrélativement ce couple va de pair avec celui traumatisme-défense. La découverte du fantasme de séduction lui est postérieure. Les excitations endogènes sont bien mentionnées, mais on ne trouve que difficilement les traces d'une allusion aux pulsions. Le principe de plaisir n'est représenté que comme provocateur d'une défense contre le déplaisir, non comme recherche de plaisir. Tout ceci permet de parler d'une conception de la psyché « anté-Ça » (Strachey). Cette résistance sera longue à vaincre. L'œdipe reconnu en 1897, il faudra attendre 1905 pour que naissent les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. La sexualité infantile découverte éclipsera l'œdipe qui ne sera véritablement théorisé qu'après 1920 comme si l'articulation sexualité infantile-complexe d'Œdipe était particulièrement longue à se former. Le complexe : sexualité infantile-refoulement-fantasme-rêve-transfert-complexe d'Œdipe et ses corollaires castration et différence des sexes, mettra des années avant de former un ensemble cohérent.

Mais alors à quoi sert la machinerie de l'*Esquisse*? Pourquoi et comment Freud

1. O. Mannoni, *Freud*, p. 57, éd. Le Seuil.

2. *Op. cit.*, p. 63. Mannoni dira plus justement que ce qu'on appelle l'auto-analyse de Freud n'est rien d'autre que la découverte de l'analyse. Cf. aussi D. Anzieu, *L'auto-analyse*, P.U.F.

3. *Op. cit.*, p. 58.

4. J. Strachey, *Editor's Introduction*, S.E., I, 291.

lui substitue-t-il cette autre machine : l'appareil optique-psychique de *L'interprétation des rêves*? Avant de le dire, quittons la petite histoire, rabattons-nous sur le texte pour examiner de plus près l'appareil de *l'Esquisse d'une psychologie à l'usage des neurologues*.

#### IV. *L'espace de l'« Esquisse ».*

Examiner la machinerie de *l'Esquisse*, c'est examiner son espace. Explicitement il n'est jamais question de l'espace dans cet essai. La dominante n'est pas placée sur la topologie mais sur l'économie. *L'Esquisse* est le grand écrit économique de Freud. Et cependant rien n'est intelligible de ce texte si l'on ne situe pas de quel point de vue, découvrant quel espace, Freud se place. Strachey l'a bien vu<sup>1</sup>: *l'Esquisse* parle des relations organisme — milieu. Mais il faut entrer plus avant dans les détails.

Pour lire l'écriture de *l'Esquisse*, il faut analyser son graphisme et ses symboles. Le projet de *l'Esquisse* est de « représenter les processus psychiques comme les états quantitativement déterminés de particules matérielles distinguables, ceci afin de les rendre évidents et non contradictoires. » On a donc au départ :

- 1) Q = la quantité, qui se trouve soumise aux lois du mouvement,
- 2) N = les particules matérielles<sup>2</sup>.

Ces matrices peuvent se distinguer ensuite en sous-ensembles.

1. Q  $\left\{ \begin{array}{l} Q = \text{la quantité en général, exprimée en ordre de grandeur du monde extérieur} \\ Q_{\eta} = \text{la quantité psychique, exprimée en ordre de grandeur intercellulaire} \end{array} \right.$
2. N  $\left\{ \begin{array}{l} \varphi = \text{système des neurones perméables} \\ \psi = \text{système des neurones imperméables} \\ \omega = \text{système des neurones perceptifs} \end{array} \right.$
3.  $\left\{ \begin{array}{l} W = (\text{Wahrnehmung}) = \text{Perception} \\ V = (\text{Vorstellung}) = \text{idée ou représentation} \\ Er = (\text{Erinnerung}) = \text{mémoire ou image mnésique} \\ M = \text{image motrice} \end{array} \right.$

On a donc trois ordres en présence :

- 1 = la force ou l'énergie (physique).
- 2 = les structures nerveuses (biologique).
- 3 = les processus psychiques (psychologique).

Ainsi est mis en place le système. Il est facile d'y retrouver des éléments qui devien-

1. S.E., I, 295.

2. J. Laplanche a ingénieusement montré que l'on est ici en présence de la distinction ultérieure représentation (= N) affect (= Q).

dront ultérieurement familiers sous d'autres dénominations.  $\omega$  par exemple est liée à l'indice de qualité corrélatif à la conscience.  $W\omega$  est donc le précurseur du système perception-conscience. Par ailleurs l'opposition fondamentale perception-mémoire se reflète dans la distinction des sigles  $\varphi\omega$  et  $\psi$  dont les processus psychiques correspondants sont  $W$  (perception),  $V$  (représentation) et  $Er$  (souvenir). Quant à  $M$ , l'image motrice, elle jouera un rôle important dans la théorie de l'affect (investissement de l'image motrice).

La question la plus importante et la moins clarifiée est celle concernant la distinction de  $Q$ . Strachey dans un appendice éclairant <sup>1</sup> clarifie la distinction entre  $Q$  et  $Q\eta$ .  $Q$  représente la quantité du monde physique sujette aux lois générales du mouvement et  $Q\eta$  la quantité dans son rapport au système nerveux. Plus précisément, Freud aurait déjà voulu distinguer deux états de  $Q$ . D'une part  $Q$  comme quantité mouvante (en flux, dirait-on aujourd'hui) et d'autre part  $Q$  à l'état statique, dans le sens d'une énergie statique d'investissement, c'est-à-dire occupant le neurone. Nous serions donc, dès cette symbolisation, mis devant la distinction de l'énergie à l'état librement mouvante, circulante (processus primaires) et de l'énergie à l'état lié (processus secondaires). Dans ce dernier cas, le rôle des investissements latéraux, la constance du niveau d'investissement lie — aux deux sens du terme — le Moi au jugement, aux processus cognitifs, à l'épreuve de la réalité, etc.  $Q$ , en tout état de cause, est la préforme de l'énergie psychique à laquelle Freud ne cessera de se référer.

Mais ici une précision capitale : dans l'*Esquisse*, la source majeure de la quantité vient du monde extérieur (la quantité externe), tandis qu'après la « coupure », la source majeure vient du corps (la quantité endogène), *c'est-à-dire des pulsions*. Plus précisément de la frontière entre somatique et psychique. Sur la nature exacte de  $Q$ , Freud se montrera toujours réservé, réaffirmant jusqu'au bout son origine inconnue.

Nous voilà ramenés aux considérations spatiales. *Ce qui importe le plus dans cette théorisation machinique, ce n'est pas son mécanisme, c'est sa vectorisation*. L'erreur majeure de Freud est double. D'une part, Freud ambitionne de donner une image de l'appareil psychique confuse par absence de limites. Dans l'*Esquisse*, tout est représenté : le monde extérieur *et* le monde intérieur, le milieu *et* l'organisme, la conscience *et* l'inconscient, la perception *et* la mémoire. Freud ne choisit pas, il englobe tout dans une vaste synthèse. L'*Esquisse* pâtit de ce qu'on pourrait appeler la *mégélanie théorique*. Freud voit grand et loin mais, plus il recule son horizon, plus sa vision est globale donc peu précise, plus ses idées manqueront de spécificité.

D'autre part, tout l'essai est dominé par la référence implicite à un modèle neurologique non pertinent : l'*arc réflexe* <sup>2</sup>. Ce qui discrédite l'*Esquisse*, ce n'est pas tant, à notre avis, le langage neuro-physiologique que Freud utilise (la référence à la bio-

1. S.E., I, 393.

2. Freud continuera de s'y référer dans le chapitre VII de *L'interprétation des rêves*, mais ce sera pour lui donner une interprétation tout à fait nouvelle.

logie ne cessera d'être présente jusqu'à la fin de l'œuvre), c'est l'« ouverture » de son diaphragme conceptuel et le modèle de l'arc réflexe. Il y a un pôle ouvert sur le monde extérieur, la perception (W) qui amène une certaine quantité d'information (Q); celle-ci, transmise par les neurones  $\varphi$ , donne les indices de qualité et conscience par sa conduction par branchement sur les neurones  $\omega$  et induit une certaine réponse, l'action spécifique. Ce passage laisse des traces; la qualité se perd pour déposer des images mnésiques (Er) susceptibles d'éveiller en l'absence de perception des représentations et des idées (V) dépendantes du système  $\psi$  dont il convient de contrôler la pertinence et qui appellent un système discriminatif (distinction hallucination-perception) par une inhibition venue du moi et par la mobilisation de l'attention à des fins adaptatives.

Cette image très simplifiée (par nous) du fonctionnement psychique ne fait qu'une part très contingente à la Q endogène. Sans doute Freud donne-t-il déjà des indications très importantes sur le destin de cette quantité endogène et du rôle qu'y joue l'image motrice, mais la centration est ailleurs : dans le passage de  $\varphi$  à  $\psi$  de transformation de la quantité en « complication ». Dans la perspective de l'*Esquisse*, la démarche de Freud est conforme à la fois à la tradition neurologique et philosophique : du pôle sensitif au pôle moteur, de la perception à l'action (avec intercalation du concept) <sup>1</sup>.

Sur ce schéma, Freud va ajouter un deuxième circuit. Sur le circuit « horizontal » perception-action, se branche un circuit « vertical » représentation-décharge interne. Dès lors tout le problème devient celui de la distinction perception-représentation (hallucination), distinction de la réalité externe et de la réalité interne, du réel et de l'imaginaire. La distinction ne peut reposer que sur le symbolique. Les deux types de processus, secondaire et primaire, répondront aux deux états de la quantité liée ou libre. Deux types de symbolisation en découlent, celle de la logique des images, source de toutes les confusions, et celle de la pensée, la seule vraiment efficace. Nous voilà déjà devant la problématique identité de perception propre aux processus primaires, identité de pensée propre aux processus secondaires.

Mais ce modèle, pour complet qu'il soit, est trop peu spécifique de ce que Freud est sur le point de découvrir par ailleurs dans ses études sur les névroses. L'*Esquisse* porte encore la marque de la théorie traumatique. En mettant l'accent sur la perception, la quantité d'information issue du monde extérieur, Freud reste prisonnier de la conception du traumatisme, de l'événement *réel*, perçu comme tel, dans la névrose. Il faudra que l'*Esquisse* soit terminée pour qu'il y apporte deux rectifications majeures,

1. Notons cependant à la décharge de Freud que dans l'étude du fonctionnement cognitif, celui-ci renverse les données traditionnelles du problème. Il ne s'agit pas pour l'appareil de faire cadrer la représentation de désir avec le résultat de la perception, mais d'amener par modifications successives des perceptions (au moyen de l'action) à faire coïncider celles-ci avec la représentation désirée. En somme, l'enfant cherche la perception du sein conforme à celle de sa réalisation hallucinatoire de désir. Il s'agit, déjà, de la « retrouvaille » d'un objet perdu.

l'une sur le fonctionnement de l'appareil, l'autre sur l'étiologie des névroses.

Sur le premier point, c'est la lettre 39 du 1.1.96 qui donne la solution. Freud distingue deux types de terminaisons nerveuses : celles qui sont libres, qui reçoivent des quantités et les conduisent à  $\psi$  par sommation, sans provoquer de sensations, c'est-à-dire sans intervention de  $\omega$ . Ainsi fonctionne le système qui remplit  $\psi$ . Les voies nerveuses partant des organes terminaux (donc celles qui ne sont pas libres) sont conductrices de qualité. Elles font donc intervenir  $\omega$  et ne peuvent avoir qu'un très faible investissement quantitatif. Les neurones  $\omega$  sont donc intercalés entre  $\varphi$  et  $\psi$ . « Ainsi  $\varphi$  transfère sa qualité à  $\omega$  et  $\omega$  ne transfère ni quantité ni qualité à  $\psi$  mais excite seulement  $\psi$ , c'est-à-dire indique à l'énergie  $\psi$  libre les voies à suivre. » Ainsi quantité et qualité s'opposent, la qualité dépendant de la faible quantité (la conscience comme investissement de petites quantités d'énergie). En outre l'investissement (l'excitation) ne comporte ni quantité ni qualité mais directivité (vectorisation). La conséquence majeure suit : « Les processus  $\psi$  seraient en eux-mêmes inconscients et n'acquerraient qu'ultérieurement une conscience secondaire et artificielle bien que liés à des processus de décharge et de perception (association de mots)<sup>1</sup>. » Ici se trouve déjà affirmée la nature inconsciente du psychisme et le lien de la conscience au langage. Préfiguration de l'affirmation que l'on retrouve jusque dans *le Moi et le Ça* de la transformation de l'inconscient au conscient par la liaison des représentations de chose aux représentations de mot.

Cette rectification va guider l'axe futur de la pensée de Freud : *la nature inconsciente du psychisme*, et le pousser à cerner la réalité psychique, en clôturant l'espace psychique.

Le deuxième pivot qui fait tourner la pensée de Freud est l'abandon de la théorie traumatique et la découverte du rôle du fantasme. On connaît la fameuse lettre 69 du 21.9.97 où Freud reconnaît son erreur d'avoir imputé aux pères les séductions alléguées par leurs filles. A cet égard Freud se trompait sans doute moins qu'il le pensait. Ce qui est en jeu ce n'est pas la séduction agie, ce sont les signes minimaux, porteurs d'un tel désir, qui sont reconnus par la fille, comme le jaloux reconnaît le comportement séducteur de son amante à l'égard du rival. Ce qui est en jeu, c'est la fonction de méconnaissance du désir de la fille qui souhaite être séduite. L'activité perceptive sert ici le refoulement. La réalité externe fournit une disculpation à l'interdit qui pèse sur la réalité interne. Le fantasme s'alimente sur le noyau de réalité, comme le délire, mais le rôle de la perception est d'occulter le fantasme tout en l'ayant induit. Pour l'inconscient, dit Freud, il n'existe aucun indice de réalité susceptible de distinguer la vérité et la fiction investie d'affect. Dès lors ce qu'il faut chercher à cerner, c'est l'inconscient, l'inconscient seul et se détourner le plus possible de la visée d'y englober les données de la conscience. Il faut renoncer à inclure les informations du monde extérieur et de la conscience, procéder à une exclusion théorique pour cer-

ner l'inconscient. Tout le problème va consister à rechercher la clôture qui va permettre le découpage de l'objet théorique : l'inconscient. Freud dès l'*Esquisse* aborde l'activité psychique qui va le mettre sur la voie : le rêve.

#### V. Le rêve dans l' « Esquisse ».

Dans les trois derniers chapitres de la première partie de l'*Esquisse*, Freud s'attaque à la question du rêve. Ce qu'il comprend d'emblée est la relation du rêve au processus primaire. Les processus éliminés par l'évolution ne disparaissent pas chez l'homme, ils réapparaissent quotidiennement. Cette assertion selon laquelle aucune forme d'activité psychique ne s'efface, mais est seulement *contenue* sera réaffirmée en 1930 dans *Malaise dans la civilisation*. La régression du rêve est donc topique, dynamique (temporelle) et économique comme nous le verrons. La ressemblance du rêve et de la psycho-névrose atteste leur commune référence à l'inconscient. Dès cette époque Freud distingue, implicitement du moins, deux formes de narcissisme : le narcissisme du sommeil, « état idéal d'inertie », modèle de la condition à laquelle tendra le futur principe du Nirvana (1920) et le narcissisme du rêve, qui n'est autre que le narcissisme du rêveur, héros de tous les rêves. Le retrait total des investissements est impossible. L'inéliminabilité du besoin est source d'une inquiétude (non-quiétude) dans le sommeil. Ainsi l'enfant est réveillé par la faim, et s'endort à nouveau une fois nourri, comme l'adulte dort après avoir mangé et fait l'amour. Toujours subsiste une part de veille dans le sommeil, une surveillance du rêve. Il y a donc le sommeil, le rêve, la conscience du dormeur. Que le sommeil laisse exister des processus psychiques, c'est ce qui est « le plus étrange <sup>1</sup> ».

Freud va alors établir six caractéristiques pour l'analyse des processus psychiques du rêve :

1) *Les rêves sont dépourvus de décharge motrice* et la plupart du temps d'éléments moteurs. Nous y sommes paralysés.

2) Les connexions des rêves sont en partie *incohérentes* et en partie *débiles*. *La compulsion à associer* prévaut dans le rêve. Deux investissements simultanés doivent entrer en relation en dépit de leur connexion illogique. Les processus secondaires sont oubliés. Les associations par contiguïté, de style métonymique dirait-on aujourd'hui, ont la haute main dans le rêve. On peut ici faire remarquer que le rêve est nécessairement une activité érotique, au sens de la dernière théorie des pulsions, c'est-à-dire une activité d'Éros dans la mesure où existe une tendance à l'association, à l'unification, à la condensation <sup>2</sup>. *La compulsion symbolique* du rêve est synchronique (associations dans le présent) et diachronique (associations du présent et du passé) : l'inconscient ignore le temps.

3) *Dans les rêves les idées ont un caractère hallucinatoire : elles éveillent la conscience et*

1. S.E., I, 337.

2. De la pulsion de mort sans doute aussi, par la désagrégation des pensées, mais le résultat sert la réalisation du désir, donc est au service d'Éros.

rencontrent la croyance. Ici une formule digne des présocratiques : « *On ferme les yeux et on hallucine; on les ouvre et on pense en mots.* » Le système, par suppression du courant vers la motricité, se trouve rétrogressivement investi. L'explication, on le voit, est topique. L'espace externe est forclos, seule la trajectoire inverse dans l'espace interne est possible qui transforme l'idée en hallucination. Dans *L'interprétation des rêves*, Freud précisera que ce ne sont pas toutes les pensées qui sont soumises à ce destin, mais celles qui ont subi le refoulement<sup>1</sup>. Le souvenir primaire d'une perception est toujours une hallucination. Ceci en l'absence de l'inhibition du moi qui ne joue pas dans le rêve du fait de la rupture des connexions avec le monde extérieur et le désinvestissement du moi dans le sommeil. La vivacité de l'hallucination est proportionnelle à l'importance de la représentation, c'est-à-dire à sa valeur significative par rapport au désir. Le rôle de la Q est donc majeur.

4) *Les rêves sont des réalisations du désir.* Ceci n'est pas reconnu par le rêveur du fait de l'inhibition des affects dans le rêve. Au reste, à l'état de veille, les investissements par désir primaire ont un caractère hallucinatoire — voir les fantasmes de l'hystérique. Le rôle de la censure n'est pas découvert.

5) Le rêve fait intervenir une *défaillance de la mémoire*. Les processus secondaires sont oubliés. Cette faille de l'organisation adaptative est sans conséquence puisque le rêve ne comporte pas de décharge motrice et ne requiert pas d'action adaptée.

6) *La conscience renseigne sur la qualité dans le rêve comme dans la veille.* L'état conscient n'est pas limité au moi. « Ceci nous met en garde contre le fait d'identifier les processus primaires avec les processus inconscients<sup>2</sup>. » Voilà déjà la deuxième topique en 1895.

Ces six caractères appellent quelques remarques. Quatre d'entre eux sont des critères négatifs : paralysie, incohérence, leurre, amnésie. Mais deux ont une portée positive de grande valeur heuristique : le rêve est une réalisation de désir, il est une autre conscience, ou une conscience autre.

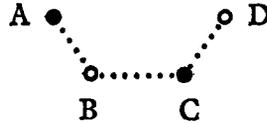
Dans *L'interprétation des rêves* où tous ces points sont repris, Freud virant de bord montrera surtout la *positivité du rêve*, sa fonction comme *pensée*. Mais pour ce faire, il faudra tirer la conséquence de la *double clôture de l'espace psychique*. Clôture au niveau du pôle perceptif qui supprime les informations du monde extérieur, la perception; clôture au niveau du pôle moteur qui interdit la motricité, l'action. Le monde extérieur est mis entre parenthèses. Dès lors l'étude de l'inconscient devient possible. Mais Freud poussera encore plus loin cette clôture, il s'enfermera lui-même dedans. Ce ne sont plus seulement les rêves de ses patients qu'il analysera, mais les siens propres. Freud s'enferme dans son sommeil pour y analyser ses rêves. Au lieu de construire une métaneurologie ou une métaphysique, il produit une métapsychologie, en s'appliquant à lui-même le « grand renfermement » (M. Foucault).

1. S.E., V, 544.

2. S.E., I, 340.

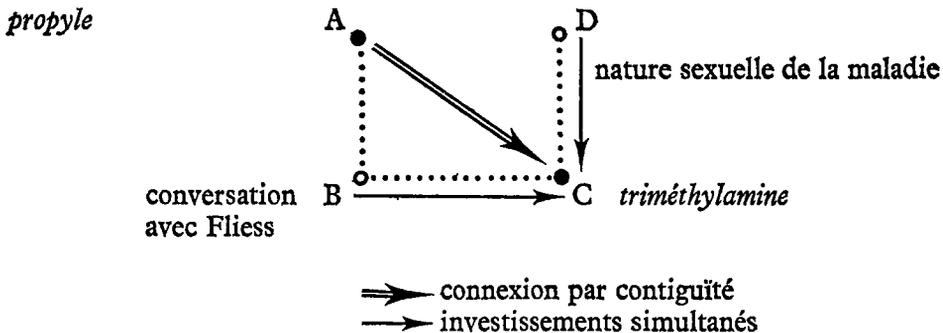
VI. *Irma entre Fliess et Freud : chimie sexuelle et sexualité.*

Le rêve de l'injection faite à Irma est déjà présent dans l'*Esquisse*, ou du moins un fragment de celui-ci. Quatre points reliés par un pointillé, mais que de révélations autour de ces deux noires et ces deux blanches <sup>1</sup>!



Reprenons le raisonnement de Freud. R. donne une injection de *propyle* à A. Freud voit ensuite la formule de la *triméthylamine* comme une hallucination très vivide. Il en conclut que la pensée simultanément présente (D) est la nature sexuelle de la maladie de A. Entre cette pensée et le propyle (A) s'intercale une association concernant la chimie sexuelle, objet d'une conversation avec W. Fliess, au cours de laquelle celui-ci a attiré son attention sur la triméthylamine. La formule est devenue consciente du fait d'une pression venue des deux côtés : « Il est étrange que ni le chaînon intermédiaire (B) (la chimie sexuelle) ni l'idée de diversion (D) (la nature sexuelle de la maladie) ne deviennent pour autant consciente. »

Le schéma de Freud complété par nous devient :



Permettons-nous ici une analyse de ce fragment, au-delà de ce que Freud en dit. Première remarque, le pseudonyme d'Irma n'apparaît pas : oubli ou censure? Les deux idées inconscientes

1. Les noires représentent les images du rêve, les blanches les associations ou les pensées du rêve.

— la *chimie sexuelle* et la *nature sexuelle de la maladie* — sont ici associées et concernent les relations Freud-Fliess. C'est le transfert qui impose cette censure. L'idée de départ, celle de Fliess, la chimie sexuelle, deviendra la nature sexuelle de la maladie dans la *conception de Freud*, c'est-à-dire de moins en moins chimique et de plus en plus psychologique. Le rêve marque une soumission à l'égard de Fliess, c'est lui qui attire son attention sur la sexualité (comme Charcot à Paris), mais visiblement il n'y entend goutte. Freud censure dans ce rêve son originalité et sa perspicacité pour laisser la priorité à Fliess. Que ce rêve parmi d'autres ait été choisi pour figurer dans l'*Esquisse* nous rappelle que Freud écrit pour Fliess. Ferenczi nous apprendra que celui auquel on raconte ses rêves est celui auquel ils sont destinés. Que Freud reconnaisse sa supériorité sur Fliess et c'en est fini de son transfert sur lui. Et c'est la voie ouverte vers une aventure singulière (dans tous les sens du terme). La censure exerce là son effet, la tendance au compromis réussit : à Fliess revient d'avoir attiré l'attention de Freud sur la chimie sexuelle, à Freud revient d'avoir compris la nature sexuelle de la maladie dans une tout autre perspective (le refoulement). Rêve prémonitoire, la brouille entre Freud et Fliess portera sur la question de la priorité concernant la bisexualité. Ici l'homosexualité est censurée<sup>1</sup>. Mais qui est A? Irma, dit l'histoire officielle. Freud ne peut tout écrire. On est frappé ici d'une ressemblance phonique : Irma – Ida, prénom de la femme de Fliess. Dès lors le passage de propyle à la triméthylamine nous rendrait présent le triangle R – A – Fliess (Otto – Irma – Fliess) qui pourrait alors bien cacher le triangle Freud – Ida – Fliess.

Qu'on relise le rêve en entier. Il commence par une allusion à une réception donnée par la femme de Freud : Martha et Ida sont entre les deux hommes. La place nous manque ici pour suggérer que c'est Freud lui-même qui est à la place d'Ida-Irma. Freud malade s'est mis entre les mains de Fliess qui l'a « opéré » du nez. Sa névrose s'est accentuée en avril 1894, le printemps précédant le rêve qui fut fait dans la nuit du 23-24 juillet 1894. Bien des points soutiennent cette interprétation : l'allusion à la correspondance, le reproche de n'avoir pas accepté sa « solution », les troubles divers, le soupçon d'organicité, la réticence durant l'exploration de la gorge, la *mention des os du nez*<sup>2</sup>, la consultation auprès d'un autre médecin (Breuer, qui doutait du diagnostic de Fliess) lui-même fort malade, la percussion thoracique (les troubles dyspnéiques de Freud), l'infection (Freud aussi souffrait d'infection nasale), le rôle possible de la nicotine, la maladie cardiaque de Freud (propyle, acide propionique, triméthylamine), le rôle d'une contagion par la seringue — la cautérisation), etc. Dans *L'interprétation des rêves*, l'analyse du même passage devient beaucoup plus compliquée : le cadeau de l'ami Otto (R) est empoisonné. Enfin le nom de Fliess disparaît dans la version définitive. La censure a une fois de plus joué au niveau de l'écrit. Enfin un détail est ici ajouté : *Irma est une jeune veuve qui a été elle-même examinée par Fliess et Freud le soupçonne de l'avoir contaminée lors de l'examen*<sup>3</sup>. L'allusion à la grossesse pourrait même faire intervenir l'œuvre à venir comme rejeton des relations entre les deux hommes.

1. Dans la lettre 81 du 4.1.98, Freud se défend auprès de Fliess d'homosexualité. Ce dernier ayant assimilé bisexualité et bilatéralité, Freud a du mal à adhérer à cette idée, mais il ajoute que peut-être Fliess le considère comme un « gaucher partiel ». Si tel est le cas, Freud dit qu'il est disposé à l'accepter sans que cela le blesse. Nous sommes en 98, trois ans et demi après le rêve d'Irma. La liquidation du transfert est déjà commencée et *L'interprétation des rêves* est déjà en chantier. Dès la mi-mars, Fliess reçoit les premiers chapitres en première lecture (lettre 86 du 24.3.98).

2. Que Freud relie dans le texte aux organes génitaux féminins.

3. S.E., IV, 117. Sur le pseudonyme d'Irma on pourrait faire bien des hypothèses. Nous sommes tentés de proposer une solution à cette énigme : I (Ida), R (Robert, fils de Wilhelm et Ida Fliess), M (Martha), A (Anna, fille de Sigmund et Martha Freud). L'analyse du rêve se termine sur une allusion aux grossesses d'Irma (Ida, pour nous) et de Martha.

Dans *L'interprétation des rêves*, Freud affirme avoir interprété son rêve complètement. Mais en 1909, il ajoute une note : « On aura compris toutefois que je n'ai pas fait état de tout ce qui m'est venu à l'esprit durant le cours de l'interprétation. » Ce dont on ne saurait douter. Cependant, si nous proposons une autre interprétation pour ce rêve qui accorderait à Fliess plus de relief, ce n'est pas que nous infirmons la version de *L'interprétation des rêves*<sup>1</sup>. La caractéristique essentielle du rêve est la condensation qui rassemble en une séquence quasi filmique un matériel considérable ayant subi le travail du rêve. Les associations arborescentes se déploient sur plusieurs plans. Si elles concernent toutes le désir du rêve, il est clair qu'un désir peut faire écran à un autre. Ce n'est pas dire qu'il faut chercher le désir le plus profond, mais que, de tel point de vue, c'est ce désir-là qui apparaît, tandis que d'une mise en perspective différente, on aperçoit cet autre désir. L'espace du rêve est favorable à l'ubiquité, il est pluridimensionnel. Il y a certes un écran du rêve (B. Lewin), mais peut-être aussi plusieurs écrans qui se recoupent, ou plutôt des éclairages divers qui mettent différemment en valeur tel ou tel personnage support de tel désir. Tout ceci mériterait de plus amples développements.

Cette ubiquité, ce foisonnement des personnages et de significations appelle aussi une explication économique que l'*Esquisse* fournit déjà. *Ce qui caractérise le rêve, dit Freud, reste le déplacement aisé de la quantité.* Ainsi dès l'*Esquisse* se trouve affirmée la *solidarité symbolique et économique*. A la première revient la logique apparemment incohérente des associations, à la seconde la libre circulation de l'énergie. Cependant le système est vectorisé : il oriente dans un sens constant de l'hallucination à la conscience, jamais en sens inverse. Le désir est premier dans cette production hallucinatoire : « L'investissement de l'idée désirée ne peut être plus fort que le motif qui l'a provoquée<sup>2</sup>. » En fin de compte, ce n'est pas la quantité mais le désir qui décide de la conscience dans le rêve. Celle-ci n'est du reste pas due à un investissement continu mais discontinu, ce qui rend compte des lacunes de la conscience du rêveur, de son aspect fragmentaire, comme une étoffe en lambeaux formée de bouts de tissu négligemment cousus ensemble. Le rêve est un texte troué.

Entre le processus secondaire qui est la pensée, au sens strict, et le sommeil, sa néantisation : le rêve. Le rêve est l'activité des processus primaires. A cet égard il est l'autre pensée. La pensée de l'Autre, dirait Lacan. Il restera à Freud à découvrir sa

1. Car sans doute il s'agit là de nos associations et non de celles de Freud. Mais la remarque nous semble importante dans la mesure où elle fixe des limites singulièrement étroites à la divulgation et à l'analyse de tout matériel inconscient ou onirique dont un auteur aime à faire état pour apporter la preuve d'une sincérité analytique, à tout le moins fort douteuse. On ne raconte publiquement ses rêves qu'après avoir sévèrement expurgé les associations les plus compromettantes. Quand bien même on ne censurerait rien consciemment, la censure, elle, se charge du reste. Il ne faut pas oublier que Freud en 95 ou 99 recherche avant tout une démonstration : le rêve est la réalisation d'un désir. Mais il y a désir et désir. Et il y a des confessions qu'il vaudrait mieux taire pour leur caractère mystifiant, sinon auto-mystifiant.

2. S.E., I, 342.

logique. Mais pour ceci il faut changer de cap et choisir une direction différente. A savoir, équilibrer davantage les rapports de l'économique et du symbolique, en diminuant l'importance de la quantité et en marquant davantage celle de la condensation et du déplacement. Après la double clôture, qui cerne la boîte noire, y pénétrer pour y voir comment fonctionne l'appareil optique de la lanterne magique.

## VII. *Le chapitre VII.*

*L'interprétation des rêves* fut achevée pour l'essentiel au début de 1896 mais ne fut rédigée qu'en 1899, d'après les dires de Freud. Quatre ans de réflexion entre la lettre du 1.1.96 et la publication de l'ouvrage. Tout porte à croire que c'est autour de juillet 1894 (date du rêve Irma) que l'intérêt de Freud pour le rêve se manifeste <sup>1</sup>. *L'Esquisse* avait donc eu un effet de diversion sur cet intérêt naissant. Avant que Freud ne devienne Freud, il fallait qu'il passe d'abord par le défilé des identifications aux disciples de Brücke et de Helmholtz : Exner, Marxow, Breuer et Fliess. Cependant le noyau qui constitue l'essentiel de *L'interprétation des rêves* déjà présent dans *L'Esquisse* devra attendre certaines additions d'importance majeure (l'élaboration secondaire : juillet 97, lettre 66; le complexe d'Œdipe : automne 97, lettres 64 à 71; le désir de dormir, juillet 99, lettre 108) Ce laps de temps qui sépare la préparation de *L'interprétation des rêves* et le début de sa rédaction (la première ébauche est écrite entre mai 1897 et début 1898, à l'exception du premier chapitre qui traite de la bibliographie) est consacré à l'auto-analyse de Freud. L'œuvre stagne durant l'année 1898 pour deux motifs : le premier est la censure exercée par Fliess sur l'analyse d'un rêve prototypique qu'avait choisi Freud et qui sera supprimé par lui <sup>2</sup>. Le rêve prototypique, celui d'Irma, évoquera plus discrètement les relations entre les deux hommes; ceci nous invite encore plus à y déceler l'action de l'autocensure de Freud; le deuxième est la rédaction du chapitre VII (il ne verra le jour qu'en septembre 1899).

Après le centrage sur le rêve, Freud tourne le dos à l'espace ouvert de *L'Esquisse* et aussi à l'hypnose de Charcot et Bernheim (donc à la suggestion). Il abandonne du même coup Breuer et sa théorie de l'état hypnoïde. Il laisse se déployer dans l'espace du rêve l'activité psychique du rêveur. Il ne force plus la barrière, il ne dirige plus les cours des processus psychiques. Mieux encore, il se contente du rêve raconté, pour mieux reconstituer par le travail du rêve le rêve rêvé. Ce détour est d'importance.

Le découpage qui cerne le rêve constitue un *espace spécifique* : « L'idée <sup>3</sup> qui nous est ainsi présentée en ces termes est celle d'un lieu psychique. Je négligerai complètement le fait que l'appareil psychique dont nous nous préoccupons nous est aussi

1. Cf. *Editor's Introduction à L'interprétation des rêves*, S.E., IV, xiv-xx.

2. Lettre 113 du 1.8.99.

3. Venant de Fechner selon laquelle la scène de l'action des rêves est différente de celle de la vie idéationnelle de la veille. S.E., V, 536.

connu sous la forme d'une préparation anatomique, et j'éviterai avec circonspection la tentation de déterminer ce lieu psychique anatomiquement. Je resterai sur le terrain psychologique... » Cette phrase signe l'adieu à l'*Esquisse* et à toutes les admirations du passé. De la machine théorique construite à l'image du système nerveux avec les divers systèmes de neurones, nous passons à un appareil psychique optique métaphorique (microscope, télescope ou appareil photographique). La découverte de Freud en psychologie peut se comparer à bon droit avec la révolution introduite en biologie par la découverte du microscope. L'appareil comporte des foyers : ce sont des *points idéaux* auxquels ne correspond aucune partie concrète de l'appareil. Pensée analogique, métaphorique, Métaphore de métaphore : métaphore de l'appareil sans représentant anatomique, points idéaux métaphoriques situés hors des structures matérielles de l'appareil métaphorique.

La structure de l'appareil permet de déceler des instances ou des systèmes. Leur arrangement est *spatial et temporel*<sup>1</sup>. Deux idées sont ici reprises de l'*Esquisse* : la *topologie* et la *vectorisation*. Ceci souligne l'importance de la notion de *clôture* cernant un lieu. Espace où il passe quelque chose, lieu de passage, espace où il se passe quelque chose. Espace de *transformations* (mutation des perceptions en souvenirs, des souvenirs en images) *orientés progressivement et régressivement*. Les pensées du rêve sont clivées, morcelées, désagrégées et ramenées à leur matière première. « Dans la régression, la fabrication des pensées du rêve est dissoute et ramenée à sa matière brute<sup>2</sup>. » La clôture de l'espace commande la régression, l'inversion du sens progressif de l'arc réflexe, la vectorisation à rebours. Cette mutation ne porte pas seulement sur des éléments, mais constitue une conversion de systèmes : le système des pensées du Pcs est transformé en celui des images de l'Ics par la marche régrédiante. Le système des pensées est proche de celui de l'état de veille par la proximité du système Pcs avec le Cs; le système des images de l'Ics proche du pôle perceptif de l'appareil. L'image du rêve est une quasi-perception, nous dirions une *perception répliquée*. Le point de vue énergétique cesse d'être uniquement lié à la quantité, il implique aussi des changements d'état des formes de la vie psychique. On pense en images, mais on pense quand même comme le travail du rêve le montre. Ce changement est changement d'investissement : désinvestissement du Pcs et surinvestissement de l'Ics. Mais le plus inconscient n'est pas représentatif et n'est pas représenté dans le rêve, c'est le travail qui y est à l'œuvre. Mis au service de la figurabilité, il est invisible comme les doigts du montreur de marionnettes derrière l'écran du rêve. Il ne peut qu'être inféré. Lacan lui donnera le nom de symbolique. Ce retour en arrière n'est pas seulement le retour à un système signifiant antérieur, il est aussi retour à un signifié passé. Le rêve « est un substitut d'une scène infantile modifiée

1. *Loc. cit.*, 537.

2. *Loc. cit.*, p. 543.

par le transfert sur une expérience récente <sup>1</sup> ». Passé de l'évolution spécifique, passé de l'évolution individuelle se conjuguent. La notion de *transfert* doit être prise ici à la lettre : fausse liaison, compulsion à associer sont rendues possibles par la libre circulation de l'énergie. Libre jusqu'à un certain point, puisque celle-ci se fixe sur ce qui a été préférentiellement investi par le désir et donc soumis au refoulement. On mesurera la différence avec l'*Esquisse* par cette référence au refoulement sur lequel butait Freud en 1895. Car il faut y insister, ce n'est pas seulement la clôture de l'espace du rêve qui marque la coupure, mais au sein même de cet espace, la constitution des cloisons limitatives de sous-systèmes <sup>2</sup>, à l'intérieur du système (Ics et Pcs). La division du système en deux est un point capital de la différence entre l'*Esquisse* et *L'interprétation des rêves*. Clivage redoublé qui permet de distinguer entre deux inconscients dont l'un peut encore s'apparenter avec celui des philosophes, mais dont le second, le véritable Ics, est proprement psychanalytique. Le premier inconscient est encore idéo-verbal, le deuxième est imaginaire. Le premier proche de la conscience est encore soumis au langage et à la censure, le second éloigné de la conscience ne connaît pas les limitations de la censure. La circulation énergétique n'est donc libre que dans certaines limites, elle se modifie aux portes de l'inconscient et du préconscient. Le régime énergétique change de statut. Le refoulement lui-même ne cesse pas d'agir avec la suppression de l'état de veille; si la censure est diminuée, elle veille tout de même dans le sommeil aux portes de la conscience dans le Pcs. La conscience du rêveur, ce n'est pas seulement la conscience-vigilance, c'est aussi la conscience-censure. Ainsi le désir cherche à se dire, le désir de toujours déjà, celui d'une enfance qui refuse de se taire. Le rêve lui permet, à condition de se déguiser, de jouer sa partie sur la scène du rêve en déjouant la police qui monte la garde devant les portes closes. Freud a clôturé l'espace de l'*Esquisse* par rapport au monde extérieur, mais en l'ouvrant au monde intérieur c'est le passé qui cherche à s'y ruer et que le rêve tente à la fois d'absorber et de contenir. Notre enfance porteuse de désirs titanesques... Transfert du jour dans la nuit, du passé dans le présent, et sans doute aussi, mais ceci reste à découvrir, de l'*imago* parentale à l'analyste. Tous ces aspects sont liés. La liquidation du transfert sur Fliess a dégagé la voie à la découverte de la voie royale. L'interprétation des rêves est la voie royale de la découverte du transfert par Freud : *Dora* suit de près *L'interprétation des rêves*. Pour que cette découverte fût possible, il fallait encore que Freud perçoive la différence entre besoin et désir. Dans l'*Esquisse*, cette différence est ébauchée, mais non théorisée. Dans *L'interprétation des rêves*, la théorie du désir est mieux assurée. Le repassage sur les traces de l'épreuve de la satis-

1. *Loc. cit.*, p. 546.

2. Le remplacement des systèmes de neurones par les systèmes psychiques (Cs, Pcs, Ics) voit le jour dans la lettre 52 du 6.12.96 où toute la métapsychologie du rêve est déjà présente à un détail près. L'espace ici est encore ouvert non clôturé par le sommeil.

faction montre, à notre avis, le rôle de la réplication dans le processus <sup>1</sup>. *Le désir est la réplication de l'expérience de satisfaction, le rêve la réplication du désir.* Le désir, Freud le verra alors à l'œuvre dans le rêve comme dans la psychonévrose et la psychose. Mais pour le voir il fallait d'abord fermer ses yeux au monde extérieur et donner à voir à l'œil du dedans. Le plus étrange est que dans le sommeil ça continue à penser. La conscience est biface : d'un côté tournée vers le monde extérieur par la perception, de l'autre vers le monde intérieur par les pensées préconscientes. Quant à l'inconscient, il n'est pas accessible par le moyen du regard, il faut l'inférer par déduction.

La découverte de l'Ics comme système du système  $\psi$  permet de définir beaucoup plus précisément que dans l'*Esquisse* les caractéristiques de son espèce par ses polarités

- *logico-symbolique* avec la condensation et le déplacement, l'ignorance de la contradiction et l'indestructibilité à l'égard du temps;
- *économique*, avec la libre circulation de l'énergie.

On mesure mieux le chemin parcouru depuis l'*Esquisse*.

Celle-ci porte la marque d'un triomphalisme naturaliste. Son inspiration est surtout énergétique. Plus besoin maintenant de système de neurones. Les systèmes psychiques suffisent. Plus besoin de canaux et de voies de communication calqués sur les éléments neuroniques. Le réseau des systèmes psychiques se passe de ces intermédiaires, mais ce n'en est pas moins un réseau, constitutif d'une causalité réticulaire.

Dans *L'interprétation des rêves*, c'est la polarité symbolique qui se trouve promue à une dignité jusque-là ignorée. Structure symbolique ou structure de langage? La place nous manque ici pour en discuter. Mais que l'on accepte ou non à propos du rêve que l'inconscient soit structuré comme un langage (Lacan), ce qui est sûr c'est que le point de vue énergétique vient fortement modifier cette perspective. La condensation, le déplacement ne sont pas seulement des opérations du signifiant, mais des *condensations énergétiques*, des *déplacements énergétiques*, des transferts d'intensités psychiques dit Freud. Ce qui mobilise ces déplacements, ce qui en limite l'excursion et l'expression c'est le principe de (plaisir) <sup>2</sup>-déplaisir, remarquablement modeste de l'*Esquisse*, ou représenté de façon si timide, si prudente qu'on est loin de s'apercevoir du rôle qu'il jouera ultérieurement dans la théorie. Du même coup, le refoulement se trouve ainsi qualifié comme corollaire du principe de (plaisir)-déplaisir. Ce n'est pas seulement le processus primaire qui est défini dans *L'interprétation des rêves*. Freud va beaucoup plus loin puisqu'en fait il fonde l'articulation primaire-secondaire par l'opposition identité de perception-identité de pensée. L'espace du

1. Cf. notre article : « Répétition, Différence, Réplication », *Revue française de psychanalyse*, 1970, 34, 461-501.

2. La parenthèse indique que Freud ne parle à ce moment que du principe de déplaisir.

rêve est un champ de conflit où les représentations constituent autant d'investissements (au sens d'occupation) conquis par le jeu des forces contradictoires du désir et de la censure. Sur ce point, Freud continue dans la lancée de *l'Esquisse*. L'investissement est ici fixation d'énergie sur un territoire, le surinvestissement un repassage et une surcharge sur des voies déjà investies, où l'on retrouve les marques du frayage, le désinvestissement un abandon de territoire, le contre-investissement le résultat d'une contre-occupation. Ce que Freud introduit donc maintenant, c'est le conflit psychique dans l'espace du rêve. Les difficultés rencontrées dans la théorie du refoulement ne permettraient pas jusque-là de donner au conflit psychique toute son étendue jusques et y compris dans le sommeil.

Le modèle dès lors vaut pour toutes les formations de l'inconscient : symptôme, fantasme, etc. Freud réalise dans *L'interprétation des rêves* ce qu'il n'a pu qu'ébaucher dans *l'Esquisse* : l'articulation entre son expérience clinique des névroses et sa théorie de l'appareil psychique. De ce fait, la sexualité est réintroduite alors qu'elle ne faisait qu'une timide apparition dans *l'Esquisse*<sup>1</sup>. Et comme le rêve montre le retour des expériences infantiles, la voie est ouverte pour la découverte ultérieure de la sexualité infantile. *L'interprétation des rêves* annonce les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Ce chapitre VII se clôturera sur la double hypothèse qui ne cessera de préoccuper Freud jusqu'en 1915 : *hypothèse topique* de la transcription de la pensée inconsciente dans la conscience, *hypothèse économique* d'un transfert énergétique, opposition qu'il dépasse dans *l'hypothèse dynamique*. Ainsi le changement de lieu et le changement d'investissement opposeront l'espace du rêve et le régime énergétique de l'image à l'espace de la conscience et au régime énergétique de la pensée. Cette opposition sera celle des deux pensées : la pensée imaginaire et la pensée cognitive. Lacan les réunira par l'hypothèse du symbolique.

Reste une question que nous avons gardée en réserve. Cet espace du rêve, comment est-il constitué : à deux, à trois, à n dimensions? Le rêve apparaît comme un film. Comme un film, il est projeté sur un écran blanc, bien décrit par B. Lewin, qui est, selon nous, celui de l'hallucination négative. Comme un film, il peut donner l'impression de la profondeur, engendrer le vécu de celle-ci (rêve de chute ou de vol). Comment concilier cette impression avec celle de l'écran? Il est impossible de répondre à cette question si on ne pose pas celle des rapports entre l'espace du rêve, qui peut à la rigueur être assimilé à une surface plane, l'espace de l'inconscient qui bien évidemment se refuse à un tel aplatissement et enfin à l'espace pulsionnel tapi dans les profondeurs du corps. Il faut donc admettre que l'écran du rêve se constitue en surface de projection sur lequel les sources pulsionnelles projettent l'énergie pulsionnelle, celle-ci balayant la surface psychique du rêve, éclairant tel un projecteur les

1. Freud s'explique sur la place encore trop limitée qu'il lui accorde dans *L'interprétation des rêves*. Il invoque alors sa connaissance insuffisante des perversions et de la bisexualité. Encore Fließ!

traces mnésiques, les avivant par cette source lumineuse et mettant en train le processus des transformations perception-souvenirs-images du rêve selon la description de Freud. Mais la source vive du rêve, au-delà du désir, est dans l'espace corporel et cet espace-là est à  $n$  dimensions, émettant ses feux, parfois d'une zone érogène superficielle, parfois d'une source plus interne, plus souvent encore de plusieurs sources qui convergent vers le même but en attaquant l'écran du rêve en différents points jusqu'à produire le film onirique. Si pôle perceptif et pôle moteur sont réunis et cousus ensemble, la figure offerte est celle d'un tambour balayé de l'intérieur par les sources pulsionnelles. Cette construction n'est pas, on l'aura noté, sans analogie avec la découverte du cinéma <sup>1</sup>.

Ne cédon pas trop aux séductions de cette nouvelle machinerie, assez sommaire il est vrai, l'important est de mettre en relation l'espace du rêve et celui du corps. Entre les deux, l'inconscient, lieu de la symbolisation primaire.

### *Clôture.*

Les caractères de l'espace du rêve peuvent être résumés ainsi :

1) C'est un espace *clos* : entre l'abolition perceptive et la contrainte motrice, dans les limites comprises entre la perception et la conscience (à proximité du pôle moteur). Espace où s'étire la distance entre perception et conscience pour que s'y logent Ics et Pcs;

2) C'est un espace clos lui-même *cloisonné* : au sein du système, des sous-systèmes différents Ics et Pcs séparés par des cloisons;

3) C'est un espace *conflictuel* : Ics et Pcs s'opposent dans leurs caractéristiques par rapport à leur régime économique, leurs éléments représentatifs (images pour l'Ics, idées pour le Pcs), leurs liens avec la veille, la conscience, la censure. Le résultat est la tendance au compromis. Le conflit est *polydimensionnel* : entre le désir de dormir et le désir du rêve, entre le désir et la censure, entre l'expression imagée et l'expression idéique (élaboration secondaire);

4) C'est un espace *multifocal* : les foyers d'incendie sources du désir s'embrasent soit dans le Pcs à partir des reliquats de la veille et se dirigent vers l'Ics, soit directement dans l'Ics; mais, d'où qu'ils prennent naissance, ils suivent une direction déterminée;

5) C'est un espace *vectorisé* suivant une double marche progrédiente et régrédiente (celle-ci étant essentielle à la formation du rêve);

1. Il n'est pas impossible d'imaginer qu'un double retournement (sur soi, joignant les deux pôles et en son contraire, inversant la progression en régression) constituerait une bande de Möbius, éclairée alors sur tout son parcours. Pour cette figure, Lyotard proposerait sans doute l'expression de « renversement de l'espace du désir », cf. *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971. Sur l'hallucination négative et le double retournement, cf. notre travail : « Le narcissisme primaire, structure ou état », *L'inconscient*, 1967, 1, p. 127-157 et 2, p. 89-116.

6) C'est un espace de *travail* en vue d'une décharge : travail de *transformation énergétique* (mobilité de l'énergie circulante), *symbolique* (condensation et déplacement) dominé par la *figurabilité* du désir censuré, artificiellement et secondairement rendu cohérent par l'*élaboration secondaire*, tandis que les règles de la pensée logique (non-contradiction et indestructibilité par le temps) y sont suspendues;

7) C'est un espace de *résurrection des désirs infantiles*. Fermé au monde extérieur et au présent, il est ouvert sur le monde intérieur et le passé. Le rêve opère une transformation telle que le monde intérieur prend la place du monde extérieur et le passé celle du présent;

8) C'est un espace *gouverné par le principe de (plaisir)-déplaisir limité par le refoulement*;

9) C'est un espace *transitionnel* entre sommeil et éveil, de durée limitée. L'Inconscient est l'objet transitionnel entre le corps et le Pcs comme ce dernier l'est entre l'Ics et le Cs;

10) *C'est un des espaces de l'inconscient*, la plurirégionalité de celui-ci fait communiquer le rêve avec les autres formations de l'inconscient qui toutes ont pour caractéristique de se dérouler dans la veille.

En conclusion : *l'espace du rêve est celui de l'activité psychique du sommeil et du dormeur dominé par la régrédience, ce qui pourrait suggérer de le considérer comme l'espace primaire.*

Mais cet espace est celui d'un milieu optique formé de lentilles et de foyers (lieux de la résistance et des frayages)<sup>1</sup>. Du couple représentation-affect constitutif de l'inconscient, le rêve privilégie à l'évidence le premier terme et réprime le second. Sans doute faut-il voir là une des vicissitudes du concept d'inconscient. La deuxième topique qui détrône l'inconscient comme système pour le ramener au rang de qualité psychique et sacrer à sa place le Ça procédera au renversement de cette prévalence. L'appareil optique de *L'interprétation des rêves*, la lanterne magique du rêve, sera remplacé par la métaphore plus vulgaire du chaudron du Ça. Plus vulgaire mais plus soucieuse de respecter les bas-fonds de la psyché, siège de son daïmon. L'affect y dominera la représentation. Le point de vue économique y sera plus fortement marqué. Retour de Ç dans la théorie. On pourrait donc concevoir le processus théorique comme divisé par deux coupures : la coupure de *L'interprétation des rêves* et la coupure d'*Au-delà du principe de plaisir*, où le principe d'inertie de *l'Esquisse* renaît sous la forme du principe du Nirvâna, et du *Moi et du Ça* où la quantité, l'affect et le point de vue économique font un retour en force dans la théorie. Mais cette fois avec tout l'acquis de l'expérience et de la théorie accumulés en un quart de siècle.

Jones nous apprend que Freud écrivit ce chapitre VII dans un état où il semblait rêver éveillé lorsqu'il retrouvait les siens après son travail. Le manuscrit terminé,

ce dernier chapitre est envoyé directement à l'éditeur, faute de temps. Fliess pourra proposer des corrections, comme pour les chapitres précédents (et Freud les accepte toutes sans discuter) mais seulement sur les premières épreuves, sur un texte déjà imprimé. Fliess n'est plus inclus dans le procès d'écriture, mais seulement dans le procès d'impression. Sans doute avons-nous un peu forcé l'interprétation lorsque nous avons affirmé que *L'interprétation des rêves* marque la liquidation du transfert de Freud sur Fliess. La « coupure » n'est ni aussi nette ni aussi profonde. Témoin la lettre 117 du 6.9.99, cinq jours avant l'achèvement (11.9.99) où Freud s'excuse de ce que ses écrits ont dépassé ses pensées : « J'ai peur que tout cela ne soit que sornettes <sup>1</sup>... Si l'orage éclate sur ma tête, je me réfugierai chez toi dans la chambre d'amis. » *L'interprétation des rêves* sera un cadeau d'anniversaire (lettre 122, 27.10.99). En fait si Fliess ne cesse pas d'excuser sa fascination sur Freud, *la pensée* de Fliess ne le subjugué plus. Sans doute est-il encore convaincu à cette date des grandes qualités de Fliess, mais leurs voies ne sont plus étroitement intriquées. Freud s'est délivré de la fascination de l'organologie.

On peut dire que le plus grand mérite de Freud fut aussi de ne pas s'être laissé fasciner par le pouvoir de l'image. Freud déconstruit le rêve pour l'analyser. En somme, si le rêve se constitue par la double clôture du pôle perceptif et du pôle moteur, son interprétation brise cet enclos. Le rêve est morcelé fragment par fragment (tout comme les pensées du rêve sont morcelées et ramenées à leur matériau brut pour former le rêve), chacun d'entre eux est rattaché par les associations aux restes diurnes, aux pensées de la veille. Un étrange ensemble apparaît alors que rien ne laissait soupçonner dans la vie éveillée. On pourrait dire que si le rêve est membrure, ou membrane (l'écran du rêve), les associations en opèrent le démembrement pour un nouveau remembrement : le fantasme de désir source du rêve, activateur de la pulsion, ou activé par elle. Mais ce décloisonnement, ce bris de clôture, les analystes le savent d'expérience, n'est jamais plus fécond qu'à l'intérieur d'une nouvelle clôture : celle de la séance d'analyse. On l'a maintes fois rapprochée du rêve; le pôle moteur y est sinon paralysé du moins restreint; le pôle perceptif par son caractère relativement fixe incite à regarder à l'intérieur de soi plutôt que dans le cabinet de l'analyste. Certes la conscience et la censure veillent mais la consigne est de relâcher la conscience et de suspendre la critique. *Pour les deux protagonistes*. Ainsi les espaces du rêve et de la séance s'emboîtent sans se réduire l'un à l'autre. Mais la séance à son tour est pourvoyeuse de rêves. Il n'est pas rare que le texte d'une séance serve de restes

1. La soumission et son envers, la reconnaissance du désir de mort à l'endroit de Fliess, sont encore présents dans la lettre 119 du 21.9.99. « J'en suis cette fois à la partie principale de l'interprétation : aux rêves absurdes! Il est étonnant de voir avec quelle fréquence tu y apparais. Dans le rêve *non vixit*, je me réjouis de t'avoir survécu. » Pourtant le détachement à l'égard de Fliess progresse. Dans la lettre 121 du 11.10.99, Freud annonce : « Une théorie de la sexualité va immédiatement succéder au livre sur les rêves. » Coup d'envoi pour les *Trois essais*. Sa théorie de la sexualité.

diurnes pour constituer le rêve de la nuit qui suit. L'analyste exercé peut même à certain moment du discours de son patient sentir le mouvement de préfabrication du rêve et prévoir en partie les contours du rêve qui sera raconté à la prochaine séance. Mais pour construire le rêve, il faudra encore briser le cadre de la séance, retourner dans le monde extérieur hors du cabinet de l'analyste, oublier ou méconnaître le transfert, permettre au fantasme de désir de s'élaborer à bas bruit et de s'enrichir entre les séances. Laisser se faire le travail de l'autre pensée.

De toutes les découvertes de Freud, le rêve est probablement celle où les acquisitions des psychanalystes qui ont poursuivi le travail après *L'interprétation des rêves* sont les moins importantes. La neurophysiologie a confirmé en grande partie les hypothèses de Freud <sup>1</sup>. La possibilité de rêver a été reconnue comme une condition essentielle de la santé psychique. Des auteurs récents ont fait de la *barrière du rêve* <sup>2</sup> (Bion) le fondement de l'activité psychique nécessaire à l'élaboration de la pensée dont la psychose révélerait le vice de forme. Le rêve est le prototype d'une pensée découverte par Freud. On pourrait être tenté de rapprocher cette pensée du rêve, à partir du travail du rêve, au bricolage de la pensée sauvage que Levi-Strauss a mise en honneur. Pensée d'une grande complexité mais pensée sans écriture (encore que Freud rapproche le rêve de l'écriture hiéroglyphique) en tout cas pensée sans accumulation, sans transmission possible. *Le rêve ne se partage pas, le monde extérieur si. L'espace du rêve est un espace personnel.* Mais c'est encore trop lui accorder. Trop ou pas assez. Freud en terminant le chapitre VI de *L'interprétation des rêves* écrit : « Le travail du rêve ne pense pas <sup>3</sup>. » Pensée du rêve et pensée éveillée sont différentes essentiellement, nécessairement. C'est pourquoi nous proposons l'expression de *pensée non-pensée* dont le travail est essentiellement la transformation. Cette transformation implique une machine, un appareil pour penser les pensées (Bion). Structure donc inévitablement. Mais structure fondée sur un matériau brut ou ramenant à lui. Le travail spécifique du rêve broie les structures du langage et les transforme selon les structures qui sont la condition du langage et dont on retrouve les préformes dans l'activité pulsionnelle même. Travail producteur d'une « contre-théorie » psychique, envers des théories sexuelles des enfants qui construisent les hypothèses explicatives de la sexualité énigmatique des parents et de sa production en rejetons.

N'oublions pas cependant que le désir dernier du rêveur est le désir de dormir, de parvenir à l'« état idéal d'inertie » du sommeil sans rêves que représentent l'écran blanc et l'hallucination négative. « Tant de bruit... » Renversons les formules d'Hamlet :

1. A. Bourguignon, « Neurophysiologie du rêve et théorie psychanalytique », *La Psychiatrie de l'enfant*, 1968, XI, p. 1, 69.

2. W. Bion, *Learning from experience*, Heinemann, 1962.

3. S.E., V, 507, cf. à ce sujet J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 239-261.

*To dream, to sleep  
To sleep perchance to die...*

Car nous ne croyons plus à l'enfer et quant au paradis, il n'est plus aujourd'hui celui de l'enfance mais celui d'avant la naissance. Naissance, mort : double clôture. Entre les deux, l'espace de la vie et l'espace du rêve, entre corps et langage.

L'espace du rêve, l'espace du livre : « Le livre a enfin paru hier » (lettre 123 du 5.11.99).

ANDRÉ GREEN

## FONCTIONS DU RÊVE

La *Traumdeutung*[12] a été écrite plus d'un demi-siècle avant le début des recherches neurophysiologiques sur le rêve<sup>1</sup>. Inversement, ces recherches ont été entamées et poursuivies dans l'ignorance quasi absolue de l'œuvre freudienne. La *Traumdeutung* est donc le premier discours scientifique cohérent qui ait été tenu sur le rêve. Ce discours est fermé sur lui-même, à la fois du fait de son objet, le sens du rêve, et du fait de la spécificité de ses concepts. Il ne fait appel à aucune autre science que la psychanalyse, car il n'a nul besoin d'aide ni d'apport extérieur pour soutenir ses démonstrations. Il se suffit entièrement à lui-même. Écrit en 1899, il pourrait l'être encore aujourd'hui, sans le secours des connaissances neurophysiologiques contemporaines.

Depuis 1953 [1], dans presque tous les laboratoires de neurophysiologie du monde, des centaines, peut-être, de chercheurs produisent des discours parallèles au précédent sur un phénomène qu'ils appellent assez couramment *phase paradoxale*<sup>2</sup> : discours phénoménologique sur le comportement du sujet pendant cette phase, discours électroencéphalographique (EEG), neuroanatomique, neuropharmacologique et même neurochimique, tous ces discours correspondant aux divers niveaux possibles d'observation. Mais, fait remarquable, aucun de ces discours, cependant cohérent, défini dans son objet et spécifique dans ses concepts, ne recourt jamais au mot *rêve* et encore moins à la notion de *sens du rêve*. Par voie de conséquence, ils ne doivent

1. Les chiffres entre crochets renvoient aux références bibliographiques qu'on trouvera à la fin de l'article.

2. Cette phase est dite *paradoxale* pour deux raisons. D'abord parce que c'est au moment où l'EEG ressemble le plus à celui de l'éveil que le système nerveux central est le plus isolé du monde extérieur. Ensuite, parce qu'à cette phase une abolition totale du tonus musculaire s'associe à une activité motrice phasique des extrémités.

Autres appellations : phase paradoxale du sommeil (PP), sommeil rapide (SR), phase de mouvements oculaires rapides (MOR), *rapid eye movements sleep* (REM), phase rhombocéphalique du sommeil (PRS).

rien à la *Traumdeutung*. Et l'on peut, sans risque d'erreur, affirmer que la plupart des physiologistes qui travaillent sur la phase paradoxale n'ont jamais lu cet ouvrage, dont la connaissance leur aurait pourtant permis de mieux orienter leurs recherches.

Or, le fait est aujourd'hui démontré [1, 3, 21, 25], c'est pendant la phase paradoxale qu'apparaît cette activité psychique spécifique appelée rêve. Mais cette démonstration aurait été impossible si Freud n'avait préalablement donné les caractéristiques psychologiques du rêve, car, l'activité psychique ne s'interrompant jamais durant la nuit, il fallait posséder des critères valables pour distinguer celle qui survient pendant les phases paradoxales de celle apparaissant pendant le sommeil proprement dit.

Ainsi, deux systèmes, deux discours scientifiques parallèles, hétérogènes, ont été élaborés, qui tous deux, d'une manière ou d'une autre, concernent une même activité psychique. Ces deux systèmes se doivent d'être, et sont, non contradictoires et cependant irréductibles l'un à l'autre. Dès lors la question se pose de les mettre en place l'un par rapport à l'autre.

François Jacob [14] a récemment proposé un schéma historico-structural du discours biologique : « Il n'y a pas une organisation du vivant, mais une série d'organisations emboîtées les unes dans les autres comme "des poupées russes" [...]. Au-delà de chaque structure accessible à l'analyse finit par se révéler une nouvelle structure, d'ordre supérieur, qui intègre la première et lui confère ses propriétés. On n'accède à celle-ci qu'en bouleversant celle-là, en décomposant l'espace de l'organisme pour le recomposer selon d'autres lois <sup>1</sup>. » Même le système biologique révèle des discontinuités, des ruptures du discours. Par exemple, le discours sur la structure d'ordre un, sur l'agencement des surfaces visibles, est hétérogène aux discours sur les structures d'ordre deux (organes et fonctions), trois (chromosomes et gènes) et quatre (molécule d'acide nucléique).

S'il y a rupture entre les divers discours constituant le système biologique, une rupture encore plus brutale existe entre le système biologique et le système psychanalytique, rupture qui doit entraîner la perte d'une illusion tenace, celle d'une possibilité d'articulation entre les deux systèmes. Une telle évidence a conduit Jean Laplanche [18] à entendre le discours « biologique » de Freud comme une métaphore : sinon, rien ne pourrait rendre compte de « l'absurdité énigmatique » de la lettre de ce discours.

Par contre, au sein du système psychanalytique, il est moins aisé de distinguer des niveaux ou des ordres qu'au sein du système biologique. En effet, où se situerait la coupure entre la théorie et la pratique, entre la dynamique, l'économique et la topique, étant donné que, plus encore que la biologie, la psychanalyse construit sa réalité?

Mais pourra-t-on un jour combler le vœu de Jacob : « associer les différents

1. *La logique du vivant*, p. 24.

niveaux d'observation pour référer chacun à ses voisins <sup>1</sup> », et cela aurait-il un sens de référer le psychanalytique au biologique? Nous ne le pensons pas. Comme dorénavant la coupure ne se situe plus entre des substances, corps et esprit, mais entre des discours et des systèmes logiques, rien ne s'oppose à ce que les mêmes mots se retrouvent, avec des connotations différentes, dans le discours psychanalytique et dans le discours biologique. Par exemple, pour en revenir au rêve et à la phase paradoxale, nous retrouvons le même terme *motilité* dans les deux discours. Mais, dans le discours psychanalytique, le mot fait référence à un schéma de l'appareil psychique, indispensable à la théorie quoique étranger à la « réalité » physiologique, alors que, dans le discours biologique, il fait référence à l'atonie musculaire (structure d'ordre un), à l'état électrique des voies motrices centrales et périphériques, du centre anatomique (*locus coeruleus*) commandant l'atonie et à la nature noradrénergique des neurones de ce centre, toutes ces données se rapportant à la structure d'ordre deux de Jacob. La même remarque serait valable pour le mot *hallucination* et bien d'autres. Le repérage d'un même mot dans plusieurs discours parallèles ne signifie pas recherche d'un déterminisme, d'une relation causale ou de tout autre « rapport » entre des structures hétérogènes, comme le réclame encore Piaget [23].

Voilà, selon nous, le principal intérêt des études récentes sur le rêve. Elles n'ont presque rien apporté au système psychanalytique à qui certaines d'entre elles doivent beaucoup, mais elles contribuent valablement à la recherche épistémologique.

Nous devons donc maintenant envisager le problème de la fonction du rêve sur un double registre psychanalytique et biologique (phase paradoxale), en étant contraint d'employer des termes communs ayant des acceptions propres à chacun de ces registres.

Dans le système psychanalytique, la fonction du rêve, c'est l'accomplissement de désir, corrélative elle-même d'une fonction de décharge et d'une fonction de liaison. En passant dans le système biologique, nous retrouverons ces deux dernières fonctions, avec d'autres acceptions, et nous y adjoindrons une fonction de stimulation et une fonction de substitution. Nous espérons que le lecteur repérera aisément dans quel système se place notre discours, dans la mesure où nous n'aurons pas tenté malgré nous de combler par des fantasmes l'espace irréductible qui sépare la psychanalyse de la biologie.

### *La privation de rêve.*

On peut supprimer les phases paradoxales, plus aisément chez l'animal que chez l'homme. Chez l'homme, maintenue pendant quatre à sept jours, une telle privation entraîne des troubles : anxiété, incoordination motrice, troubles de la mémoire et de

1. *Op. cit.*, p. 343.

la notion du temps, irritabilité, inattention ; parfois s'observe une boulimie. Chez deux sujets étudiés par W. C. Dement [7] une privation de deux semaines entraîna l'apparition d'un syndrome psychotique indiscutable. De ce fait, de telles expériences n'ont pas été renouvelées. Quand on supprime à la fois la phase paradoxale et le sommeil proprement dit, les signes de psychose apparaissent au bout de cent à cent vingt heures.

Après de telles expériences, les sujets entrent aussitôt dans une phase de récupération pendant laquelle la durée des phases paradoxales augmente considérablement, mais cette augmentation ne réussit jamais à compenser la perte provoquée par la privation. Il n'y a donc jamais de récupération totale.

Les expériences de privation onirique ont montré que la phase paradoxale — les rêves — a une fonction biologique, mais elles n'ont pas permis à elles seules de préciser la nature de cette fonction. Celle-ci, en effet, ne peut être déduite que d'une étude d'ensemble de toutes les recherches consacrées à la phase paradoxale.

#### *Diverses théories sur la fonction du rêve.*

Dans le premier chapitre de la *Traumdeutung*, Freud a souligné que c'était Robert, en 1866, qui était allé le plus loin dans l'étude de la fonction du rêve, dans lequel il reconnaissait une double activité de décharge et d'intégration. Et Freud semble faire sienne cette théorie car son texte <sup>1</sup> est constitué soit de citations de Robert, soit de phases personnelles interlettrées. Robert écrit : « Un homme à qui on enlèverait la possibilité de rêver deviendrait fou au bout d'un certain temps, parce qu'une masse énorme de pensées inachevées, informes et d'impressions superficielles s'amoncellerait dans son cerveau et étoufferait les ensembles bien achevés que la mémoire aurait pu conserver. » Freud écrit et souligne : « *Les rêves sont élimination de pensées étouffées dans l'œuf... Les rêves ont un pouvoir de guérison, de soulagement.* » Et il résume ainsi la théorie de Robert : le rêve « est un processus somatique de chaque nuit situé au niveau de l'appareil psychique et qui a pour fonction de protéger cet appareil d'une surtension ou, si l'on me permet de changer d'image, d'enlever le fumier de l'esprit ». Ainsi, Robert fut le premier à accorder au rêve une fonction « psychophysique » et Freud à lui accorder un sens et une fonction psychanalytique.

Soixante ans plus tard, parmi les physiologistes, Jovet a d'abord conçu la phase paradoxale comme un « archéo-sommeil », son déclenchement dépendant des structures les plus anciennes de l'encéphale. Les recherches phylogénétiques et surtout le fait, d'abord soutenu par nous [3], que l'état de rêve est un véritable état d'éveil et non de sommeil, l'ont conduit à abandonner cette hypothèse.

En 1963 [15] et plus récemment [17], il a formulé une autre hypothèse. Il suppose

1. Cf. p. 76 et 77 de l'édition française.

que les informations reçues pendant la veille sont stockées au niveau moléculaire, en partie à la faveur du rêve. A la veille correspondrait la réception et l'enregistrement des informations, au sommeil — qui précède le rêve — leur sélection et au rêve leur fixation. Cette théorie, assez gratuite, va à l'encontre de la théorie purgative de Robert.

Snyder [27] s'est placé dans une perspective évolutionniste et finaliste. La phase paradoxale aurait une double fonction d'homéostasie et d'alerte. Elle servirait à maintenir le niveau du tonus cortical qui tend à s'abaisser durant le sommeil. Elle jouerait donc le même rôle que les afférences sensorielles durant la veille. Cette fonction serait particulièrement importante chez les mammifères en général. A la fois du point de vue ontogénétique, car leur maturation nerveuse est très longue, et du point de vue phylogénétique, car les mammifères primitifs ont un très long sommeil : l'opossum, par exemple, dort dix-neuf heures sur vingt-quatre. Snyder suppose que les petits mammifères primitifs n'ont pu échapper à leurs prédateurs que grâce à cette mise en état d'alerte provoquée périodiquement lors des phases paradoxales. Celles-ci rempliraient donc une double fonction : maintenir l'équilibre énergétique du système nerveux central de la façon la plus économique, tout en mettant l'individu à l'abri du danger. On voit que l'imagination ne perd pas ses droits chez les physiologistes.

La théorie de Roffwarg, Muzio et Dement [26] est plus solidement établie mais tout aussi partielle. Pour ces auteurs, la phase paradoxale aurait avant tout une fonction de maturation durant la période où le système nerveux central n'est pas encore perméable aux stimulations externes. Les influx ascendants, allant du tronc cérébral (pont) vers le cortex, prépareraient celui-ci à recevoir les messages sensoriels et secondairement le cortex modulerait les décharges pontiques. Ainsi, « le rêve né dans le tronc cérébral est habillé dans le cortex ».

Fain et David [8] dont le rapport est antérieur aux plus importantes découvertes neurophysiologiques ont bien vu la fonction homéostatique du rêve dans l'économie psychique et les substitutions possibles entre les décharges motrices et l'activité onirique.

Pour intéressantes qu'elles soient, toutes ces hypothèses théoriques sont restées partielles; c'est pourquoi nous avons jugé utile de reprendre le problème de la fonction de la phase paradoxale, en tenant compte de toutes les données actuelles. Nous attribuerons à la phase paradoxale quatre fonctions principales : de stimulation, de décharge, de substitution et de liaison. Dissociées pour la clarté de l'exposition, ces quatre fonctions sont, en fait, étroitement dépendantes les unes des autres.

### *La fonction de stimulation.*

Nous reprendrons, sans y rien ajouter, la théorie de Roffwarg, Muzio et Dement [26]. La fonction de stimulation de la phase paradoxale doit être envisagée à deux étapes de l'ontogenèse : avant et après la maturité neuronale.

Comme nous l'avons vu, pendant la phase paradoxale ce sont des stimuli endogènes, nés dans le tronc cérébral, qui se substituent aux stimuli externes de l'état de veille. Les centres corticaux sont alors aussi actifs que pendant la veille, aussi bien les centres moteurs que les centres sensoriels, ce qui nous a fait dire que le rêve n'était pas un état de sommeil mais un état d'éveil, dans lequel une vigilance extrême s'exerce sur le monde des hallucinations oniriques.

*Au cours de la maturation neuronale*, les stimulations venues du pont doivent contribuer à l'achèvement de ce processus. En effet, depuis Berger (cité par Piéron [24]), on sait que la stimulation est nécessaire à la maturation complète des voies sensorielles, visuelles dans le cas de l'expérience de Berger. Comme la stimulation du système nerveux central par les centres pontiques commence dès la vie intra-utérine, il est logique de lui attribuer une fonction maturante. Ce qui reste à déterminer, c'est le moment de la gestation où cette fonction entre en jeu.

Si la maturation des voies proprioceptive, tactile, auditive et gustative peut, *in utero*, être imputée en partie à des stimulations externes, il ne peut en être de même pour les voies visuelles sur lesquelles les stimulations pontiques sont les seules à pouvoir exercer une fonction maturante. L'expérience montre d'ailleurs que ce sont les parties du système nerveux central les plus actives durant la phase paradoxale qui se myélinisent *in utero* (aires sensorielles primaires, aire motrice principale, système limbique et rhinencéphale). Donc grâce à la phase paradoxale, pendant laquelle apparaîtra plus tard le rêve, grâce aux stimulations endogènes afférentes et efférentes qui l'accompagnent, le système nerveux central se prépare à ses fonctions futures bien avant que celles-ci apparaissent.

*Après la maturation neuronale*, la persistance de la phase paradoxale, bien qu'en moindre quantité, laisse à penser que cette phase satisfait le besoin de stimulation endogène qui se manifeste pendant le sommeil. De maturante qu'elle était, la fonction de stimulation est devenue homéostasique. Mais il ne faut pas oublier qu'à la stimulation pontique s'associent les excitations qui viennent en permanence de l'intérieur de l'organisme, même pendant le sommeil.

Toutes ces données neurophysiologiques sont là aussi pour nous indiquer que les formulations du chapitre VII de la *Traumdeutung* ne sont pas à prendre dans un sens littéral mais dans un sens métaphorique et pour nous rappeler que toute articulation de la métapsychologie avec la physiologie est épistémologiquement inacceptable. Par exemple quand Freud écrit : « Ce qui se passe dans le rêve hallucinatoire, nous ne pouvons le décrire autrement qu'en disant : l'excitation prend une voie *retrograde*<sup>1</sup> », il est parfaitement logique du point de vue métapsychologique et c'est le neurophysiologiste qui est dans l'erreur s'il donne à *retrograde* le sens d'antidromique.

1. G.W., II-III, p. 547; éd. fr., p. 460.

*La fonction de décharge.*

La fonction de stimulation de la phase paradoxale a pour corollaire la fonction de décharge puisque tout stimulus, d'intensité suffisante, provoque une réponse du système nerveux central.

Nous envisagerons donc très brièvement la nature des excitations auxquelles est soumis le système nerveux central et les voies de décharge qui sont offertes aux réponses qui suivent ces excitations. Les excitations peuvent provenir soit de l'extérieur, soit de l'intérieur de l'organisme. Celles qui proviennent de l'extérieur peuvent être considérées soit du point de vue de leur nature et de leur intensité, soit du point de vue de leur signification pour le sujet. Seule la prise en considération simultanée de ces deux points de vue peut être considérée comme scientifique. Signalons en passant l'existence de « perceptions » sans prise de conscience de l'excitation, comme cela peut se voir au cours du rêve ou se prouver par l'obtention de réflexes conditionnés à partir de stimuli sous-liminaires.

Les excitations qui, de l'intérieur de l'organisme, parviennent au système nerveux central sont d'une diversité extrême, empruntant soit la voie neuronale, soit la voie humorale. Elles ne sont habituellement pas perçues au niveau conscient. Mais certaines peuvent se traduire par des affects, associés ou non à des représentations.

Au-delà d'un certain seuil, chaque excitation entraîne une réponse, une décharge, immédiate ou retardée, soit dans les systèmes somatiques périphériques, soit dans l'encéphale, ou encore dans les deux à la fois. Les décharges somatiques peuvent intéresser les organes de la vie végétative et/ou ceux de la vie de relation. Au niveau végétatif, elles se traduisent par des modifications de la musculature lisse et des divers organes sécrétoires et excrétoires. Au niveau relationnel, elles se traduisent par une activité motrice striée et/ou psychosensorielle. Enfin, l'activité psychique, sous toutes ses formes, quelle que soit l'importance de son accompagnement somatique, peut, dans une certaine mesure, être assimilée à une activité de décharge si elle contribue à la cessation de l'excitation.

La phase paradoxale étant l'état dans lequel l'individu est le moins soumis aux excitations externes, le plus isolé du monde extérieur — plus encore que pendant le sommeil — les excitations à décharger pendant le rêve sont presque exclusivement d'origine interne. Ces excitations constituent la source des pulsions sexuelles et des pulsions d'auto-conservation.

Les études ontogénétiques des neurophysiologistes ont eu le mérite de montrer comment évoluait, au cours de la croissance de l'individu, la fonction de décharge propre à la phase paradoxale.

*In utero*, les modalités de la phase paradoxale restent en majeure partie inconnues. Sa date d'apparition demeure imprécisée. Le fait que le *nucleus reticularis pontis*

*caudalis*<sup>1</sup> puisse, chez le chat pontique, entrer en activité de façon spontanée et périodique — avec la régularité d'une horloge, dit Jouvét [16] — permet de supposer qu'à un stade initial la phase paradoxale ne représente qu'une pure activité de stimulation ascendante des centres supérieurs. Cette stimulation est peut-être même la seule à laquelle soit soumis le système nerveux central, tant que les excitations d'origine périphérique ne sont pas apparues.

A un stade ultérieur, les excitations venues de la périphérie deviennent plus nombreuses et plus intenses, car certaines afférences sensorielles se sont développées, ainsi que certaines fonctions de relation comme la déglutition [20]. Cette augmentation des excitations semble aller de pair avec une augmentation du temps de phase paradoxale, qui se poursuivra jusqu'à la naissance. Dès lors, la fonction de stimulation dévolue à la phase paradoxale n'est plus isolée et la fonction de décharge devient prévalente, comme en témoigne l'intensification des mouvements fœtaux pendant les phases paradoxales de la mère. A ce stade de l'ontogenèse, la décharge pendant la phase paradoxale du fœtus doit se faire de façon diffuse et non spécifique par toutes les voies disponibles, avant tout végétative et motrice striée, tonique et phasique. Ce second stade s'achève à la naissance. Il n'est pas exclu qu'une vague ébauche d'activité psychique apparaisse dès la fin de la gestation, au cours de la phase paradoxale.

Le troisième stade se situe entre la naissance et le septième ou huitième mois. Du fait que ses besoins ne sont plus satisfaits automatiquement et que ses activités motrices et sensorielles se renforcent, le nouveau-né vit une suite continue d'expériences de satisfaction et de frustration, orales notamment, laissant des traces mnésiques de plus en plus stables.

L'observation du nouveau-né pendant la phase paradoxale prouve que les excitations d'origine orale sont alors plus importantes que les excitations génitales. La phase paradoxale peut en effet être provoquée par des stimulations buccales ou péribuccales et s'accompagner de contractions des muscles labiaux, alors que l'érection pénienne reste faible et peu durable.

La naissance est également marquée par une diminution brutale du temps de phase paradoxale, cette diminution est, en quelques mois, de l'ordre de 80 %; parallèlement la durée de l'état de veille augmente. Progressivement, la voie de décharge motrice périphérique se ferme pendant la phase paradoxale, alors que l'activité hallucinatoire devient de plus en plus manifeste, comme si l'une des voies de décharge se substituait à l'autre. Pour donner une idée de l'importance des décharges motrices pendant la phase paradoxale à la naissance, nous rappellerons que les chatons nouveau-nés, par exemple, paraissent plus éveillés pendant la phase paradoxale qu'à l'état de veille. Au fur et à mesure que l'activité de veille s'intensifie, la quantité de phase

1. Il s'agit du noyau du tronc cérébral qui déclenche le processus de la phase paradoxale et qui est, par conséquent, indispensable à l'apparition de l'état de rêve.

paradoxe diminue. C'est ce qui explique que les animaux nidifuges (ruminants) ont à la naissance moins de phase paradoxale que les nidicoles (rongeurs, félidés...).

Dès la première enfance, la phase paradoxale achève son évolution. Elle ne variera pratiquement plus, ni en qualité ni en quantité, jusqu'à la mort, sauf en ce qui concerne l'érection pénienne qui devient plus intense et plus durable après l'enfance. Le tonus musculaire reste définitivement aboli; seules subsistent quelques faibles contractions phasiques distales. Les manifestations végétatives accompagnatrices du rêve ne changent pas.

En somme, la neurophysiologie a eu le mérite de nous prouver que pendant le rêve la fonction de décharge n'intéresse pas seulement la sphère psychosensorielle, mais concerne également le système végétatif et accessoirement le système moteur phasique.

Les anciens auteurs — nous l'avons vu à propos de la conception de Robert — parlaient plutôt de fonction purgative, cathartique, purificatrice. Freud l'intègre d'ailleurs dans sa théorie : « ... Le rêve décharge l'esprit, comme une soupape...<sup>1</sup> ». Quand l'excitation liée aux besoins les plus élémentaires, comme la faim et la soif, n'a pu être déchargée pendant la journée, le rêve s'offre alors comme voie de décharge; tel est le cas des rêves de commodité. Mais, dans le système psychanalytique, la fonction de décharge du rêve s'applique avant tout aux tensions nées du désir et s'exerce par la voie de l'accomplissement hallucinatoire.

Il est clair que, si nous avons gardé la même expression de fonction de décharge pour parler des deux points de vue psychanalytique et neurophysiologique, cela n'implique pas qu'il y ait entre ces deux points de vue d'autres relations qu'analogiques.

### *La fonction de substitution.*

Dans le domaine de la neurophysiologie de la phase paradoxale, l'usage du concept de substitution s'impose pour rendre compte de phénomènes observés aussi bien au niveau des processus d'excitation que des processus de décharge.

La privation sensorielle spontanée, que représente le sommeil, entraîne inévitablement, au bout de quatre-vingt-dix minutes environ, l'apparition de la phase paradoxale qui vient se substituer aux stimulations externes devenues inefficaces ou même absentes. De même une privation sensorielle expérimentale provoque une activation des centres traduite par des phénomènes de type hallucinatoire. Enfin, la privation sensorielle localisée, découlant d'une amputation, est suivie de l'apparition du phénomène hallucinatoire appelé « membre fantôme ». Dans ces trois exemples, on peut dire qu'à une stimulation externe s'est substituée une stimulation d'origine

1. *Der Traum die Seele wie ein Ventil entlastet...* G.W., II-III, p. 596; éd. fr., p. 502.

nerveuse centrale : à la réalité extérieure s'est substituée le rêve ou l'hallucination de la veille.

Il est plus difficile de trouver des exemples de substitution pour les excitations internes, car leur suppression serait peu compatible avec le maintien de la vie. On peut cependant citer, à la suite de Fisher [9], le balancement entre l'activité génitale et l'activité orale qui, chez le chat, fait suite à la privation de phase paradoxale ; l'une est d'autant plus importante que l'autre est plus réduite.

Les phénomènes de substitution les plus intéressants et les mieux étudiés sont ceux qui s'observent entre la phase paradoxale et les crises comitiales. La nuit, les crises de type Grand Mal prennent la place de phases paradoxales ; de nombreuses crises temporales surviennent à l'occasion ou au début d'une phase paradoxale [6]. Ceci se traduit par le fait que les crises nocturnes entraînent la réduction ou même la disparition des phases paradoxales [2]. Le même phénomène s'observe quand on provoque expérimentalement des crises d'épilepsie chez l'animal [5]. Inversement, la suppression des phases paradoxales entraîne un abaissement du seuil électroconvulsivant [4]. Et, lors de la période de récupération qui suit une longue privation de phases paradoxales, on voit apparaître chez l'animal une intense activité motrice évoquant l'état de mal [16]. C'est pourquoi il a été proposé d'activer l'EEG des épileptiques par la privation de sommeil [22]. Tout se passe donc comme si l'activité motrice de l'épilepsie pouvait se substituer à l'activité psychosensorielle de la phase paradoxale. Enfin, rappelons qu'au cours de l'ontogenèse de la phase paradoxale la voie de décharge motrice est progressivement remplacée par la voie psychosensorielle. Freud avait d'ailleurs observé, dès 1895, dans son *Esquisse d'une psychologie scientifique* [11] : « Les rêves sont dépourvus de décharge motrice et la plupart du temps d'éléments moteurs. Nous y sommes paralysés <sup>1</sup>. » C'est peut-être une condition nécessaire à l'accomplissement hallucinatoire du désir.

### *La fonction de liaison.*

L'importation d'un concept dans un domaine qui lui est étranger ne peut se faire sans certaines précautions. Le concept de liaison (*Bindung*) appartient à la psychanalyse où il est employé dans un sens métaphorique, et nous nous proposons de l'utiliser également dans le champ de la neurophysiologie où il nous semble nécessaire. Mais nous pouvons nous autoriser d'un précédent, celui du concept d'intégration que Spencer employait métaphoriquement et que Sherrington a importé en neurophysiologie.

Dans le système neurologique et au sens large, cette fonction correspondrait aux opérations par lesquelles le système nerveux central maîtriserait l'afflux d'exci-

1. Éd. fr., p. 354; éd. all., p. 422.

tations, puis orienterait, après l'avoir retardée ou non, leur décharge. On peut ainsi concevoir différents modes de fonctionnement du système nerveux central, suivant que cette fonction s'exerce ou non. Dans certains cas, la réponse aux excitations est une décharge diffuse envahissant tout le corps, comme dans une crise d'épilepsie généralisée, par exemple. Dans d'autres cas, au contraire, le système nerveux central canalise les excitations, puis règle et oriente la décharge. Cette fonction est donc complémentaire de celles d'intégration et d'inhibition.

La fonction de liaison de la phase paradoxale s'exerce d'abord par l'orientation ascendante des influx qui, nés dans la région pontique, montent jusqu'au cortex. Nous avons vu que c'était là un facteur important de la maturation du système nerveux central.

La liaison agit également au niveau des voies de décharge. Si la décharge caractéristique de la phase paradoxale est à son origine diffuse, nous savons que la fermeture progressive de la voie motrice périphérique va lui imposer d'emprunter la voie psychosensorielle. De ce fait, la phase paradoxale joue un rôle important dans l'adaptation du système nerveux central à la réalité extérieure.

L'existence d'une action modulante et inhibitrice des centres corticaux sur les décharges pontiques ascendantes de la phase paradoxale révèle un troisième aspect de la fonction de liaison de celle-ci. Le cas des mouvements oculaires rapides accompagnateurs du rêve en est la meilleure illustration.

Il a été démontré d'une part que les aveugles de naissance, bien que leurs rêves ne comportent aucune image visuelle, ont des mouvements oculaires rapides, d'autre part que les mêmes mouvements oculaires, chez les voyants, ont la même orientation que ceux qu'ils auraient si au lieu de regarder la scène de leur rêve ils observaient une scène identique dans la réalité.

A partir de ces observations, on peut émettre l'hypothèse qu'à l'origine toutes les manifestations somatiques (viscérales et musculaires) contemporaines de la phase paradoxale sont diffuses, automatiques et dépourvues d'orientation et de signification. Dans un second temps, les expériences conscientes de la veille laissent des traces qui sont revivifiées durant la phase paradoxale. Comme ces traces sont structurées, chargées de signification, en un mot liées, elles donnent une orientation et un sens aux images du rêve. Ce sens, alors, commande et asservit les manifestations somatiques de la phase paradoxale, qui perdent leur caractère diffus automatique et insignifiant. Ainsi, la phase paradoxale, principalement par l'action modulante du cortex, exerce une fonction de liaison et de coordination, sur ses composants psychosensoriels, moteurs striés et végétatifs.

Quittons le système biologique pour revenir au système psychanalytique, dans lequel il peut sembler paradoxal de parler de liaison à propos du rêve étant donné que le concept d'énergie liée s'associe à celui de processus secondaire et le concept d'énergie libre à celui de processus primaire. Mais la contradiction n'est qu'apparente

si l'on admet avec J. Laplanche et J.-B. Pontalis [19] que « l'énergie libre elle-même, telle qu'on la repère en psychanalyse, n'est pas décharge massive d'excitation, mais circulation le long de chaînes de représentations, impliquant des " liens " associatifs » et que le processus de pensée représente un « cas privilégié d'un fonctionnement " lié " de l'énergie »<sup>1</sup>.

Le chapitre VII de la *Traumdeutung* montre comment les deux fonctions de décharge et de liaison interviennent dans le rêve. Mais il est un cas dans lequel la fonction de liaison est inefficace parce qu'insuffisante, c'est celui du rêve d'angoisse (*Angsttraum*). C'est, pour Freud, un cas de défaillance fonctionnelle comme on en voit dans tous les processus de la vie. Il n'infirme en rien la théorie du rêve accomplissement de désir. Il convient seulement de le ranger dans le cadre de la psychologie des névroses.

Pour la compréhension de l'exposé, il faut noter ici que Freud n'a pratiquement jamais parlé du cauchemar dans son œuvre, sauf à trois reprises<sup>2</sup>. C'est donc à tort que les traducteurs français ont traduit *Angsttraum* par cauchemar; la traduction anglaise donne d'ailleurs : *anxiety dream* et non pas *nightmare*. Et cauchemar se dit en allemand : *Alpdruck* ou *Alptraum*. Il est important de savoir que Freud n'a pas assimilé le cauchemar au rêve d'angoisse et que dans la *Traumdeutung* il a bien distingué le *pavor nocturnus* (cauchemar de l'enfant) du rêve. En effet, si le rêve d'angoisse ne contredit pas la théorie du rêve accomplissement de désir, il n'en va pas de même du cauchemar et du « rêve traumatique » qui peut être rapproché de ce dernier.

On se souvient qu'à propos du « rêve traumatique », dans *Au-delà du principe de plaisir* [13], Freud repose le problème : « Si nous ne voulons pas que les rêves de la névrose d'accident viennent bouleverser notre thèse de la tendance du rêve à accomplir le désir, il nous reste la ressource de dire que dans cette affection la fonction du rêve, comme bien d'autres choses, est ébranlée et détournée de ses fins, à moins d'invoquer les énigmatiques tendances masochistes du moi<sup>3</sup>. »

Les récents travaux de Fisher [10], psychanalyste et neurophysiologiste, ont apporté quelques lumières sur ce problème du rêve d'angoisse, du « rêve traumatique » et du cauchemar qui peut être assimilé à ce dernier, car il est habituellement la répétition d'un traumatisme ancien. La conclusion de ces travaux est que le cauchemar et le « rêve traumatique » ne sont pas des rêves à proprement parler, puisqu'ils n'apparaissent pas pendant la phase paradoxale mais pendant le sommeil proprement dit, au stade de sommeil le plus profond, au stade IV.

Rappelons que Rechtschaffen [25] et Monroe [21] ont prouvé que l'activité

1. In *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 223 et p. 135.

2. *G.W.*, II-III, p. 4 et 37; *G.W.*, XV, p. 53.

3. *G.W.*, XIII, p. 11.

psychique survenant pendant le sommeil n'a pas la structure du rêve, mais une structure comparable à celle de la pensée de la veille.

Fisher a bien montré que l'état de rêve est celui dans lequel nous sommes le mieux défendus contre l'angoisse. Même dans le rêve d'angoisse, celle-ci reste modérée dans ses manifestations psychiques et somatiques. Par contre, pendant le sommeil profond du stade IV, pendant le cauchemar et le « rêve traumatique », l'angoisse peut faire irruption de façon massive. Brusquement, le sujet se réveille confus, délirant et halluciné, en proie à une angoisse indescriptible, appelant au secours. Dans le même temps, ses rythmes cardiaque et respiratoire augmentent de façon impressionnante. En contraste avec cette situation dramatique, on observe que, durant la nuit où se produit le cauchemar, les rêves sont paisibles et dépourvus d'angoisse. Fisher a comparé ces « rêves traumatiques », ces cauchemars, à de véritables épisodes psychotiques aigus réversibles.

Ces observations nous semblent renforcer la théorie du rêve comme accomplissement de désir, qui dès lors ne comporterait plus d'exception. D'autre part, le rêve resterait l'état dans lequel la fonction de liaison serait le plus stable, du fait même que l'appareil psychique est fortement investi, ce qui le rend « capable d'admettre un afflux supplémentaire d'énergie, de la transformer en investissement quiescent, c'est-à-dire de la "lier" psychiquement <sup>1</sup> ».

A l'inverse, pendant le sommeil le plus profond, on peut admettre qu'il y a un maximum de régression du moi et un minimum d'investissement, donc une diminution considérable de la capacité de liaison. Et c'est à la faveur de ces modifications de l'appareil psychique que les traces mnésiques, refoulées et non liées, des expériences traumatiques, font irruption dans la conscience, compte tenu du fait que, « du côté de l'intérieur, il ne saurait y avoir de pare-excitations », donc que « les excitations provenant des couches plus profondes se transmettent directement au système sans subir de diminution <sup>2</sup>... »

Nous croyons alors qu'il est justifié d'affirmer que si le « rêve traumatique » n'est ni accomplissement de désir ni soumis au principe de plaisir mais l'expression de la compulsion de répétition, c'est parce qu'il n'est pas un rêve.

Enfin, même dans la perspective de la deuxième théorie des pulsions, nous retrouvons la fonction de liaison au service du rêve, car, comme nous l'avons montré dans un précédent travail [3], le rêve est à considérer comme une expression de la pulsion de vie et le sommeil comme une expression de la pulsion de mort. En effet, le rêve peut être tenu pour une des formes les plus complexes de la vie, dans laquelle toutes les activités de l'être sont étroitement liées, alors que pendant le sommeil proprement dit on assiste à une déliaison progressive : les rythmes cardiaque et respi-

1. G.W., XIII, p. 30.

2. G.W., XIII, p. 28. Nous avons utilisé pour nos citations d'*Au-delà du principe de plaisir* la traduction inédite de J. Laplanche et J.-B. Pontalis.

ratoire se ralentissent, les sécrétions se tarissent, le niveau d'investissement s'abaisse dans l'appareil psychique au fur et à mesure que le sommeil s'approfondit. Mais le rêve surgit alors pour interrompre cette descente vers la mort. C'est ce qu'écrivait déjà Nerval dans *Aurélia* : « Le rêve est une seconde vie... Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort... »

ANDRÉ BOURGUIGNON

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. ASERINSKY, E. et KLEITMAN, N., « Regularly occurring periods of eye motility, and concomitant phenomena during sleep », *Science*, 1953, 118, p. 273-279.
2. BORDAS-FERRER, M., TALAIRACH, J. et BANCAUD, J., « Incidence des accès sur l'organisation du sommeil de nuit des épileptiques », *Rev. neurol.*, 1966, 115, p. 556-561.
3. BOURGUIGNON, A., « Neurophysiologie du rêve et théorie psychanalytique », *Psychiat. Enfant*, 1968, 11, p. 1-69.
4. COHEN, H. B. et DEMENT, W. C., « Sleep : changes in threshold to electroconvulsive shock in rats after deprivation of "paradoxical" phase », *Science*, 1965, 150, p. 1318-1319.
5. COHEN, H. B. et DEMENT, W. C., « Sleep suppression of rapid eye movement phase in the cat after electroconvulsive shock », *Science*, 1966, 154, p. 396-398.
6. DELANGE, M., CADILHAC, J.-C., EL KASSABGUI, M., CADILHAC, J. et PASSOUANT, P., « L'organisation du sommeil nocturne chez les épileptiques », *Rev. neurol.*, 1966, 115, p. 561-562.
7. DEMENT, W. C., Part III, « Research studies : dreams and communication », in *Science and psychoanalysis*, vol. VII., New York, Grune and Stratton, 1964.
8. FAIN, M. et DAVID, C., « Aspects fonctionnels de la vie onirique », *Rev. franç. Psychanal.*, 1963, 27, numéro spécial, p. 241-343.
9. FISHER, C., « Dreaming and sexuality », in *Psychoanalysis. A general psychology : Essays in honor of Heinz Hartmann*, ed. R. M. Loewenstein, L. M. Newman, M. Schur et A. J. Solnit, New York, International Universities Press, 1966, p. 537-569.
10. FISHER, C., BYRNE, J., EDWARDS, A. et KAHN, E., « A psychophysiological study of nightmares », *J. amer. psychoanal. Assoc.*, 1970, 18, p. 747-782.
11. FREUD, S., « Entwurf einer psychologie », in *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London, Imago Publishing, 1950. — « Esquisse d'une psychologie scientifique », in *Naissance de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1956.
12. FREUD, S., *Die Traumdeutung*, in *Gesammelte Werke*, t. II et III, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1961. — *L'interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France, 1967.
13. FREUD, S., « Jenseits des Lustprinzips », in *Gesammelte Werke*, t. XIII, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963. — « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot.
14. JACOB, F., *La logique du vivant*, Gallimard, 1970.

15. JOUVET, M., « La phase paradoxale du sommeil », *Cahiers méd. lyonnais*, 1963, 39, p. 867-885.
16. JOUVET, M., « Étude de la dualité des états de sommeil et des mécanismes de la phase paradoxale », in *Aspects anatomo-fonctionnels de la physiologie du sommeil*, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1965.
17. JOUVET, M., Déclarations faites à la revue *Réalités*, 1965, n° 237, p. 94-96.
18. LAPLANCHE, J., « Les principes du fonctionnement psychique. Tentative de mise au point », *Rev. franç. Psychanalyse*, 1969, 33, p. 185-200.
19. LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1967.
20. MILAROVIC, I., « The hypothesis of a deglutitive (prenatal) stage in libidinal development », *Int. J. Psycho-Anal.*, 1967, 48, p. 76-82.
21. MONROE, L. J., RECHTSCHAFFEN, A., FOULKES, D. et JENSEN, J., « Discriminability of REM and NREM reports », *J. Personal social Psychol.*, 1965, 2, p. 456-460.
22. OLLER-DAURELLA, L., « La privation de sommeil comme méthode d'activation de l'E.E.G. chez l'épileptique », *Rev. neurol.*, 1966, 115, p. 530-535.
23. PIAGET, J., *Logique et Connaissance scientifique* (sous la direction de J. Piaget), Gallimard, 1967.
24. PIÉRON, H., *De l'actinie à l'homme. Études de psychophysiologie comparée*, t. II, Presses Universitaires de France, 1959.
25. RECHTSCHAFFEN, A., VERDONE, P. et WHEATON, G., « Reports of mental activity during sleep », *Canad. Psychiat. Assoc. J.*, 1963, 8, p. 409-414.
26. ROFFWARG, H. P., MUZIO, J. N. et DEMENT, W. C., « Ontogenetic development of the human sleep — dream cycle », *Science*, 1966, 152, p. 604-619.
27. SNYDER, F., « Toward an evolutionary theory of dreaming », *Amer. J. Psychiat.*, 1966, 123, p. 121-136.



## CONTRIBUTION A LA PSYCHOPATHOLOGIE DES PHÉNOMÈNES ASSOCIÉS A L'ENDORMISSEMENT \*

Nous avons eu l'occasion d'observer, tant sur des malades atteints de troubles psychologiques d'origines diverses que chez des personnes bien portantes, des phénomènes d'une nature tout à fait particulière que nous allons exposer dans cet article. Les variétés en sont si nombreuses et les conditions de leur apparition si différentes selon les cas qu'il serait plus aisé, aussi bien pour les décrire que pour souligner les traits qui leur sont communs, de les analyser comme s'il s'agissait d'un seul et unique phénomène.

Si ce phénomène est très voisin de certains états hypnagogiques bien connus, c'est tout simplement parce qu'il survient souvent quand le sujet est sur le point de s'endormir, ou est déjà à moitié endormi. On le rencontre cependant, bien que plus rarement, au moment du réveil, et très fréquemment dans les maladies accompagnées de fièvre. Le décubitus est la condition habituelle de son apparition. Tous ceux qui en ont fait l'observation sur eux-mêmes disent qu'enfants, ils l'ont souvent perçu, moins souvent à la puberté, puis avec une fréquence décroissant avec l'âge.

Les quelques récits que voici aideront à en comprendre la nature. Et tout d'abord, faite par une malade, la description d'une expérience du type qui nous intéresse :

« Lorsque j'ai la fièvre, j'éprouve une sensation bizarre au niveau du palais — je ne peux pas arriver à la décrire. Je l'ai ressentie hier en m'endormant, et pourtant, je n'étais pas fiévreuse : j'ai le sentiment en même temps de me trouver sur un disque qui tournerait... vertige et malaise diffus, comme si j'étais couchée sur quelque chose de chiffonné; dans la bouche, j'éprouve aussi cette même sensation : de quelque chose de chiffonné : tout émane du palais — rien qu'en y pensant, je retrouve cette sensation. Enfant, je l'ai maintes fois ressentie. Il me semble être couchée sur un vêtement chiffonné, qui se mettrait en boule; cette chose froissée n'est pas sous moi, comme

\* Titre original : « A Contribution to the Patho-Psychology of Phenomena Associated with Falling Asleep », in *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. XIX, 1938, p. 331-345. Reproduit ici avec l'aimable autorisation de l'*International Journal of Psycho-Analysis* et de l'auteur.

le serait par exemple une chemise froissée, mais autour de moi, et cela m'est désagréable. » (Quelques jours plus tard, un autre fragment de récit :) « L'autre jour, j'étais fatiguée, j'ai éprouvé la même sensation : on aurait dit que mon palais et tout le reste étaient gonflés — puis j'avais aussi une autre sensation que je n'arrive pas à décrire : de nouveau quelque chose de froissé, de déchiqueté; ce n'était pas l'impression d'enflure qui suit une injection de cocaïne, mais je sentais ma bouche toute remplie de quelque chose qui ne provenait pourtant pas de l'extérieur... »

Les extraits suivants du récit d'une autre malade souligneront certains traits de cette description et en ajouteront de nouveaux :

« ... Je me sens alors réduite à la dimension d'un point — comme si quelque chose de très grand et de très lourd était posé sur moi — sans m'écraser —, j'esquisse généralement un triangle avec ma main — un triangle auquel il manque un côté —, je le dessine dans une masse — comme je le ferais sur un morceau de pâte —, puis j'ai l'impression que tout cela est dans ma bouche — mais ce n'est pas désagréable — et dans ma tête; c'est comme un ballon, quelque chose qui n'aurait pas de corps; mais cela ne me tourmente pas, je n'ai pas l'impression d'être écrasée — j'éprouve si souvent cette sensation : toujours la même, ni agréable ni désagréable — je sais que, quoi que je fasse, il m'est impossible d'avalier ce morceau — en tout cas, c'est rond, mais c'est seulement une *impression*, car je n'ai pas la moindre idée de son aspect réel. En même temps, je me sens si légère, comme délivrée de mon corps : c'est une sorte de griserie, de fatigue délicieusement agréables. Quand j'étais enfant, j'entendais du bruit, mais plus maintenant : c'était une sorte de conversation monotone, derrière moi, sur la gauche; je ne pouvais rien distinguer, c'était seulement un murmure qui ne m'effrayait pas. Il y avait aussi, de temps à autre, du feu sous mon lit... » Cette malade se retrouva brusquement dans cet état, un jour, pendant sa séance d'analyse, alors qu'elle me racontait s'être masturbée la nuit précédente. Elle avait essayé d'évoquer l'image de l'analyste. « Mais, dit-elle, je n'y suis pas arrivée, car je vous chasse toujours de ma pensée, parce que je ne veux pas... (?) parce que vous ne m'avez jamais témoigné de véritable affection... »

Il s'agit donc d'un état dans lequel des sensations toutes différentes de celles de l'état de veille sont enregistrées en certaines régions du corps, et perçues par plusieurs organes sensoriels. Les principales zones corporelles intéressées sont la bouche, la peau et la main. Dans bien des cas, on trouve de nettes impressions de flottement, d'engloutissement, des vertiges. L'expérience s'accompagne d'une impression générale, que les malades décrivent de manières très diverses. Nous trouvons chez l'un : « Ce n'est ni agréable ni désagréable », chez un autre : « Une sensation désagréable, allant jusqu'à la nausée. » D'autres encore parlent d'appréhension, d'une angoisse inquiétante, ou enfin d'une tension pénible, suivie d'une détente. Certains patients affirment qu'ils ont pu déclencher volontairement cet état, d'autres qu'ils l'ont freiné, dès le début, par simple curiosité, afin de l'observer. (Ce cas parti-

culier diffère de la plupart des phénomènes hypnagogiques qui s'évanouissent au contraire quand on fixe l'attention sur eux.) Autre trait à signaler : cet état est très souvent immédiatement revêcu avec la plus grande intensité dès que la personne concernée commence à le décrire.

Mais, ce qui reste le plus frappant, c'est la différenciation très floue entre des régions du corps tout à fait distinctes, telles que la bouche et la peau, et aussi entre ce qui est interne et externe, le corps et le monde extérieur. Remarquons également le caractère amorphe des impressions transmises par les organes des sens. L'impression visuelle : quelque chose de vague et d'indéfini, généralement perçu comme « étant rond », qui se rapproche de plus en plus, menace d'écraser le sujet, puis décroît graduellement, jusqu'à sa disparition. Il y a parfois du feu quelque part dans la chambre. L'impression auditive : c'est celle d'un bourdonnement, d'un bruissement, d'un murmure, d'un bredouillement ou d'un discours monotone et inintelligible; la sensation tactile : quelque chose de froissé, de déchiqueté, sableux ou sec, ressenti au niveau de la cavité buccale et, en même temps, sur la peau du corps tout entier. Le sujet a parfois le sentiment d'en être enveloppé, et parfois il sent cette chose toute proche. Il lui semble aussi avoir dans la bouche une masse qui fond doucement, mais il sait en même temps qu'elle lui est extérieure. On peut y dessiner avec le doigt, comme on le ferait sur un morceau de pâte. Autre caractéristique : une facilité de reproduire cet état, et aussi celle de le retenir volontairement ou tout au moins le sentiment qu'on serait capable de le faire. Étudions, pour terminer, le comportement du sujet pendant la durée de l'expérience et sa relation par rapport à elle : c'est celle d'une auto-observation manifeste. Soulignons que ce phénomène se produit fréquemment pendant l'enfance, qu'on le rencontre dans les états fébriles et que de nombreuses personnes le décrivent de façon identique : « On dirait qu'on retrouve d'un seul coup tout le climat de l'enfance. »

Dans certains cas, relativement peu nombreux, un souvenir d'enfance surgit, directement associé à ce phénomène; chez quelques patients, il était d'origine manifestement sexuelle. Un malade a même prétendu que cet état se déclencha alors qu'il se remémorait une expérience qui l'avait autrefois provoqué chez lui, à l'âge de huit ans. Dans d'autres cas, certains souvenirs qui lui sont associés sont de toute évidence de la nature des souvenirs-écrans, et leur contenu présente de très nettes concordances avec le contenu caractéristique de notre phénomène. Écoutez plutôt ceci :

« J'avais à peu près six ans quand, un samedi, j'eus brusquement très mal aux dents pendant le repas. La conversation était animée, et personne ne se souciait de me donner les gouttes que je réclamaï pour calmer la douleur. Je grimpai donc sur le buffet où se trouvait le médicament. A mi-chemin de mon escalade, je perdîs l'équilibre, et dégringolai, entraînant le haut du buffet auquel je m'étais déjà agrippé. Physiquement, je ne me fis pas très mal. Tout ce que renfermait le buffet, verrerie, etc., tomba en pluie autour de moi sur le sol. J'appris plus tard que le lait qui se trouvait

sur le buffet, se répandit sur moi. Un de nos amis, venu nous rendre visite quelques minutes après cet incident, m'emmena dans les toilettes pour me laver. J'entends encore ma mère lui raconter que quelques instants auparavant, on se serait cru après un passage de Cosaques. » La victime de cette expérience nous confia, qu'à dater de ce jour, il fut sujet à des terreurs nocturnes, d'abord quotidiennes, puis de moins en moins fréquentes. Depuis quelques années, il en était libéré. Voici ce qu'il ressentait dans ces moments-là : il avait l'impression de flotter dans l'espace, couché sur le dos, et il percevait avec angoisse, à côté de lui, un petit objet qui devenait gigantesque; tandis que ce phénomène se produisait (le petit objet n'ayant pas encore complètement disparu), il éprouvait une agréable sensation de chatouillement derrière les dents du haut et du bas, au niveau du palais, et au fond de la bouche. Il avait l'impression de boire quelque chose de bon; point très important : la température du « breuvage » était exactement celle de sa bouche. L'impression générale rappelait « celle du coït » — il n'y avait plus que lui et l'univers — « rien d'autre que lui et quelque chose d'immensément grand » — il se sentait « à l'intérieur ». Pendant cette expérience, ses lèvres frémissaient de plaisir, et il avait l'impression que sa lèvre inférieure était creusée de fossettes.

\*

Il nous semble utile d'examiner de plus près ce groupe spécifique de phénomènes et de rechercher leurs nombreuses et évidentes relations avec d'autres formes d'expériences. Si nous nous livrons à ces investigations, c'est que ce phénomène risque d'éclairer singulièrement le comportement du moi au cours de l'endormissement.

Nous retrouvons quelques-uns des traits les plus frappants de ce phénomène dans certaines formes de l'« aura » qui précède les crises d'épilepsie. Les hallucinations de l'aura ont souvent tendance à s'approcher du malade en augmentant graduellement de taille : c'est au moment où elles touchent sa poitrine qu'il perd conscience<sup>1</sup>. Qu'il s'agisse des perceptions visuelles, auditives, tactiles et même spatiales de l'aura, elles se présentent souvent de la même façon. Dans notre phénomène, il n'est pas rare de se référer au *déjà vu* dont on connaît le rôle dans l'aura, à laquelle il peut même se substituer. Au moment où se produit ce phénomène, la première notation subjective s'exprime souvent ainsi : « C'est une sensation que j'ai si souvent éprouvée autrefois (qui m'est si familière) », ou encore : « C'est exactement comme lorsque j'étais enfant. » L'impression générale rappelle de près celle du *déjà vu* : on y trouve, légère ou forte, la même sensation de distance ou d'aliénation. Il semble qu'il y ait une autre particularité commune à notre phénomène, à l'aura épileptique et à l'expérience du *déjà vu*, et qu'il est bien difficile, pour l'instant, de décrire d'un seul mot. Comme nous l'avons

1. Cf. Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, Vierte Auflage, 1923, p. 339.

déjà observé, notre phénomène peut être *volontairement* prolongé ou retenu; de même, certains épileptiques sont capables, lorsque l'aura les cerne, de faire avorter la crise imminente en agissant volontairement sur le système moteur, neutralisant ainsi les premières convulsions, dès leur apparition, par une innervation antagoniste<sup>1</sup>. En somme, dans l'expérience du *déjà vu*, la tranche du futur qui est sur le point de devenir le présent (et notamment la séquence d'événements qui se produit tout de suite après l'apparition de la sensation) est ainsi enregistrée : « C'était exactement comme ça » (ou bien : « C'est ce qui s'est passé la dernière fois »); cette séquence se trouve donc incluse dans ce qu'on peut appeler le *déjà vécu*<sup>2</sup>. On a parfois vaguement l'impression que ce processus est volontaire. Pour le moment, cette comparaison suffit à mettre en évidence le trait commun à ces trois différents types d'expériences, bien que leur effet soit variable et parfois opposé. Peut-être est-ce le moment d'envisager le problème des amnésies d'origine traumatique, en particulier l'amnésie du type rétrograde, et l'amnésie antérograde qui, elle, est bien plus rare. Vue sous cet angle, on constate que l'amnésie rétrograde est le négatif de l'expérience du *déjà vu* et ceci dans les deux sens. Non seulement l'événement présent est nié, mais la suite des événements dans le temps est renversée, comme si elle était vue dans un miroir. Dans l'expérience du *déjà vu*, le sujet se dit : « J'ai déjà vécu dans le moindre détail ce qui est en train de m'arriver. » Par contre, dans l'amnésie rétrograde, il se dit : « Ni le traumatisme, ni ce qui s'est passé *juste avant* n'a jamais existé » (c'est-à-dire qu'il refoule cette expérience). Nous nous proposons ultérieurement de transformer ce qui n'est pour le moment que vague analogie en une conception plus élaborée. Dans notre phénomène, dans l'aura épileptique et dans l'expérience du *déjà vu*, le sujet sait ou s'imagine savoir exactement ce qui va se passer, mais son attitude reste toujours celle d'une intense auto-observation, et il conserve une certaine distance vis-à-vis de l'expérience, qu'il ne considère pas entièrement comme réelle<sup>3</sup>.

★

Lorsque nous nous endormons, le moi retire son intérêt et ses investissements du monde extérieur. Nous savons que cela ne se passe pas d'un seul coup et que le processus est graduel : lorsque le sommeil nous envahit, le monde ne disparaît pas brusquement ni complètement, mais l'altération de la distribution d'énergie libidinale

1. Pötzl, « Zur Metapsychologie des " déjà vu " », *Imago*, vol. XII, 1926, p. 402.

2. Soulignons encore que le *déjà vu*, dans sa forme la plus achevée, ne se limite pas à la seule partie de l'expérience perçue au moment de son apparition, mais englobe également d'une manière générale et non sélective tous les objets de perception externe et interne qui lui succèdent immédiatement dans le temps.

3. Cette dernière caractéristique rappelle un autre type d'expérience pathologique, celui de la *dépersonnalisation*; je m'abstiendrai, pour le moment, d'entamer une discussion, mais nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet très important.

entre le moi et le monde extérieur entraîne inévitablement une modification du moi qui se caractérise, d'après nous, de deux manières : (1) par une désintégration des différentes structures et fonctions du moi, (2) par une diminution des différenciations du moi. Ce dernier processus semble plus tardif que la dissociation des structures et des fonctions du moi. Cela ne vient pas seulement de ce que l'énergie libidinale est retirée du monde au profit du moi, mais de ce qu'intervient une modification de la distribution à l'intérieur du moi : c'est-à-dire entre le moi corporel d'une part, et ses parties perceptives et critiques d'autre part. L'énergie libidinale retirée du monde extérieur imprègne davantage le moi corporel que ses parties perceptives : en même temps, l'investissement de cette partie du système perceptuel qui est tournée vers l'extérieur est relativement épuisé, tandis que la partie tournée vers le dedans est plus abondamment investie, ce qui accentue le contraste entre le système qui perçoit et observe et le moi corporel auquel il paraît le plus souvent intimement lié. Parallèlement, le moi corporel, chargé de libido, subit un nouveau changement : la partie de l'appareil perceptuel orientée vers le moi observe maintenant la modification de ce dernier, dont les limites commencent à s'estomper, et à fusionner avec le monde extérieur. Selon nous, cette phase de modification du moi se retrouve et se réfléchit dans le phénomène décrit au début de cet article : les perceptions se localisent en sensations dans une certaine partie du corps, tout en procédant du monde extérieur, ou, pour être plus clair, de cette région frontière du monde extérieur qui est adjacente au corps, et qui la délimite en quelque sorte. D'après les données dont nous disposons<sup>1</sup>, ce n'est pas n'importe quelle partie du corps qui est concernée : la zone orale, ou plus exactement la cavité orale (parfois représentée par les voies respiratoires ou la fonction respiratoire) est prédominante, alors que, dans la majorité des cas, on ne mentionne pas d'autres parties du corps, à l'importante exception de la main. Nous pouvons avancer que la structure du moi corporel à cette phase est comparable

1. Mise à part la documentation que nous avons rassemblée systématiquement, nous n'avons trouvé, dans le domaine de la littérature psychanalytique, que des références isolées se rapportant à notre sujet. Il nous faut cependant excepter deux excellents travaux de Federn, « Ueber zwei typische Traumsensationen », *Jahrbuch der Psychoanalyse*, vol. VI, 1914, et « Zum Frage des Hemmungstraumes », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. VI, 1920. (Si nous mentionnons ces deux articles, ce n'est pas tant à cause de leur contenu qu'en raison du point de vue général de l'auteur, et de sa méthode d'approche.) Parmi les références isolées, citons, de Sadger : « Erfolge und Dauer der psychoanalytischen Neurosenbehandlung », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. XV, 1929, p. 428 ; de Weizsäcker, « Körpergeschehen und Neurose », *ibid.*, vol. XIX, 1933, p. 82. Dans le *Handbuch der Geisteskrankheiten*, Berlin, 1928, vol. I, p. 436 ss., Mayer-Gross relate des expériences liées aux processus de la pensée au moment de l'endormissement. Les extraits qu'il donne de ses notes, et les récits qu'il emprunte à Hoch des expériences que celui-ci a pratiquées sur lui, nous semblent très intéressantes. Dans la suite de notre article, nous nous efforcerons de déterminer la catégorie à laquelle se rattache notre phénomène. Nous pouvons conclure, dès maintenant, que, dans le cas des expériences faites par Mayer-Gross et Hoch, il est évident que leurs découvertes se rapportent au processus de l'endormissement, troublé de surcroît par leurs efforts d'observation.

à celle du moi post-natal<sup>1</sup>. Les sensations au niveau de la cavité buccale, qui, à ce moment de l'existence, sont probablement les plus intenses et les plus importantes pour la vie, sont diffusées sur toute la peau, cette extrême frontière du corps qui, lui-même, est à peine reconnu en tant que tel, et peut-être tout juste perçu comme partie du monde extérieur. Dans tous les cas, c'est par cette surface qu'est établi le contact avec le monde. Les expériences tactiles et kinesthésiques de la zone orale sont alors vraisemblablement à ce stade les plus importantes de toutes. C'est pourquoi toutes les expériences concernant d'autres zones, telles que la peau, sont d'abord et sans hésitation identifiées aux expériences les plus familières (à savoir les expériences orales) : les deux zones se trouvent ainsi amalgamées, un surinvestissement de la zone orale s'établit : « Je suis tout entier bouche. »

En raison de la diminution de différenciation qui se produit quand nous sommes sur le point de nous endormir, le moi corporel régresse, comme nous l'avons montré, en revivant une phase archaïque du développement. La dissociation étant déjà apparue, le système Perception-Conscience, dont la surface tournée vers le dedans n'est pas encore désinvestie s'oppose au moi corporel primitif. Cette opposition entre les deux parties du moi peut aussi être en partie déterminée par le fait qu'au début de l'endormissement il y a encore fluctuation parmi les quantités d'énergie libidinale réparties entre le moi corporel modifié par la régression, et l'appareil perceptuel dont la structure est encore préservée, bien qu'il soit lui-même très fortement désinvesti. On pourrait imaginer que les vagues intermittentes d'énergie libidinale envahissant le système n'ont pas entièrement cessé, mais continuent avec une fréquence et une force décroissantes, ce qui entraîne une fluctuation dans le fonctionnement du système.

Le déplacement qui intervient dans la distribution de l'énergie libidinale provoque un autre changement important dans le fonctionnement de l'appareil perceptuel : les processus des parties somatiques de l'appareil sensoriel sont à ce moment plus puissamment investis et deviennent eux-mêmes objet d'observation. Il suffira de rappeler les phénomènes bien connus de l'hypnagogie entoptique et entotique. A cette phase du développement à laquelle, selon nous, le sujet de l'expérience a régressé, nous pouvons déduire que les processus perceptuels sont beaucoup plus intimement liés au moi corporel qu'à un stade ultérieur : pour le sujet, ces processus sont perçus comme se rapportant à son propre corps et non comme moyens d'information sur un monde qui lui est extérieur.

La perception est, selon Freud, toujours active. Le nourrisson répondra à une stimulation optique en ouvrant la bouche, et, un peu plus tard, en s'agrippant à ce qu'il voit, ce qui nous prouve qu'il y a encore une liaison très étroite entre perception

1. Cf. Kardiner, « The Bio-Analysis of the Epileptic Reaction », *Psychoanalytic Quarterly*, vol. I, 1932, p. 441 : « The first units of mastery are the *mouth* and the *hand*, with the eye as an auxiliary organ » (Les premiers instruments assurant une maîtrise sont la *bouche* et la *main*, avec l'œil comme organe auxiliaire). Cf. aussi Bernfeld, *Psychologie des Säugling*, 1925.

et intention motrice et aussi que la perception s'accompagne de tension interne au sein du corps, c'est-à-dire à l'intérieur du moi. On ne retrouvera plus tard cette étroite relation que dans l'appareil vestibulaire, qui est à lui seul un organe sensoriel, l'un des plus importants intermédiaires entre le monde interne et le monde externe. Cependant — et c'est typique — les messages transmis ont presque perdu le caractère de perceptions séparées, quand ils affleurent la conscience, bien que l'activité perceptuelle de l'appareil vestibulaire soit accompagnée de changements relativement profonds dans le corps lui-même <sup>1</sup>.

Quels sont donc les messages du monde extérieur transmis par les organes des sens à cette phase si précoce? Le phénomène que nous avons décrit nous informera une fois de plus. Une grande partie de cette expérience consiste en sensations amorphes diffuses touchant plusieurs régions sensorielles. Cela justifierait la notion très controversée selon laquelle, à ce stade du développement, les organes des sens ne peuvent transmettre que des impressions chaotiques.

Ajoutons ici la description d'une expérience de cette sorte qui se produisit au moment du réveil; elle nous fut rapportée par une malade qui souffrait d'une astasie-abasie hystérique et ne quittait plus son lit depuis plusieurs semaines. Voici ce qu'elle nous raconta :

« J'éprouve parfois la même impression de dégoût que je ressentais souvent, étant enfant. A côté de mon lit, il y a une boîte, bien plus grande que dans la réalité, qui menace de m'écraser. J'essaye de l'attraper ou de l'éloigner de moi. Ou bien, c'est mon couvre-lit : j'essaye de le soulever et je n'y arrive pas. Je m'éveille alors : on dirait qu'il a plu tout autour de moi; tout semble s'être effondré, les boîtes ont l'air d'être absolument trempées : puis, au réveil, tout est minuscule et semble très, très éloigné : j'ai l'impression d'être une géante. Tout est desséché, comme après le passage d'une trombe qui aurait tout dévasté, tout pêle-mêle. Je me réveille épuisée, morte de fatigue, et je retrouve la même impression sur tout ce qui m'entoure, comme si un tremblement de terre avait tout enseveli, et que tout soit encore sens dessus dessous. Tout semble normal et mort à la fois. Mes propres mains sont toutes gonflées au réveil; c'est comme si, voulant ramasser un morceau de papier, je le trouvais épais comme ça (elle indiqua une mesure) au lieu de le trouver aussi mince que je l'imaginai, je n'arrivais pas à le tenir. Tout cela ne m'arrive jamais qu'allongée... j'ai parfois l'impression que je sombre, avec mon lit et le reste. »

Nous avons là un exemple de cet état qui se produit au moment du réveil, alors que le processus d'altération du moi continue à se développer <sup>2</sup>. A une certaine phase

1. Cf. French, « Psychogenic Material related to the Function of the Semicircular Canals », *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. X, 1929. Cf. aussi les écrits de Schilder, notamment *The Image and Appearance of the Human Body*. (*L'image du corps*, trad. fr. Gallimard, 1968).

2. Voir à ce sujet l'article de Federn « The Awakening of the Ego in Dreams », *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. XV, 1934.

de ce processus, le monde externe paraît « submergé par les eaux, englouti par un tremblement de terre », privé de vie <sup>1</sup>. Toute cette description n'évoque-t-elle pas la fin du monde? Dans le naufrage du moi de l'épilepsie, et dans les états crépusculaires épileptiques, de telles expériences sont souvent associées à une paraphrénie plus sérieuse et présentent une plus grande valeur expérimentale. Mais la très intense hallucination de fin du monde, telle que nous la rencontrons dans la schizophrénie, est communément précédée de manifestations de désintégration du moi, accompagnées d'une hypersensibilité aux impressions externes, et de distorsions des objets perçus, dans le temps et dans l'espace. Nous trouvons déjà ici le matériel sensoriel pour l'expérience de « fin du monde », mais il n'a pas encore été transformé en hallucination. Le malade a souvent alors l'impression que la différence entre l'état de veille et le sommeil est abolie <sup>2</sup>. Un schizophrène que j'ai eu l'occasion d'observer, fit un jour l'expérience suivante, pendant une période de rémission. Il était à Vienne, loin de sa famille, et, sa mère s'étant montrée imprévoyante, il se trouva sans argent et fut obligé de rester vingt-quatre heures sans manger. « Tout me parut ratatiné et desséché. J'empruntai un schilling à ma propriétaire et entrai dans une laiterie : dès que j'eus avalé un verre de lait et mangé un petit pain beurré, je me sentis comblé; à l'instant même, tout me parut moelleux : le monde tout autour de moi et jusqu'aux choses que je ne voyais pas, mais que je savais être là, tout me parut plus savoureux. Délicieuse impression qui vous fait voir la vie en rose. On se sent en sécurité : quoi qu'on fasse, il ne peut rien vous arriver de fâcheux. »

La relation qui existe entre ce récit, l'expérience précédente et notre phénomène n'est-elle pas ici évidente?

Le « phénomène », au sens le plus strict, se produit souvent pendant l'endormissement : il est aussi très fréquent dans les états fébriles, c'est-à-dire lorsqu'il y a un investissement particulièrement intense du moi, aux dépens de l'investissement du monde des objets.

Si nous envisageons sérieusement cette hypothèse <sup>3</sup>, à savoir celle qui se rapporte à la réapparition des premières attitudes du moi, nous serons amenés logiquement à nous poser la question : ces reproductions ne porteraient-elles par l'empreinte de situations extérieures, dont ces attitudes furent contemporaines? Nous n'ignorons pas la nature conjecturale de la réponse que nous allons faire : oui, ces empreintes paraissent très faciles à déceler, ce sont des images mentales qui évoquent la tétée

1. A ce propos, cf. *supra* note 3, p. 201. Nous remarquerons aussi que cette description recoupe en bien des points les détails du souvenir-écran, cité p. 199.

2. Cf. Mayer-Gross, in *Handbuch der Geisteskrankheiten*, vol. I et IX.

3. Et précisément dans le sens où Freud lui-même introduisit à l'origine, l'idée en psychologie, idée qu'il a toujours soutenue depuis. (Il le souligne avec vigueur dans *Introduction à la psychanalyse*, chap. V, et plus tard dans « Complément métapsychologique à la doctrine des rêves », in *Métapsychologie*, Gallimard, 1952. Cette conception a pris beaucoup d'importance dans les toutes dernières recherches et théories concernant le sommeil. Cf. L'exposé de Pötzl au symposium sur le sommeil, Munich, 1929.

au sein de la mère, sein sur lequel le bébé s'endort, rassasié. L'objet imposant qui s'approche représente vraisemblablement le sein, promesse de nourriture. Lorsqu'il est repu, le bébé se désintéresse du sein de la mère, qui lui paraît de plus en plus petit et qui finit par disparaître. Le sein maternel est, à cette époque, l'unique représentation du monde environnant; à ce stade, ce n'est pas la mère en tant que personne, mais seulement son sein qui est l'objet. La bouche de l'enfant est pleine de quelque chose, mais « cette chose ne provient pas de l'extérieur » : sa main le pétrit, comme il le ferait d'un morceau de pâte. La sensation de quelque chose de froissé et de sableux dans la bouche doit évoquer la sécheresse de la bouche du nourrisson, sensation déplaisante et peu familière (puisqu, pendant la vie intra-utérine, il n'a jamais eu l'occasion d'expérimenter quoi que ce soit de comparable). D'autres récits mentionnent des caractéristiques qui ont trait au processus de la naissance ou à la situation de la vie intra-utérine. Pour illustrer ces remarques, il faudrait citer tout ce qui s'y rapporte.

Laissons de côté l'importante question de l'appareil physiologique et des processus par lesquels s'accomplit cette régression, mais référons-nous à un syndrome cérébral réunissant un grand nombre de faits qui nous intéressent ici. Hughlings Jackson<sup>1</sup> rappelle la signification des hallucinations olfactives qui résultent, croit-on, de la stimulation de l'appareil olfactif au niveau des circonvolutions uncinées : il nomme « crises uncinées » celles qui débutent par des sensations olfactives et gustatives, accompagnées de reniflements ou de claquements de lèvres et autres mimiques. Ces symptômes sont souvent associés, d'après lui, à un « état crépusculaire » particulier, dans lequel les objets environnants paraissent irréels et éloignés, tout en étant à la fois singulièrement « familiers », comme si la même chose s'était déjà produite (*déjà vu*). Kroll, prétend, lui aussi<sup>2</sup>, que le phénomène du *déjà vu* est un symptôme local du lobe temporal, et constate qu'il l'a souvent rencontré accompagné de troubles amnésiques. Nous avons déjà suggéré qu'il existe une connection possible entre l'expérience du *déjà vu* et certaines formes d'amnésies.

Nous aimerions développer cette hypothèse en ajoutant que nous avons affaire à une caractéristique du processus primaire de la pensée, qui peut être associé au déplacement aisé des investissements mentaux de ce processus. Nous le formulerions ainsi : Il est dans le caractère de l'inhibition (dans le champ des phénomènes mentaux et organiques) d'englober non seulement ces processus qu'elle devait à l'origine refouler, mais de s'étendre aussi à bien d'autres contenus mentaux<sup>3</sup> (*amnésie rétrograde*); de plus, le processus qui consiste à revivre une attitude mentale ensevelie

1. J. Hughlings Jackson et Purves Steward, « Epileptic Attacks with a Warning of a Crude Sensation of Smell and with the Intellectual Aura (Dreamy State) in a patient who had Symptoms pointing to Gross Organic Disease of the Right Temporo-Sphénoïdal Lobe », *Brain*, vol. XXII, 1899, p. 534.

2. *Die Neuropathologischen Syndrome*, Berlin, 1928, p. 322.

3. Schilder, « Einige Bemerkungen zu der Problemsphäre : Cortex, Stammganglien, Psyche, Neurose », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie*, vol. LXXIV, 1922.

tend à inclure le matériel adjacent sous forme de répétition d'une situation antérieure (*déjà vu*). Ainsi donc, le point commun aux deux processus est le suivant : l'amnésie se substitue à une expérience désagréable ou traumatisante, et elle peut s'étendre dans le sens rétrograde, alors que le phénomène de *déjà vu* survient à la place d'une expérience ancienne qu'il est urgent de revivre, et il est susceptible de s'étendre au-delà de cette expérience, dans le sens antérograde. Le facteur commun est *formel*. Dans les deux cas, le processus sert à empêcher le véritable contenu mental, non seulement de venir à la lumière, mais aussi de se propager dans une direction ou dans l'autre, en s'étendant au matériel adjacent. Ainsi, tandis que le phénomène du *déjà vu* se produit à l'état de veille, le phénomène que décrit notre article survient au moment de l'endormissement <sup>1</sup>.

\*

A quel moment précis apparaît donc ce phénomène? pourquoi seules certaines personnes y sont-elles sujettes? et pourquoi seulement de temps à autre? Les travaux d'autres chercheurs nous fournissent un abondant matériel qui peut nous aider à répondre à ces questions. En procédant au choix, nous remarquons qu'il ne s'agit pas d'un phénomène *normalement* lié à l'acte de l'endormissement, mais d'un phénomène indiquant une *perturbation* de ce processus n'apparaissant qu'au stade où ce trouble existe déjà depuis quelque temps. Dans l'encéphalite léthargique, Economo décrit une dissociation entre le sommeil du corps et celui du cerveau. Il nous semble qu'au moment où le phénomène qui nous intéresse se produit, le « départ pour le sommeil », par lequel nous entendons les déplacements de l'énergie libidinale et les régressions déjà décrites, est beaucoup plus avancé dans le moi corporel que dans le moi perceptuel qui, comme nous l'avons montré, reste encore accroché à sa structure ainsi qu'à une partie de ses investissements et *refuse* pour ainsi dire d'y renoncer. Il semblerait que nous assistions à une dissociation entre deux composantes du sommeil du cerveau. Il y a une perte partielle de la réalité, c'est-à-dire que la fonction d'épreuve de réalité, bien que préservée, est consacrée à l'observation du phénomène expérimenté, ce qui signifie que ce phénomène n'est pas reconnu comme entièrement réel. Une sorte d'« éloignement » [*estrangement*] s'installe entre les deux parties du moi : l'une, la plus éveillée, qui demeure à un niveau de différenciation plus élevé, observant l'autre, qui a déjà beaucoup régressé et se délecte de la possession hallucinatoire d'un objet qui a été effectivement perdu. Cette observation interfère elle-même dans le plaisir de l'hallucination, d'où peut-être la constatation : « Ce n'est ni agréable, ni désagréable. »

1. Cette formulation ne brille pas par sa clarté, et nous ne voulons en aucun cas l'opposer à la conception freudienne du *déjà vu* à laquelle Schilder comme Pötzl ont l'un et l'autre souscrit dans les grandes lignes. Nous espérons qu'elle concorde avec leur conception, bien que nous ayons considéré le sujet sous un angle un peu différent.

Cependant, le retrait des investissements et les changements qui s'opèrent au sein de l'empire du moi ne se déroulent pas toujours aussi harmonieusement. La désintégration partielle du moi, et la diminution de différenciation du moi en tant que tout, qui apparaissent dans l'endormissement, dans les états fébriles et dans certaines intoxications, en particulier d'origine alcoolique, peuvent être responsables de l'affaiblissement des structures du moi. Ceci facilite l'émergence de tendances généralement refoulées. En voici une brève illustration : la masturbation infantile pratiquée pendant que l'enfant s'endort, est accompagnée de fantasmes incestueux que le surmoi répudie. (Rappelons à nos lecteurs que Fenichel<sup>1</sup> a insisté sur le rôle que joue ce type de masturbation dans les états hypnagogiques en général.) L'endormissement est menacé d'interruption par un conflit entre différentes instances mentales. Le moi corporel se trouve alors dans un état qui représente — entre autres choses — une satisfaction très primaire et il se substitue au désir sexuel dirigé sur l'objet incestueux. A la place apparaît la situation de l'enfant au sein ou dans l'utérus, situation toute d'innocence et non frappée d'interdit. Les deux tendances se trouvent donc satisfaites : le refoulement, pris en charge par le surmoi, et la poussée du désir; mais, si le moi est capable de régler les choses de cette manière, nous pouvons conclure qu'il est normal que ces attitudes primaires du moi soient assumées quand nous nous endormons, même si nous n'en sommes pas conscients. Dans l'exemple donné, le moi utilise ces attitudes pour maîtriser la situation conflictuelle de façon à mener à bien le processus de l'endormissement. Ce sont les désirs pulsionnels *refoulés*, chargés de la libido du ça, qui occasionnent le phénomène avec sa qualité consciente. Les désirs pulsionnels sont apaisés, et gratifiés par la réapparition de situations primaires de félicité. Une restitution se substitue à l'un des facteurs ontogéniques les plus précoces, celui dont dépend le sommeil. L'énergie libidinale des organes génitaux est diffusée à travers tout le corps, et tout le corps devient phallus. Cet aspect des fantasmes de la vie intra-utérine et de la re-naissance est déjà bien connu, mais nous insistons sur le fait que le revécu hallucinatoire de ces objets abandonnés ou perdus est conditionné par une complète régression du moi.

Dans le phénomène étudié, nous avons de bonnes raisons de penser que nous assistons à la réapparition régressive de comportements du moi qui, du point de vue ontogénique, sont primitifs. Du point de vue dynamique, la prise de conscience, à cette phase de développement du moi, dépend d'une admission de la libido du ça. Il est indéniable que les *fantasmes* plus tardifs concernant la vie intra-utérine, la naissance ou le sein maternel, sont également impliqués dans ce mouvement de régression et qu'ils émergent sous forme des sensations que nous avons décrites. Mais, le fait essentiel, c'est que les attitudes primaires de l'organisme puissent être revécues. Il est heureux que le moi n'ait pas plein contrôle sur le mécanisme du sommeil.

1. « Ueber organlibidinose Begleiterscheinungen der Triebabwehr », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. XIV, 1928.

Freud l'a démontré : « La condition préalable à la mise en place de la fonction d'épreuve de réalité est que les objets qui furent jadis source de satisfaction véritable aient été perdus <sup>1</sup>. » Dans les rêves, et dans le phénomène que nous avons décrits, nous trouvons les exemples les plus authentiques de la manière dont cette fonction peut être abandonnée afin que soient évoqués les objets perdus et les mondes engloutis.

OTTO ISAKOWER

*Traduit de l'anglais par Catherine-Andrée Kantor.*

1. « *Die Verneinung* », 1925, *G. W.*, XIV, p. 14.



## LE SOMMEIL, LA BOUCHE ET L'ÉCRAN DU RÊVE \*

Je me propose, dans cet article, d'utiliser une conception de Freud qui nous est familière, celle de la libido orale, afin d'élucider un certain nombre de manifestations associées avec le sommeil; puis j'appliquerai les idées ainsi acquises, d'une part à d'autres observations tirées de la pratique psychanalytique, d'autre part à la théorie psychanalytique.

Freud, dans *L'interprétation des rêves* [10], émet l'hypothèse d'un désir de dormir dont il fait le motif majeur de toute activité de rêve, le rêve étant le grand gardien du sommeil. De ce désir, il a peu à dire. Dans *l'Introduction à la psychanalyse* [11], au début du chapitre consacré aux rêves, il décrit avec humour ce que nous faisons quand nous allons dormir : nous nous dépouillons de notre moi en même temps que nous enlevons nos vêtements, nos lunettes, nos fausses dents, — tout ce que nous pouvons retirer; nous nous assimilons au nouveau-né ou au bébé *in utero*. Cette comparaison a vivement frappé M. J. Eisler [4]; cet auteur a rapporté plusieurs cas de troubles du sommeil, troubles qui n'étaient peut-être pas les plus éclairants mais qui cherchaient à mettre en évidence le fait que le sommeil est un phénomène régressif, un retour à un stade hypothétique pré-oral ou apnéique, tel qu'on peut l'imaginer chez l'enfant avant sa naissance. En passant, Eisler fait cette remarque importante : le premier endormissement que nous connaissons est celui qui survient quand le nourrisson au sein est rassasié. Plus récemment, dans les remarques terminales d'un important symposium sur les troubles du sommeil, Simmel [28] a tenu à attirer l'attention sur cette ancienne proposition d'Eisler, pensant qu'il valait la peine de la souligner encore aujourd'hui. Un autre auteur, Isakower [16], dans un article important, a recours à la même idée afin d'expliquer certains phénomènes hypnagogiques qui précèdent le sommeil et les états proches du sommeil.

\* Titre original de l'article : « Sleep, the Mouth, and the Dream Screen », in *Psychoanalytic Quarterly*, 1949, vol. XV, p. 419-434. Reproduit avec l'aimable autorisation du *Quarterly* et de Mr. Sidney D. Rosoff. Les chiffres entre crochets renvoient aux références bibliographiques.

Que le sommeil, même chez les adultes, répète une situation infantile oralement déterminée et est consciemment ou inconsciemment associé avec la représentation d'un nourrisson rassasié, une telle idée n'a donc rien de neuf mais elle n'a trouvé que peu d'applications dans la littérature psychanalytique. Je souhaiterais présenter ici quelques nouvelles données qui sont en relation avec ces idées et tenter ainsi d'en tirer plus pleinement parti. Pour commencer, je me permettrai d'introduire une expression, celle d'*écran du rêve*. L'écran du rêve, tel que je le définis, est la surface sur laquelle un rêve semble être projeté. C'est l'arrière-fond blanc<sup>1</sup>, présent dans le rêve, même s'il n'est pas nécessairement vu; l'action, visuellement perçue dans le contenu manifeste du rêve, prend place sur cet écran ou devant lui. Théoriquement, on peut se demander si l'écran fait partie du contenu latent ou du contenu manifeste; mais, en fait, cette distinction reste académique. L'écran du rêve est rarement remarqué ou mentionné par le patient et, dans sa pratique habituelle de l'interprétation des rêves, l'analyste n'a pas à s'en occuper.

Mon attention fut attirée sur l'écran du rêve le jour où une de mes patientes, une jeune femme, me rapporta ce qui suit : « J'avais mon rêve tout prêt pour vous; mais, tandis que j'étais étendue ici, le considérant, voici qu'il s'est éloigné de moi, qu'il s'est enroulé et éloigné de moi, roulant et roulant comme un cylindre. » Elle répéta cette description un certain nombre de fois à ma demande, de façon à ce que je puisse bien saisir le cœur de son expérience, à savoir que l'écran du rêve, avec le rêve projeté sur lui, s'éloigna en arrière d'elle, puis, comme un tapis ou un canevas, roula dans le lointain avec un mouvement de rotation comparable à celui du tambour d'une machine. Naturellement, l'idée me vint que la patiente était en train de décrire un phénomène hypnagogique du type de ceux qu'a rapportés Isakower qui fait également état de leur survenue au réveil, bien qu'il interprète ces phénomènes au moment de l'endormissement. Or le fait d'oublier des rêves, nous le savons, n'est pas réductible à une autre forme d'oubli. Tout comme les commentaires d'un patient sur son réveil ou sa façon de raconter un rêve (« c'est un rêve important » ou « c'est un rêve stupide », etc.), le fait d'oublier ou de se rappeler un rêve appartient au contenu du rêve lui-même et peut être analysé au même titre que tout élément du rêve manifeste. Aussi, quand le rêve de ma patiente « roula loin d'elle » tandis qu'elle était sur mon divan, elle apportait en fait à son rêve son élément final. Sous la pression de ses résistances, on peut dire, du point de vue théorique, qu'elle était en train d'accomplir son réveil (en oubliant le rêve); en réalité, ce réveil survenait plusieurs heures après qu'elle se soit réveillée, au sens conventionnel du terme cette fois, à savoir d'une reprise de la conscience, alors qu'elle était encore dans son lit. L'écran du rêve roulant et s'éloignant était l'événement final dans son réveil complet. Aussi longtemps qu'elle se rappelait le rêve, on pourrait soutenir qu'elle était partiellement

1. *Blank* et non *white*, comme on dit une page blanche. (*N. d. T.*)

endormie. Le sommeil partiel — c'est là l'idée suggérée par les phénomènes post-hypnotiques et apparentés — commence à être utilisé dans l'explication de certains états vigiles apparents (Kubie [19]; voir aussi Grotjahn et French [14], Grotjahn [15] et le Symposium [28]).

Isakower interprète les larges masses qui s'approchent du dormeur au début de son sommeil comme étant des seins. Quand il s'approche du dormeur, le sein semble croître, grandir; sa surface convexe s'aplatit et finalement se confond avec le dormeur; il se produit souvent des sensations buccales concomitantes. Le réveil différé de la patiente consistait dans la même expérience, inversée : l'écran du rêve, plat, se courbait en une surface convexe et s'éloignait. Un tel phénomène semble venir conclure le processus qui commence avec l'endormissement. Au moment de l'endormissement, le sein est pris dans notre monde perceptif, il s'aplatit ou tend à devenir plat; au moment du réveil, il disparaît; c'est le même chemin parcouru dans le sens inverse. Un rêve semble projeté sur ce sein aplati — l'écran du rêve —, sous réserve, bien entendu, que le rêve soit visuel; car, s'il n'y a pas de contenu visuel, l'écran du rêve reste blanc et le contenu manifeste est constitué seulement par des impressions dérivées d'autres champs perceptifs. Je tenterai de montrer qu'il existe de tels rêves visuellement blancs et je tenterai aussi d'indiquer quelle peut être leur signification.

Un autre rêve de la patiente en question peut nous donner un nouvel aperçu concernant l'écran du rêve. Elle a rêvé d'un large treillis en fer placé entre elle et le paysage. L'analyse révéla que ce treillis représentait une prothèse métallique que la mère avait portée après une ablation des seins. L'opération avait eu lieu quand la patiente avait sept ans et une bonne partie de son analyse tourna autour de l'intervalle de trois ans qui se situait entre l'opération des seins et la mort de sa mère. Touchant ces trois ans, la patiente avait une amnésie inhabituellement réfractaire sur tout ce qui concernait sa mère. A l'inverse, sa vie onirique concernait presque exclusivement cette période; aussi quand elle oublia son rêve — quand il roula loin d'elle — son désir d'éviter et d'oublier ce dont il était question — mère et seins — était effectivement réalisé.

L'écran du rêve représenterait donc le sein pendant le sommeil; il est généralement obscurci par les divers dérivés du préconscient et de l'inconscient qui se situent devant ou sur l'écran. Ces dérivés, si l'on suit Freud, sont des intrus dans le sommeil. Ils menacent de nous réveiller et ce sont eux, déguisés, que nous voyons sous forme de contenus visuels du rêve. Par ailleurs, l'écran du rêve est le sommeil lui-même; ce n'est pas seulement le sein, c'est aussi ce contenu du sommeil et du rêve qui accomplit le désir de dormir, désir que, je le rappelle, Freud suppose présent dans toute activité de rêve. L'écran du rêve est le représentant du désir de dormir. Les contenus visuels représentent ce qui s'oppose à ce désir; ce sont les « éveilleurs ». L'écran du rêve blanc est la reproduction du sommeil infantile lui-même.

En conséquence, il devrait exister des rêves sans contenu visuel, dans lesquels l'écran du rêve apparaît en tant que tel. De tels rêves sont manifestement rares. Ils constitueraient une satisfaction pure et, de ce fait, le dormeur pourrait ne pas même s'apercevoir qu'il a rêvé. L'affirmation selon laquelle une nuit s'est écoulée sans rêve est toujours accueillie avec quelque scepticisme par les analystes car les rêves sont vite oubliés mais reviennent souvent à l'esprit plus tard, quand le rêveur, sous l'effet de l'analyse ou du hasard, a surmonté quelque résistance. Cependant, je pense qu'en un certain sens, il existe bien des rêves sans contenu, un sens que les Russes qui, eux, appellent rêver « voir en sommeil », auraient du mal à formuler... Je me réfère ici au rêve visuellement blanc qu'accompagnent des sensations d'un niveau inférieur dites organiques. Un tel rêve, sommes-nous en droit de supposer, est ce que des bébés qui ont faim rêvent quand ils font claquer leurs lèvres avant de se réveiller pour réclamer d'être nourris.

La preuve que le rêve visuellement blanc advient effectivement et qu'il représente la situation au sein à l'état presque pur m'a été fournie par la vie onirique d'une de mes patientes schizophrènes. Cette jeune femme était manifestement fixée de façon préœdipienne à sa mère. Son apparente hétérosexualité était en fait apocryphe, parfois même délirante; son véritable intérêt sexuel était exclusivement lié (bien que ce fût de façon entièrement inconsciente) à des substituts maternels. Le rêve auquel je me réfère fut rêvé à quatre reprises pendant l'analyse, à chaque fois après que la patiente ait passé sa journée d'abord à déjeuner puis à faire des courses avec une figure maternelle. Du fait de la stimulation plaisante que représentait une telle journée, elle entraînait dans une sorte d'abstraction excitée, bienheureuse et érotique. La nuit qui suivait, elle n'avait, disait-elle, pas de rêve mais un orgasme sexuel. Ce rêve sexuel blanc annonçait à chaque fois un accès hypomaniaque, d'une durée variable, avec un contenu grandiose et érotomaniaque.

L'orgasme survenant pendant le sommeil, sans rêve remémoré, c'est là, bien entendu, quelque chose qui nous est familier. Selon Ferenczi [7], les pollutions sans rêve sont incestueuses, ce qui est vrai mais ne nous instruit guère. Certains malades obsessionnels doivent se masturber avant de s'endormir de façon à éviter que tout sentiment sexuel puisse s'introduire dans leurs rêves franchement incestueux mais vides émotionnellement. Pourtant, dans le cas dont je parle, même si d'autres hypothèses, quoique peu vraisemblables, ne doivent pas être formellement exclues, je suis enclin à faire crédit à l'introspection de la malade disant qu'elle n'avait pas de rêve visuel : je suis prêt à admettre qu'elle constatait là un fait réel. D'autres faits peuvent ici être appelés en renfort : sa psychose commença avec un état stuporeux qui dura plusieurs jours, et dont elle ne pouvait rien dire. Les efforts pour vaincre l'amnésie concernant cette période n'apportèrent rien, sinon d'évidentes confabulations mélangées avec de faux « souvenirs » de sa première enfance. D'une façon générale, l'oralité de la patiente était intense et envahissante. Les états délirants d'élévation qui suivaient

directement le rêve annonciateur peuvent être considérés comme une partie différée du rêve. Les idées délirantes hétérosexuelles de l'état maniaque correspondent au contenu qui manquait dans le rêve blanc. Elles constituent l'élaboration secondaire et le déni du désir accompli purement et simplement dans le rêve : l'union avec la mère dans un sommeil visuellement blanc. Ses idées délirantes étaient des renversements de contenu, tels que nous en rencontrons fréquemment dans l'élaboration secondaire des rêves. Elles ressemblaient à l'état de rêve plus qu'à la conscience vigile; car la malade croyait profondément à la vérité de ses fantasmes érotiques, tout comme un rêveur croit en ce qu'il rêve. C'étaient les mêmes désirs oraux qui dominaient le rêve et les accès maniaques.

Que les maniaques puissent complètement exiler leur vie sexuelle dans le royaume du sommeil fut mis en évidence dès le premier article d'Abraham sur les états maniaco-dépressifs [1]. Abraham attribuait ce fait à un retrait croissant dans l'« auto-érotisme ». Le malade d'Abraham avait des rêves érotiques et non des rêves blancs que suivraient des idées délirantes érotiques. On rejoindrait les vues ultérieures d'Abraham sur le rôle de l'oralité dans les états maniaques [2] en soutenant que les manifestations de sommeil dans la manie sont orales dans leur origine, même quand, comme c'est le cas chez les adultes, elles peuvent aboutir à un orgasme génital. Le rêve blanc de la satisfaction génitale qui suit une stimulation orale intense et annonce ou inaugure un sentiment d'élation, satisfait aux exigences du rêve primaire hypothétique. Dans le rêve primaire, le moi ne joue aucun rôle et n'exerce pas son influence déformante. En bref, ce rêve répète le rêve du tout petit bébé après le nourrissage — le rêve qui est le sein ou l'écran du rêve, et qui satisfait pleinement le désir de dormir.

Les rêves que rapporte Grotjahn, rêves d'un bébé de deux ans et quatre mois, ont une structure beaucoup plus évoluée que l'écran du rêve blanc [13]. Grotjahn écrit : « Le sommeil auquel l'enfant, dans la toute première enfance, consacre la plus grande part de son temps, paraît bien préférable à l'état vigile et importe davantage, ceci durant la première année [...] Pendant la prime enfance, l'état vigile semble être un moyen de continuer à obtenir le même plaisir que celui qui est trouvé dans le sommeil par des moyens similaires. » Tout comme mon patient du rêve blanc, le tout jeune moi transporte des désirs et des mécanismes de rêve jusque dans l'état de veille, certainement en leur faisant subir moins de déformation. Le jeune moi ne sépare pas les rêves de l'état de veille. Les hallucinations gustatives du premier rêve du nourrisson ont tout ce que n'importe quelle sensation gustative comporte, excepté la base réelle chimique. Pourtant, dans le rêve, elles ont cette fausse réalité psychologique que le sommeil fournit au rêveur; et si, dans l'état de veille, le bébé ressaisit ce sens de la réalité du rêve, cela préfigure ce qui peut survenir ultérieurement dans une psychose. Comme dans le cas de ma patiente, le sens de la réalité peut être transporté du rêve sur des idées délirantes secondairement élaborées, qui servent de couverture, de défense en même temps que de tentative de guérison.

Quand Piaget demande à de jeunes enfants « où ils rêvent », il ne nous apporte pas d'information utile [23]. Généralement, les enfants (qui sont un peu plus âgés que ceux dont il est ici question) lui répondent que leurs rêves sont dans la chambre ou dans leurs yeux, bien qu'un petit garçon ait dit — ce qui paraît inexplicable dans le cadre de la méthode de Piaget — qu'il rêvait *dans sa bouche*. Si Piaget avait suivi cette indication, il eût dû remettre en cause son questionnaire et cela n'eût pas manqué d'embrouiller tout son système de référence.

Je reviens maintenant à un élément de la description de l'endormissement que fait Isakower — cet aplatissement du monde qui se trouve assimilé ou réduit à un sein pris dans la bouche. Cet aplatissement évoque le processus comparable que nous décrit Tausk dans le cas de la machine à influencer de Natalia A. [29]. On se souvient qu'avec l'apparition de nouvelles aires de dépersonnalisation dans le propre corps de Natalia A., un aplanissement advint dans les aires correspondantes de la machine qui était une réplique sarcophagique de son propre corps. Une fois perdue l'aptitude à éprouver des sensations génitales, la protubérance génitale de la machine disparut et, de la même façon, les autres organes et les parties aliénés du moi corporel perdirent leur rondeur sur la machine et s'aplatirent. Un exercice brillant d'algèbre psychanalytique conduit Tausk à poser une équation entre la machine et l'appareil génital (en invoquant le symbolisme du rêve); et, puisque la machine est aussi le corps, il établit également une équation entre le corps et l'appareil génital. L'article de Tausk, qui se propose d'envisager les états du moi les plus primitifs, omet toute référence au sein et à l'oralité. Influencé par son équation, Tausk présuppose que la libido est encore génitale, et les formulations qu'il utilise sont en conséquence dérivées de la psychologie de la sexualité génitale comme le montrent sa terminologie et les analogies auxquelles il recourt. Par exemple, il parle de « découverte du corps » quand le petit enfant apprend à connaître son propre corps et en investit libidinalement les différentes parties; et ce terme de « découverte du corps », il le crée par analogie avec le terme de « découverte de l'objet » [*Objektfindung*] qui appartient à une psychologie ultérieure de la libido d'objet. Poursuivant de façon conséquente le schéma d'un développement génital, Tausk utilise uniquement la conception d'une régression d'objet pour rendre compte des changements qui surviennent dans les symptômes de Natalia A. et dans la distribution de sa libido; il saute par-dessus les phénomènes oraux précoces pour parvenir à un stade hypothétique intra-utérin de narcissisme élémentaire. Tausk parle d'une partie du corps comme s'il s'agissait d'un objet d'amour et il interprète le retrait de libido à partir de cet objet comme si c'était une régression de l'amour d'objet vers le narcissisme; il est ainsi conduit à des difficultés qui ne sont pas résolues de façon satisfaisante par sa conception de deux sortes de narcissisme. Bien qu'il définisse *l'objet* de la libido (ou son absence) chez Natalia A., Tausk ignore l'autre terme que Freud attribue à une pulsion sexuelle, à savoir son *but*.

Du temps s'est écoulé depuis la publication de l'article de Tausk (1919); la litté-

rature des années qui ont suivi permet une réévaluation de ses découvertes. On gagnera notamment à invoquer des significations orales plutôt que des conceptions génitales, et un but libidinal plutôt qu'une relation d'objet, si l'on veut expliquer certains changements qui sont survenus dans la machine à influencer de Natalia A. L'aplanissement de la machine évoque l'aplatissement du sein dans l'hallucination hypnagogique. Par conséquent, quelque chose peut être ajouté à l'équation classique posée par Tausk entre le corps et l'appareil génital, équation qu'on pourrait alors lire ainsi : corps = appareil génital = sein. Si l'on suit cette ligne de pensée, la perte des frontières du moi corporel chez Natalia A. serait due à une ingestion orale des parties du corps, à un « auto-cannibalisme partiel » pour reprendre la terminologie d'Abraham; la disparition de chaque partie de son corps signifierait qu'elle avait fantasmatiquement avalé cette partie. Le morceau particulier du monde représenté par la représentation d'organe est soumis à une destruction du monde (partielle).

Spring [27], dans son étude des fantasmes de fin du monde, conclut que la destruction du monde est un acte oral, une ingestion du monde. Les schizophrènes de Spring aussi bien que le président Schreber [12] (comme le travail qu'a fait Spring sur l'autobiographie de Schreber le prouve) s'identifiaient avec le monde, puis le détruisaient en l'avalant. La destruction du monde et l'abolition des frontières corporelles suivent le même cours. En fait, l'idée selon laquelle les frontières corporelles sont perdues du fait d'une action orale nous est déjà familière dans bien d'autres contextes. Le bébé n'établit pas de différenciation entre son corps et le sein; Isakower utilise cette idée pour expliquer les phénomènes hypnagogiques qui précèdent le sommeil. Les frontières du moi sont perdues quand il y a fusion avec le sein; l'absence de frontières du moi implique un événement oral antécédent.

Que les frontières du moi soient perdues dans le sommeil et dans les rêves, nous le savons depuis l'article classique de Federn [5]. J'aimerais utiliser la découverte de Federn pour étayer ce que j'avance, à savoir que le rêveur ou le dormeur demeure dans un contact unifié avec le sein, et que c'est là ce qui détermine des caractéristiques constantes du rêve, telles que l'écran du rêve, qui ne sont pas toujours correctement notées. La découverte de Federn — le moi corporel disparaît dans le sommeil — doit être mise en relation avec la perte analogue des frontières de Natalia A. et interprétée de la même façon. Le dormeur s'est identifié avec le sein et a mangé et retenu toutes les parties de lui-même qui n'apparaissent pas condensées ou symbolisées dans le contenu manifeste du rêve. Le dormeur s'est mangé lui-même, complètement ou partiellement, comme Natalia A. ou Schreber; il est comme dépouillé de son corps, qui alors se trouve perdu, noyé dans son identification avec le sein élargi et aplati : l'écran du rêve. En bref, le dormeur a perdu ses frontières du moi parce que, dès l'endormissement, il s'est uni avec le sein. Des représentations du corps ou de ses parties, dans le contenu visuel du rêve, signifient alors que le corps — ou telle de ses parties — est éveillé. Le corps est alors un intrus, un perturbateur du sommeil. Les symboles du

phallus, par exemple, apparaissant dans le rêve, représentent l'éveil inconscient ou préconscient de cette partie du corps, et signifient une tendance à se réveiller qui s'oppose à la tendance exprimée par l'écran du rêve, à savoir le pur accomplissement du désir de dormir. Le contenu visuel du rêve, en général, représente les éveilleurs; l'écran du rêve, le sommeil infantile primaire.

En dehors des amusantes remarques auxquelles j'ai fait allusion — la comparaison avec le fait de se dévêtir — Freud a peu à dire du processus d'endormissement lui-même. Dans *L'interprétation des rêves*, il pose le désir de dormir comme le grand motif de toute la formation des rêves, mais, redisons-le, de ce désir en tant que tel, il ne propose pas d'explication. Aussi, pour qu'on ne puisse pas penser que les remarques quasi incidentes de Freud sur le retour du dormeur à l'utérus infirment ce que j'ai mis en avant sur la signification orale du sommeil, on notera que ce que nous savons de ce qu'on appelle la régression intra-utérine repose, en fait, sur notre connaissance des fantasmes de retour à la matrice (Freud, Ferenczi [8], Simmel [28]). Pour autant qu'on les a étudiés, de tels fantasmes paraissent fondés sur des représentations orales. Ainsi, dans la claustrophobie [21] où la retraite vers l'utérus est utilisée comme défense et où le fantasme représente une façon d'aller se cacher, le corps de la mère est toujours représenté comme étant pénétré oralement, sur un mode soit actif, soit passif. Ou bien on mord pour ainsi dire la voie qu'on emprunte, ou bien on est avalé par la mère. Rejoindre la mère, soit dedans soit dehors, paraît reposer sur le modèle oral et reçoit son moule fondamental des toutes premières expériences orales. Le fœtus, avec lequel le claustrophobique s'identifie, est un nouveau-né rétro-projeté; il est supposé être soit en train de manger soit en train de dormir. Le fantasme de retourner dans le corps de la mère est un fantasme secondaire qui combine la représentation de l'union avec le sein de la mère et des impressions ultérieures.

Je me suis référé plus haut au couple d'opposés : manger — être mangé, et à l'interchangeabilité des deux termes. Cette interchangeabilité est intrinsèque à la psychologie orale. L'effet qui résulte de manger est une identification avec la chose mangée. Comme Isakower et d'autres auteurs l'ont montré, il n'y a pas primitivement de la part du bébé différenciation entre lui-même — à savoir sa peau et sa bouche — et la surface du sein de la mère. Le bébé ne sait pas ce qu'il est en train de manger : peut-être est-ce quelque chose sur le sein ou dans le sein, ou encore quelque chose qui appartient à lui-même. Peut-être, pour cette raison, la psychologie de la peau est-elle étroitement liée avec l'érotisme oral (cf. Fenichel [28]). Certainement, dans de nombreux cas, les malades établissent une équivalence entre les lésions de la peau et les morsures. J'ai pu, par leurs rêves, apprendre que deux malades déprimés croyaient que leurs symptômes cutanés étaient dus à des vers qui mangeaient leur corps mort : ils s'identifiaient ainsi eux-mêmes avec des mères mortes. Selon une autre version, la peau est une bouche, et s'il y a des lésions multiples, alors il y a plusieurs bouches. Soigner et guérir signifiaient nourrir la peau. On est tenté de se demander en passant

si la bouche n'a pas pu, originellement, être ressentie comme une blessure, de telle sorte que la première tentative de « guérison » coïnciderait avec manger. On trouverait dans les fantasmes que rapporte l'article de Nunberg sur les tentatives schizophréniques de guérison [22] de quoi étayer une telle interprétation.

A l'écran du rêve peuvent participer des qualités cutanées; la fusion originelle du sein et de la peau du dormeur, dans la prime enfance, peut rendre la peau à même de s'inscrire sur l'écran du rêve. Ce point reste encore obscur. L'une des patientes déprimées dont je parlais rêvait qu'elle était dans un petit lit, sous des rideaux qui la protégeaient, comme dans un berceau, des nuées de moustiques essayant de la piquer. Elle se réveilla en train de se gratter. Le voile qui la protégeait représentait sa peau, mais une peau privée de sensations, projetée hors de son corps sur le fond du rêve. L'autre patiente, alors qu'elle souffrait d'une éruption provoquée par le sumac vénéneux, projetait dans un rêve ses lésions, qui étaient à vif (*awake*) et la défiguraient, non sur un écran ou une surface neutre mais sur les bras ronds de la nurse de ses enfants, sous forme de beaux tableaux tatoués. Ceci n'est pas sans rapport avec les projections de Natalia A.; le tatouage ne provoque pas de démangeaison et une des lésions de ma patiente se situait sur son organe génital, lésion que, en même temps que les autres « tableaux », ses enfants à l'époque cherchaient à voir. Mais le tatouage de la nurse ne représente pas seulement le corps et l'organe génital de la patiente; il se rapporte aussi au « tatouage » de la poitrine de sa mère après l'ablation des seins. La peau à vif, « éveillée » (*awakened*) de la malade était projetée sur un représentant inhabituel du sein, afin qu'elle puisse entrer dans le champ du sommeil.

L'apparition du sommeil à la fin de la série orale — faim, nourrissage, satiété — nous invite à lui trouver une place dans la psychologie et la symptomatologie des troubles qui reproduisent cette séquence sous une forme pathologique. Sans aucun doute il se trouvera représenté dans la psychologie maniaco-dépressive et dans la pharmacothymie. Le fait, souvent rencontré, que la mort et le sommeil sont psychologiquement équivalents, peut constituer un bon point de départ, spécialement depuis que Jekels et Bergler [3,17] puis Jekels seul [18], ont abordé ce thème du point de vue métapsychologique. Ma conception personnelle n'implique pas la métapsychologie ni la théorie dualiste des pulsions; elle dérive de la prise en considération de l'insomnie stuporeuse et du sens qu'elle revêt chez certains malades dépressifs.

La dépression névrotique de la femme qui rêvait du berceau me servira d'illustration. Une insomnie persistante, qui avait toujours été présente pendant onze ans, commença peu de temps après la mort de sa mère. Le tout premier matériel analytique montra que la patiente avait peur de s'endormir et que les procédés qu'elle utilisait censément pour atteindre l'état de sommeil — lire par exemple — avaient en fait l'effet contraire; bien plus, elle avait peur de s'endormir parce qu'elle avait peur de rêver. Quand elle réussit à surmonter cette crainte et commença à rêver, il apparut

que tous ses rêves étaient en rapport avec sa mère morte. Une fois, elle rêva du Ciel que, quand elle était enfant, sa mère, qui était pieuse, lui avait dépeint, et dont la mère elle-même avait rêvé au cours de sa dernière maladie. Les rêves de la malade venaient accomplir le désir d'être une enfant passive, soumise, bien qu'elle fût une personne agressive à l'état de veille. A peu près à l'époque du rêve du berceau, elle rêva d'être roulée dans une voiture d'enfant par sa nurse. Dans de nombreux rêves, elle rejoignait sa mère; il était clair que derrière la peur superficielle de rêver il y avait la peur de mourir. Cette peur put être analysée : elle cachait le désir de mourir, et ce désir lui-même signifiait un désir infantile de dormir avec sa mère. L'idée de dormir avec sa mère avait plusieurs implications. A l'âge de trois ans — elle s'en souvenait — elle s'était réveillée au lit près de sa mère qui dormait et elle s'était alors demandée si sa mère dormait effectivement ou était morte. Schématiquement, son conflit se présentait ainsi : soit dormir avec sa mère et être morte, soit rester vivante et éveillée. Le sommeil qu'elle redoutait n'était pas le pur sommeil du nourrisson rassasié — cela, elle le désirait — mais le sommeil complexe, le sommeil avec des rêves, et là elle ne pouvait faire confiance à la censure pour biffer le désir de mourir. Sa vigilance avait pour fonction de frustrer l'entrée en jeu de son désir de mourir (perçu avec angoisse) dans le contenu manifeste visuel de son sommeil.

En résumé, la peur névrotique de dormir reposait sur une peur de la mort qui elle-même tenait à l'écart un désir de mort. Le désir de mourir représentait le désir infantile de dormir en union avec la mère. Le prototype de ce désir de mort est le désir d'un sommeil non perturbé — le sommeil blanc qui est probablement l'état du nourrisson qui dort rassasié. C'était là la mort à laquelle elle aspirait dans la dépression. Ce sommeil blanc constituerait l'accomplissement du désir de dormir supposé par Freud. De nombreux désirs névrotiques de la mort sont fondamentalement le désir d'une satisfaction orale et du sommeil qui s'ensuit. Les peurs de mort sont les équivalents anxieux de ce désir. Les fantasmes suicidaires représentent une irruption sous une forme déformée du désir primitif d'un sommeil infantile.

Une stricte logique analytique nous oblige à voir dans le désir de dormir un désir d'être mangé. S'endormir coïncide avec l'ingestion du sein par le bébé; le résultat est une identification avec ce qui est mangé. Aussi le désir de s'endormir signifie-t-il une *prise en charge* des qualités de ce qui est mangé, y compris — en accord avec une mentalité animiste — le désir d'être mangé. Les ramifications de ce désir dans la théorie et la pratique psychanalytiques demanderaient une plus ample discussion; mais, quand nous rencontrons ce désir dans les dépressions névrotiques avec insomnie, nous le voyons coïncider complètement avec le désir de dormir. Dans certains rêves que j'ai cités, on trouvera des indications de l'émergence d'un tel désir, notamment quand la peau est l'organe réceptif de la morsure.

Le sommeil infantile qui suit le nourrissage n'a pas reçu une attention suffisante dans la théorie des névroses narcissiques. Il n'a pas été inclus dans la chaîne des

phénomènes oraux qui sont sous-jacents aux phénomènes présents dans les perturbations maniaco-dépressives et pharmacothymiques. Pourtant, il n'y aurait pas de difficulté à insérer ce sommeil dans les séquences que Rado a établies [24, 25, 26]. Dans les intoxications, de nombreuses drogues produisent non seulement un sentiment d'élation mais un sommeil consécutif, et le désir de sommeil peut se confondre plus ou moins avec le désir d'élation ou être considéré comme faisant partie de ce désir. Dans le fantasme du pharmacothymique, l'élation pourrait être suivie du même résultat que le bébé obtient en buvant : à savoir le sommeil. La catégorie mise en avant par Rado, la « béatitude » (*bliss*) après la satisfaction orale, aurait simplement besoin d'être élargie pour inclure le sommeil de la première enfance.

De la même façon, dans le cas de perturbations affectives, le désir infantile primaire de dormir doit bien jouer un rôle dans le suicide imaginaire ou réel. Sans une telle hypothèse, nous retombons nécessairement sur l'idée d'une pulsion primaire à se tuer soi-même et nous devons tenir pour équivalentes cette pulsion et une pulsion de mort primaire dirigée à l'intérieur — proposition métapsychologique qui, certes, ne contredit pas l'hypothèse clinique, orale (cf. Zilboorg [30]). Ou bien, si nous en venons à la conception éprouvée selon laquelle le suicide est un meurtre symbolique, nous ne pouvons pas, analytiquement parlant, nous en tenir à cette thèse comme s'il s'agissait d'une prémisses absolue. En effet, une telle formulation implique une identification avec l'objet, qui elle-même suppose un événement oral antécédent. Aussi, cela ne va pas contre l'idée selon laquelle le désir de mourir, qui motive les fantasmes suicidaires, répète le désir antérieur de dormir. Dans les désordres affectifs, la séquence de Rado mériterait d'être légèrement étendue. Nous ajouterons que la béatitude recherchée et obtenue sur le sein de la mère inclut le sommeil consécutif. Peut-être est-ce dans le sommeil ou au moment où l'on va s'endormir que l'hypothétique « orgasme alimentaire » trouve sa place. Dans la série pharmacothymique, nous avons seulement à ajouter le sommeil qui provient de la drogue; et, parmi les séquelles pharmacothymiques, nous trouvons un sommeil infantile représenté symboliquement quand, comme Rado le souligne, le régime pharmacothymique s'interrompt et que le drogué se tourne vers des fantasmes de suicide — un sommeil infantile à tout prix. Ainsi, sommeil, manie, suicide et destruction du monde, complète ou partielle, sont-ils les résultats très différents du simple désir oral primaire.

Rado a bien montré que la personne qui se tue soi-même ne croit pas qu'elle va entrer dans la mort, mais dans l'immortalité, dans le *paradis artificiel*<sup>1</sup> de l'imagination du drogué. Mais il existe une autre immortalité qui n'est pas bienvenue, comme nous le savons par la longévité extrême ou l'absence de mort du Juif Errant pour lequel cette longévité fut une malédiction et une condamnation. Parce qu'il ne permit pas au Christ qui portait la croix de se reposer dans son échoppe, ce personnage se vit

1. En français dans le texte.

infliger un châtement rare : une vie longue. J'imagine que ce jugement extraordinaire représente l'« immortalité » de celui qui ne dort pas, un cas sévère d'insomnie. Le pauvre Juif Errant, pour son péché contre le Christ épuisé, ne peut pas dormir jusqu'à la seconde venue du Messie, perspective qui apparaît encore éloignée.

En conclusion, je résume les points majeurs de mon article. Le premier sommeil du bébé est sans contenu visuel de rêve. Il suit la satiété orale. Les phénomènes hypnagogiques plus tardifs qui précèdent le sommeil représentent une incorporation du sein (Isakower); ceux qui suivent parfois peuvent figurer la séparation du sein. Le sein est représenté dans le sommeil par l'écran du rêve. L'écran du rêve représente aussi l'accomplissement du désir de dormir. Les désirs préconscients ou inconscients qui font intrusion menacent de réveiller le dormeur; ils forment les contenus visuels et ils perdent leur place dans le moi du rêveur en étant projetés sur ou devant l'écran du rêve. Les contenus visuels accomplissent des désirs autres que le désir de dormir; ils constituent la vie mentale pendant le sommeil, vie à laquelle Aristote se réfère dans sa définition du rêve. Dans le pur rêve infantile, sans contenu visuel, qui répète la situation infantile, nous voyons des états annonciateurs de l'élation. L'aplatissement du sein dans l'écran du rêve est analogue à l'aplanissement de la machine à influencer de Natalia A., et aux figures irréelles de la *Weltuntergang* (fin du monde) du président Schreber. Finalement, le sommeil blanc de la satiété orale paraît devoir s'insérer dans les séquences sous-jacentes à la psychologie des névroses narcissiques, et être l'un des *desiderata* oraux des toxicomanes ainsi que le prototype de la mort impliqué dans le fantasme du suicide.

BERTRAM D. LEWIN

*Traduit de l'anglais par J.-B. Pontalis.*

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES \*

1. ABRAHAM, Karl, « Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins » (1912), in *Œuvres complètes*, t. I, Payot, 1965.
2. ABRAHAM, Karl, « Esquisse d'une histoire du développement de la libido basée sur la psychanalyse des troubles mentaux », in *Œuvres complètes*, t. II, Payot, 1966.

\* Nous renvoyons, quand elles existent, aux traductions françaises. (N. d. T.)

3. BERGLER, Edmund, cf. JEKELS [17].
4. EISLER, Michael J., « Pleasure in Sleep and Disturbed Capacity for Sleep », *International Journal of Psychoanalysis*, III, 1922.
5. FEDERN, Paul, « Ego Feeling in Dreams », *Psychoanalytic Quarterly*, I, 1932.
6. FEDERN, Paul, « The Awakening of the Ego in Dreams », *Internat. Journ. of Psychoanal.*, XV, 1934.
7. FERENCZI, Sandor, « Pollution sans rêve orgastique et orgasme en rêve sans pollution », in *Œuvres complètes II*, Payot, 1970.
8. FERENCZI, Sandor, « Gulliver Phantasies » (1926), in *Final Contributions to the Problems and Methods of Psycho-Analysis*, chap. 5, The Hogarth Press, Londres, 1955.
9. FRENCH, Thomas M., cf. GROTTJAHN [14].
10. FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, P.U.F., nouvelle éd. 1967.
11. FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Payot.
12. FREUD, Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », in *Cinq psychanalyses*, P.U.F., 1954.
13. GROTTJAHN, Martin, « Dream Observations in a Two-Year-Four-Months-Old Baby », in *Psychoanalytic Quarterly*, VII, 1938.
14. GROTTJAHN, Martin, et FRENCH, T. M., « Akinesia after Ventriculography », in *Psychoanalytic Quarterly*, VII, 1938.
15. GROTTJAHN, Martin, « The Process of Awakening », *Psa. Rev.*, XXIX, 1942.
16. ISAKOWER, Otto, « A Contribution to the Pathopsychology of Phenomena Associated with Falling Asleep »; trad. fr. dans ce numéro.
17. JEKELS, Ludwig, et BERGLER, E., « Instinct Dualism in Dreams », in *Psychoanalytic Quarterly*, IX, 1940.
18. JEKELS, Ludwig, « A Bioanalytical Contribution to the Problem of Sleep and Wakefulness », in *Psychoanalytic Quarterly*, XIV, 1945.
19. KUBIE, Lawrence S., communication personnelle.
20. LEWIN, Bertram D., « The Body as Phallus », in *Psychoanalytic Quarterly*, II, 1933.
21. LEWIN, Bertram D., « Claustrophobia », in *Psychoanalytic Quarterly*, IV, 1935.
22. NUNBERG, Herman, « Über den katatonischen Anfall », in *Int. Ztsch. f. Psa.*, VI, 1920.
23. PIAGET, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, 1926.
24. RADO, Sandor, « The Psychic Effect of Intoxication », *Int. J. Psa.*, IX, 1928.
25. RADO, Sandor, « The Psychoanalysis of Pharmacothymia (Drug Addiction) », in *Psychoanalytic Quarterly*, II, 1933.
26. RADO, Sandor, « The Problem of Melancholia », *Int. J. Psa.*, IX, 1928.
27. SPRING, William J., « Observations on World Destruction Fantasies », in *Psychoanalytic Quarterly*, VIII, 1939.
28. « Symposium on Neurotic Disturbances of Sleep », *Int. J. Psa.*, XXIII, 1942. Participants : Otto FENICHEL, Emanuel WINDHOLZ, Christine OLDEN, Frances DERI, Anja MAENCHEN, Bernard BERLINER, Ernst SIMMEL.
29. TAUSK, Victor, « De la genèse de "l'appareil à influencer" au cours de la schizophrénie », in *La Psychanalyse*, vol. 4, P.U.F., 1958.
30. ZILBOORG, Gregory, « Considerations on Suicide with Particular Reference to that of the Young », *Amer. J. Orthopsychiatry*, VII, 1937.



## L'HYPOCONDRIE DU RÊVE

*On comprend également les capacités « diagnostiques » du rêve qu'on reconnaît généralement en les tenant pour énigmatiques; des souffrances corporelles débutantes sont souvent ressenties plus tôt et plus clairement qu'à l'état de veille et toutes les sensations corporelles du moment se présentent grossies à une échelle gigantesque. Ce grossissement est de nature hypocondriaque, il présuppose que tout investissement psychique a été retiré du monde extérieur sur le moi propre, et il rend alors possible la reconnaissance précoce des modifications corporelles qui pendant la veille seraient encore quelque temps passées inaperçues.*

FREUD, *Complément métapsychologique à la théorie du rêve.*

Lunettes, cheveux postiches, fausses dents... Ce sont, parmi d'autres, les accessoires que l'homme vient à utiliser parfois « pour compléter ses organes corporels, dans la mesure où il a réussi à camoufler leur déficience par un substitut... ».

La valeur substitutive de ces accessoires non seulement souligne une déficience des organes mais en confirme, pour ainsi dire, la fonctionnalité physique et rationnelle ou encore l'« ustensilité » pratique. Le savoir anatomique définit selon une positivité rationnelle la condition d'une fonctionnalité physiologique.

L'homme « chaque nuit dépouille les enveloppes dont il a recouvert sa peau [...] En allant se coucher, il devêt de façon tout à fait analogue, son psychisme, renonçant à la plupart de ses acquisitions psychiques, de sorte que des deux côtés, il se rapproche à l'extrême de la situation qui fut le point de départ de son développement ».

Ainsi s'exprime Freud pour introduire son *Complément métapsychologique à la théorie des rêves*. En entrant dans le sommeil, l'homme abandonne enveloppes et appareils dont la veille lui impose l'usage pour produire, se défendre et s'adapter; il les livre à la nuit insolite d'un espace — celui que Brauner peignait « entre chien et loup » — bric à brac d'accessoires allégoriques vidés pour un temps de leur fonction et prêts ainsi à entrer, comme *surréalisés*, dans l'espace du rêve. Magritte l'a dit dans son tableau : la robe peut être de peau pour être nue. Ou encore : la montre de Dali abandonnée au temps qui veille peut, par le rêve, devenir molle. *L'étrange cas de Monsieur K* de Victor Brauner nous raconte à sa façon — dit à l'envers pour que le rêve y trouve son endroit — les modifications instrumentales et les métamorphoses animales, végétales et même minérales de ce ventru comparable à Ubu qui, au fur et à mesure qu'il se barde de décorations, de mitrailleuses, de cartes géographiques, de prostituées, de messes ou de monuments donne à voir la plus étrange des nudités : celle dont l'humour s'est emparé. *Le rêve ressemble au mot d'esprit : au corps pris pour un mot d'esprit*. La nudité de l'homme qui dort relève de cette fameuse mise à nu dont Bataille a su nous dire qu'elle était une mise à mort. Si ce n'était le rêve qui garde le sommeil du dormeur, celui-ci découvrirait peut-être son propre cadavre. Rêver, c'est pouvoir éviter que le sommeil soit tout simplement la mort. Mais aussi le rêve est le seul vêtement tissé de notre propre corps — corps d'enfance dans le fantasme — qui donne à découvrir la vérité d'être nu. Ainsi les accessoires dont l'homme se dépouille pour dormir sont les gages laissés au réel pour reliques du familier. Qualifiés par Freud d'« entrepreneur » du rêve, les restes diurnes donnent, en quelque sorte, au dormeur la monnaie de sa pièce : le détail anodin des objets familiers est celui que découvre le rêveur là où il ne s'y attendait pas dès lors que ces objets peuvent enfin trouver une manière de réalité majorée (ou de sur-réalité) une fois qu'ils se sont défonctionnalisés.

Les acquisitions psychiques sont nos montages d'apprentissage, nos pensées et actes conscients, en un mot, tout ce qui constitue l'objet psychologique de notre comportement de production et de défense. Ces acquisitions répondent à une fonction analogue à celle que nous reconnaissons aux vêtements et accessoires de toute sorte chargés de compléter nos organes corporels, de « camoufler leur déficience » ou d'en corriger les défauts. Cette analogie reproduite sous diverses formes dans l'œuvre de Freud<sup>1</sup> concerne le *système fonctionnel de nos objets* en tant qu'ils figurent le rôle dévolu par le savoir à nos *organes* — corporels et psychologiques — et elle conduit à identifier finalement la psychologie à une véritable anatomie fonctionnelle dont découle et que représente la physiologie mécaniste. La conscience — qui forme la « surface » de l'appareil psychique — n'est autre, dans sa détermination systémique

1. Cf. *Abrégé de psychanalyse, L'interprétation des rêves* et autres textes où Freud décrit l'appareil psychique. Voir aussi L. Binswanger, « La conception freudienne de l'homme à la lumière de l'anthropologie », in *Discours, parcours et Freud*, Gallimard, 1970.

et fonctionnelle qu' « un organe des sens supérieur ». Placé au contact du monde extérieur, cet organe répond à une fonction de prothèse assurant l' « organisme » d'une protection différentielle contre les excitations extérieures (cf. l'image de la « vésicule vivante »). Si l'équipement psychologique de l'homme est la projection de son organisation anatomo-fonctionnelle, ne sommes-nous pas conduits à admettre que le régime de *production* consciente de l'homme éveillé, le *travail* impliqué par cette production (pensées conscientes, actions, etc.) obéissent aux conditions d'une projection mécaniste du modèle acquis dans la connaissance scientifique de son corps. Les organes sont des *organa* — soit, selon Aristote, des parties de machines de guerre — et on sait, sans tomber pour autant dans un anthropomorphisme naïf, les significations économiques, sociales et politiques que recouvre l'inspiration mécaniste d'une anatomie animée<sup>1</sup>. En d'autres termes — et c'est Freud qui nous invite à le découvrir — serait-il possible d'entendre quelque chose de la sexualité si, en faisant l'économie de l'inconscient, on reconnaissait là le seul privilège fonctionnel de ce qu'il est convenu d'appeler les organes génitaux? En retour, il nous faudra demander : que figure l'organe génital pris comme *modèle* de tout organe corporel? Précisément : de quel ordre est la *transgression* anatomique et physiologique nécessaire pour que la psychanalyse soit possible?

Il n'entre pas dans notre propos de ré-évaluer les significations attachées à l'organe dans la psychanalyse<sup>2</sup>. En reconnaissant que l'homme est *anatomiquement équipé* d'organes corporels et psychologiques qui le rendent apte à se définir dans un système de conservation, de production et d'échange — moyennant quoi il se reconstruit corporellement dans sa *propriété*<sup>3</sup> — on le voit d'autant plus « admirable » qu'il s'est bardé (Freud écrit : « il revêt ») de « tous ses organes auxiliaires » qui font de lui un véritable *dieu prophétique*<sup>4</sup>. Et l'homme est bien ce « dieu prophétique » au regard de la toute-puissance d'un savoir scientifique et technique de ses organes. Le sur-réalisme, contemporain d'un hyper-fonctionnalisme des objets dont il est aussi la dénonciation, a, précisément, appelé le rêve à rétablir, dans les choses comme dans les mots, une réalité du quotidien. Formation de compromis, le rêve a affaire avec quelque chose comme une transgression de la loi fonctionnelle de l'objet : il l'accueille en retour comme d'autant plus vrai qu'il l'a entre-temps *déguisé*. Paradoxalement, c'est la défonctionnalisation de l'objet qui autorise celui-ci à accueillir les significations du corps tout entier. Dans ces conditions, faut-il nous étonner que Freud accorde à

1. Cf. G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, p. 104-105, 107; J. Starobinski, *L'idée d'organisme*, Cahiers du Collège philosophique.

2. Nous avons donné une première approche de ce problème dans notre contribution au numéro de la *Nouvelle revue de psychanalyse*, intitulé « Lieux du corps » : « L'anatomie dans la psychanalyse ».

3. On se reportera au texte de Klossowski, *La monnaie vivante*.

4. Freud, « Malaise dans la civilisation », in *Revue française de psychanalyse*, janvier 1970, p. 33.

toute représentation le pouvoir de connoter, dans le rêve, une partie du corps ou le corps en totalité <sup>1</sup> : les « images » produites dans le rêve rapportent au dormeur cette réalité de l'objet — briquet, couteau, livre, chapeau ou lampe — qui, en deçà de sa figuration, réside dans un jeu de mots du quotidien, là même où le corps trouve sa première inscription. Parlant de la chaussure-pied de Magritte ou encore de sa femme en robe de peau suspendue au porte-manteau, Baudrillard dit justement : « Partout le surréalisme joue sur la *distance* qu'instaure le calcul fonctionnaliste entre l'objet et le sujet, ou entre l'objet et lui-même, ou entre l'homme et son propre corps. [...] Fusion de la peau des seins et des plis de la robe, des orteils et du cuir de la chaussure : l'imagerie surréaliste joue avec cette coupure en la niant, mais sur la base des termes séparés et lisibles séparément dans le *collage* ou la *surimpression* <sup>2</sup>. » Le procédé de *collage* — dont Max Ernst nous donne, par ailleurs, des exemples saisissants — est, sans doute, l'un des moyens les plus adéquats pour engendrer une spatialité d'écran où sont produits conjointement effets de *condensation* et effets de *déplacement*. Ce qui *vient à réalité* dans et par « la satisfaction hallucinatoire du désir » trouve son écran de projection au ras du corps — soit là où *le somatique peut recouvrer tout son sens de lieu sans surface du désir ou encore d'érogénéité première*.

Mais alors : une métapsychologie du rêve n'est-elle pas avant tout la seule compréhension possible du somatique? Entendons par là que la seule compréhension possible du somatique est cette *métapsychologie du sommeil* de telle sorte que ne peut exister aucune psychologie du rêve. Le rêve n'est, sans doute, pas seulement le gardien du sommeil : il est paradoxalement le garant d'une réalité qui, en tant que réalité originaire, ne peut être décelée que par le désir et rester *inscrite* dans le corps même du fantasme. Le rêve est à la fois pour le corps son propre *mythe* et le seul lieu possible — soit analytique — de son *interprétation*. Ne doutons pas alors que le somatique débarrassé de ses accessoires y trouve enfin son sens.

★

Avant de rappeler que « l'état psychique des dormeurs se caractérise par un retrait presque total du monde environnant et par la suspension de tout intérêt pour lui »,

1. Freud, *L'interprétation des rêves*, P.U.F., p. 258 et 265.

2. J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Gallimard, 1972), p. 241. Dans le même passage, Baudrillard écrit : « Dans le surréalisme, la relation symbolique ne transparait plus que comme phantasme de l'adéquation du sujet et de l'objet. Court-circuit entre deux ordres : celui de la fonctionnalité (ici transgressée et ridiculisée) et celui du symbolique (ici distordu et phantasmé), la métaphore surréaliste se définit comme une formation de compromis. [...] Au calcul rationnel qui « libère » l'objet *dans* sa fonction, le surréalisme s'oppose en libérant l'objet *de* sa fonction pour le reverser à des associations libres, où resurgit non pas du symbolique (où la cristallisation respective du sujet et de l'objet n'a pas eu lieu), mais la subjectivité elle-même « libérée » dans le fantasme » (p. 241-242).

Freud note que « le sommeil, du point de vue somatique, est une reviviscence du séjour dans le corps maternel <sup>1</sup>... ».

Ces deux remarques, pour banales qu'elles paraissent, engagent une sorte de question bifide : entrer dans le sommeil n'est-ce pas tout à la fois faire le jeu d'un *deuil* en admettant qu'il soit résolu par le rêve dès lors que le sommeil en est l'enjeu ? Comme si en acceptant de dormir — soit donc en s'abandonnant au somatique — l'homme jouait, chaque nuit, l'*illusion* de la perte en trouvant dans le rêve la satisfaction de son manque et la preuve donnée de sa propre immortalité. La simulation de sa propre mort dans le sommeil et le pouvoir confié au rêve de la mettre en scène pour l'interpréter représentent une sorte de réplique humoristique (pleine d'esprit) de l'attitude du mélancolique occupé, par ses ressassements, à fouiller en lui-même sans vergogne à la recherche de son propre cadavre.

Le travail du deuil est, pour ainsi dire, la condition imposée par la *réalité* d'un *ne plus* pour que l'homme ne soit pas menacé par le « mauvais esprit » dont Freud nous dit que « le cadavre a fourni la première notion <sup>2</sup> ». Le deuil n'accomplit pas seulement un travail de libération par rapport à l'objet disparu ; la « prime narcissique » de rester en vie ne prend son sens que si l'on admet corrélativement la *nécessaire* limite de la *représentation de notre propre mort*. Le propre de cette représentation est de rester aveugle sinon sourde à toute auto-scopie de *soi-cadavre*, laquelle susciterait en chacun une horreur intolérable qui n'a d'équivalent que la pensée de la castration. La représentation de notre propre mort a quelque chose d'« impénétrable » et Freud situe cette caractéristique parmi celles qui concernent le souhait inconscient de mort à l'adresse de l'étranger et l'ambivalence à l'égard de la personne aimée <sup>3</sup>. Accueillir la mort dans notre représentation, c'est pouvoir en faire un objet d'inclination — une certaine tendresse vis-à-vis de soi-même —, c'est garantir qu'elle reste pour nous en tout cas une pensée à objet et qu'elle constitue une modalité *définitive* de la seule figuration possible de *soi* au regard d'un Autre tel que nous en signifions le désir primitif dans le narcissisme d'être aimé. Aussi, n'entre-t-il pas dans le pouvoir étrange de la folie de rappeler, ainsi que l'exprimait Artaud, que le seul suicide possible signifie « une mort sans inclination », soit donc cette impossible représentation de la mort qui fait d'elle, dans la psychose, une auto-scopie violente, sorte de résolution radicale du désir de savoir dans un trop-interpréter <sup>4</sup> qui serait l'actualisation ponctuelle de l'inconscient inactuel : cette mort qui trouve en elle la liberté de « tomber comme un arbre coupé » (Artaud) défie l'imagination spectaculaire, de même que le langage raisonné dont,

1. Freud, *Métapsychologie*, Gallimard, p. 126.

2. Freud, *Totem et tabou*, Payot, p. 85.

3. Freud, « Notre attitude à l'égard de la mort », in *Essais de psychanalyse*, Payot, p. 236 et 249.

4. Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, ainsi que la belle préface de Beaufret. Voir aussi le livre de Green, *Un œil en trop* (éd. de Minuit, 1970). Enfin, notre article « L'inceste et le meurtre dans la généalogie », in *Analyse du destin*, éd. Neuwelaerts, 1971.

habituellement, nous nous servons pour assurer jusque dans la pensée de la mort la croyance inconsciente en notre propre immortalité. Celle-ci fait de l'âme l'acte imaginaire de notre toute-puissance narcissique et le gage d'une propriété et d'une intégrité de notre corps. On le savait : l'image du corps est l'effet spéculaire d'une « assomption jubilatoire ».

En ce sens aussi le travail du deuil trouve quelque ressemblance avec ce que l'on pourrait appeler le *travail de l'amnésie infantile*. L'élaboration par l'enfant de la mort de l'autre est, à travers la période de latence, la mise en œuvre des moyens qui vont lui permettre d'acquérir un *croire* disjoint de l'existence d'un *savoir*. Le cadavre peut alors entrer dans le savoir sous la condition d'être abstrait du vécu infantile sous-jacent à l'amnésie. Si le cadavre est le prototype de cette encyclopédie du corps qu'est l'anatomie, il figure de même l'indice fétichiste ou superstitieux d'un savoir de la mort qui confirme en retour la croyance inconsciente en l'immortalité. L'homme adulte est amnésique de sa propre mort comme il l'est du corps archaïque de sa terreur et de sa détresse. L'idéologie contemporaine du corps repose sur une plastification conservatrice de l'image de soi : la nudité de l'homme qui s'endort est décidément la seule à trouver sa vérité dans l'humour de la mort.

En d'autres termes, reconnaissons qu'il n'est pas simple de concevoir le *deuil de soi*. Précisément, la mélancolie pourrait nous indiquer qu'il se joue en elle quelque chose de cet ordre : la « diminution extraordinaire » « du sentiment d'estime du moi », l'« immense appauvrissement du moi » participent chez le mélancolique de ce *travail* de déterrement des fautes passées, des indignités et malfaçons dont il se sait revêtu. Le ressassement de la plainte mélancolique se donne en effet comme l'actualisation d'un *savoir totalitaire* de soi, l'expression alléguée d'une *lucidité* de la conscience ou encore la résolution d'une connaissance radicale de soi. Le mélancolique est sans pudeur et sans honte : en se mettant à nu, il demande à être vu selon la *vérité* de ce qu'il est. « Il pourrait bien selon nous, dit Freud, s'être passablement approché de la connaissance de soi, et la seule question que nous nous posions, c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité <sup>1</sup>. » La *transparence* de soi à la conscience est, sans doute, la pire des résistances à l'inconscient. Le mélancolique mobilise tant d'énergie à rechercher en lui ce qui est mauvais qu'on peut se demander si les défauts qu'il s'attribue ne se rapportent pas en fait « à une autre personne que le malade aime, a aimée ou devait aimer <sup>2</sup> ». Le travail du deuil dans la mélancolie passe par l'« *identification* du moi à l'objet abandonné » et par la *régression* au narcissisme primitif (dit aussi originaire). La régression de la libido dans le moi est,

1. Freud, *Métapsychologie*, p. 153; voir de même, p. 154 : « Il manque ici la honte devant les autres qui, avant toute chose, caractériserait ce dernier état, ou du moins cette honte n'apparaît pas de manière frappante. On pourrait presque mettre en évidence chez le mélancolique le trait opposé : il s'épanche auprès d'autrui de façon importune, trouvant satisfaction à s'exposer à nu. »

2. *Ibid.*, p. 156.

dirait-on, spécifique du travail de deuil dans la mélancolie et rend compte de la forme prise par le narcissisme primitif dans l'expérience de la toute-puissance maniaque.

À nous en tenir à la description clinique de l'état mélancolique, on peut prétendre à juste raison que le malade ne fouille en lui pour déterrer son cadavre — au sens d'une cruelle nudité — que sous cette condition qu'il y ait eu substitution de cadavre ou, plus précisément, que sa plainte soit *morale* au titre d'alibi d'une plainte adressée à l'objet perdu (cf. *Ihre Klagen sind Anklagen*). L'ambivalence attachée à l'identification narcissique primitive, ainsi que l'a rappelé Abraham, fait de la dévoration la forme archaïque de l'assimilation cannibalique de l'objet élu. Le mélancolique crée l'allégorie de son propre *cadavre psychique* (ou moral) pour dissimuler ce qu'il dévore : *un cadavre exquis*. Les infériorités organiques, les défauts corporels, la laideur sont — on le sait — rarement présents à la plainte mélancolique : le *cadavre moral* peut alors être d'autant mieux exhibé qu'il fonctionne comme la *nudité* dont le mélancolique *se protège* pour ne pas menacer sa propre intégrité et pour préserver ainsi l'immortalité de son corps <sup>1</sup>. La *consumation* liée au travail mélancolique permet donc à la *connaissance de soi*, au *savoir de soi en vérité* de posséder cette acuité et cette intensité lancinante qu'on reconnaîtrait à une insomnie de la conscience et à sa lucidité de huis clos : on pourrait ajouter que le mauvais esprit s'attache, par excellence, à un humour perdu. Pour qu'humour il y ait, il faut que ne soit pas donnée pour nudité la peau du cadavre moral : la mise à nu psychologique ou morale est mélancolique.

Par un certain côté, on pourrait dire que l'hypocondriaque n'est pas sans ressemblance clinique avec le mélancolique <sup>2</sup> : on retrouve ici le même désintérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, un investissement exclusif de la libido sur l'organe douloureux — figure de l'objet mauvais dans le corps. Le ressassement de la plainte organique — posant ici la question du rapport entre douleur corporelle et douleur psychique — dans la recherche perpétuelle du témoin médical (dont la fonction semble attachée au destin de la frustration) et l'insatisfaction liée au démenti de la santé, tout cela permettrait de caractériser l'hypocondrie à la fois comme une *mélancolie de l'organe*, comme un effet, par la douleur, de *transparence du corps à la conscience*, ou encore comme l'expression d'*un corps devenu mauvais esprit* dans l'insomnie de sa conscience. L'hypocondriaque a, cependant, cette particularité de vivre la connaissance de soi non pas comme condition de constitution d'un savoir de sa vérité psychologique ou morale mais comme découverte d'un corps mauvais — corps lésé en instance de *modification*, menacé de décomposition. En un sens, l'hypocondriaque est bien hanté par son propre cadavre, dans la mesure où celui-ci vient révéler moins la mort que la douleur associée à la modification de l'organe. S'il fallait

1. Dans le séminaire que nous avons consacré cette année à *Dépression et mélancolie* (C.E.S. de psychiatrie du C.H.U., Saint-Antoine), nous abordons le problème du suicide mélancolique (notes de séminaire à paraître fin 1972).

2. Cf. sur ce point les descriptions fournies par Esquirol, Griesinger, etc.

ici poursuivre la question corrélatrice au travail du deuil, on se demanderait ce qu'il en est chez l'hypocondriaque du processus régressif de la libido du moi qui reconduit le malade au narcissisme primitif de l'identification à l'objet mauvais. L'identification de l'hypocondriaque à l'organe malade — la « stase de libido » désignée par celui-ci — fait de lui pour lui-même la mère de sa douleur. Disons alors que le deuil hypocondriaque ressemble à une sorte de *travail de grossesse* où le sujet serait somatiquement celui qui porte en lui le *pénis séparé* dont la souffrance est propre à se laisser prendre pour celle d'une certaine castration. L'identification du somatique au maternel comporte une sorte d'inversion du mythe du retour paradisiaque au corps de la mère et de la reviviscence d'un séjour en lui : le traumatisme de la naissance illustre, dans l'hypocondrie, une fonction de l'enfant mort (pénis-relique du père châtré) conservé à titre d'organe dans le corps maternel, soit donc dans le somatique lui-même. L'équivalence enfant-feces-pénis joue ici dans le sens d'une sorte de grossesse-constipation : la plainte somatique de l'hypocondriaque et le vécu de souffrance qu'elle connote sont non seulement à entendre comme un « prendre soin de » mais aussi comme effet de fascination rassurante de l'organe dans la parole. Cette sorte d'*hallucination verbale de l'organe dans la parole* nous semble spécifique de la position hypocondriaque et caractériser en propre la signification du mot pour l'organe (comparer de ce point de vue avec l'hystérie). Ou encore : cette hallucination de l'organe dans le mot fait de celui-ci le seul lieu possible — peut-être pourrait-on dire le seul *écran* — d'un deuil rituel de l'enfant mort (répétition de la castration du père dans une auto-castration) de telle sorte qu'il y ait deuil mais en même temps satisfaction hallucinatoire et ainsi conservation de l'organe. L'hypocondriaque souffre — et jouit — précisément de ne pouvoir évacuer l'organe malade car, s'il en était ainsi, il serait menacé d'être mort par manque (lapsus) d'avoir souffert. L'insomnie de l'hypocondriaque est gardienne de l'organe malade et de sa souffrance : veiller l'organe, c'est aussi bien veiller l'enfant que le mort. Le somatique n'est autre que cette parole analytique qui se fait entendre toute seule dans la *représentation des mots*.

★

Mélancolie, hypocondrie et rêve semblent, selon le projet de la métapsychologie, définir respectivement un jeu de positions complémentaires différenciant les modalités structurelles et dynamiques du travail de deuil.

Si le sommeil et le rêve apparaissent comme « simulants » un processus mélancolique et un mode d'investissement hypocondriaque et comme nous « empêchant » aussi de devenir mélancolique et hypocondriaque, c'est qu'ils se définissent l'un par rapport à l'autre dans une complémentarité *essentielle*. Celle-ci exclut donc que l'on puisse constituer, comme nous l'avons dit, une psychologie du rêve sans avoir engagé une métapsychologie du sommeil : cette métapsychologie obéit à la double particularité

de nous livrer une vérité du somatique et de ne la reconnaître comme telle que sous la condition d'entendre le rêve comme son *interprétation spécifique*.

En pensant que l'entrée dans le sommeil a quelque chose à voir avec un *deuil de soi*, il convient aussitôt de dire que ce *soi* ne peut être ici qu'identifié à l'*objet du narcissisme primitif* — objet dont la particularité est de garantir contre toute destruction du moi. De telle sorte que le *deuil de soi* est comme le retour nécessaire à l'état léthal d'une mort possible et de sa résolution hallucinatoire. L'objet primitif ne sera conservé que sous la condition d'être, par le sommeil, « admis » comme perdu. Cette situation évoque précisément la *psychose hallucinatoire aiguë* — l'*amentia* de Meynert — appelée par Freud « psychose hallucinatoire de désir » qui est « la réaction à une perte que la réalité affirme mais que le moi doit dénier, parce qu'insupportable » : la réalité se trouvant mise à l'écart, les *fantasmes de désir* maintiennent, sur un mode *hallucinatoire*, « une meilleure réalité » ou quelque chose qui de la réalité peut contre tout le reste être conservé comme essentiellement bon. En ce qui concerne le rêve, on pourrait dire que la *surréalité* des objets qui le composent n'est point réalité déformée mais réalité *première* telle qu'elle existe dans les représentations d'objet hors de toute fonctionnalité et telle qu'elle peut se trouver restituée par l'hallucination dans une sorte de vérité première de l'investissement libidinal. « ... Il semble justifié d'admettre, écrit Freud, que la croyance en la réalité est liée à la perception par les sens. Une fois qu'une pensée a trouvé la voie de la régression jusqu'aux traces mnésiques d'objet inconscientes et, de là, jusqu'à la perception, nous acceptons sa perception pour réelle. L'hallucination implique donc la croyance en la réalité <sup>1</sup>. » Si le sommeil est donc l'acceptation d'un deuil de soi avec ce qu'il comporte de mise en suspens des intérêts pour le monde extérieur, de retrait de la réalité, etc., le rêve est la *condition corrélatrice* du sommeil qui permet au dormeur l'accès restituitif à ce que la réalité réserve d'essentiellement bon.

A ce point de notre recherche, on peut donc constater ce qui apparente et différencie rêve et hypochondrie : la régression de l'hypochondriaque à un narcissisme primitif engage bien le sens d'un deuil de soi sous une forme que la mélancolie évite — soit cette auto-scopie (auto-gnosie) de soi-mauvais radicalisé dans la figure douloureuse de l'organe fonctionnel. Chez l'hypochondriaque, il faut que le soi prenne l'expression de l'organe mauvais pour que la plainte soit bonne et figure un sur-moi maternel compatissant. La « reviviscence du séjour dans le corps maternel » est le mythe paradisiaque du bon objet narcissique primitif; tout traumatisme en est exclu. Dans l'hypochondrie, si l'organe tient lieu d'enfant-pénis douloureux, l'événement traumatique (séparation, castration) engage un processus de *projection interne* qui repose lui-même sur une identification de soi à l'enfant-mort — pénis châtré, au regard d'un moi identifié lui-même, dans sa plainte, au désir de la mère. D'une certaine façon, on peut donc parler,

1. Freud, *Métapsychologie*, p. 139. Il serait, de même, utile de se reporter au commentaire consacré par Freud à la *Gradiva* de Jensen.

dans le cas de l'hypocondrie, d'une *mélancolie anatomique* si on se rappelle que, précisément, dans la mélancolie, se produit une « *identification* du moi avec l'objet abandonné ».

La transparence du corps à la conscience, les réassurances que le malade se donne illusoirement dans la représentation anatomique de ses organes et de ses fonctions <sup>1</sup>, le pouvoir des organes de s'halluciner dans les mots d'une plainte ressassante, tout cela vérifie l'impression que l'hypocondriaque vit une véritable insomnie de son corps et a comme perdu la capacité de rêver — soit donc de retrouver dans des représentations de choses une satisfaction hallucinatoire de désir que seul permet, par le sommeil, le somatique. Nous sommes certes hypocondriaques dans nos rêves. Mais faut-il dire dans le même temps que nous ne pouvons pas l'être dès lors que notre corps y est figuré symboliquement grâce à ce *travestissement* qui donne au corps du désir la seule apparence possible : celle des objets familiers.

★

« L'image du chat indique un état d'esprit pénible, l'image d'un gâteau clair et lisse la nudité corporelle. L'imagination du rêve représente le corps humain tout entier comme une maison, chaque organe comme une partie de la maison. Quand on rêve parce que l'on a mal aux dents, la bouche est représentée par un vestibule élevé et le passage du pharynx à l'œsophage par un escalier. Quand on a mal à la tête, la position élevée de la tête est représentée par un plafond très haut et couvert d'horribles araignées qui ressemblent à des crapauds [...] Le rêve dispose, pour un même organe, de symboles nombreux; les poumons seront, à cause de la respiration, symbolisés par un poêle rempli de flammes et dont on entend le ronflement; le cœur par des caisses vides, des corbeilles; la vessie par des objets ronds, en forme de bourse, ou d'une manière générale, par des objets creux. Un fait a une importance particulière : il est fréquent qu'à la fin du rêve nous nous représentions clairement l'organe excité ou sa fonction et cela dans notre propre corps. Ainsi à la fin d'un rêve de maux de dents on s'arrache une dent. » Ces explications de Scherner (cité par Freud dans *L'interprétation des rêves*) peuvent être rapprochées des descriptions iatomécaniciennes dont Baglivi nous avait donné le modèle dans sa *Praxis Médica* (1696) <sup>2</sup>. Tout en agréant la thèse d'une symbolisation de l'état somatique dans le rêve, Freud se disait « choqué » par de telles explications « parce que le travail du rêve apparaît comme une occupation inutile et dépourvue de but ». Il faudrait encore ajouter qu'assigner à toute excitation

1. Cf. Wolfson, *Le Schizo et les langues*, Gallimard, 1970.

2. « Examinez avec quelque attention l'économie physique de l'homme : qu'y trouvez-vous? Les mâchoires armées de dents, qu'est-ce autre chose que des tenailles? L'estomac n'est qu'une corne; les veines, les artères, le système entier des vaisseaux, ce sont des tubes hydrauliques; le cœur c'est un ressort; les viscères ne sont que des filtres, des cribles; le poumon n'est qu'un soufflet; qu'est-ce que les muscles sinon des cordes? Qu'est-ce que l'angle oculaire? Si ce n'est une poulie et ainsi de suite... » Baglivi, *Praxi Médica*. Cité par Canguilhem dans *Machine et organismes*.

somatique une représentation symbolique spécifique conduit tout au plus à réintroduire le principe d'une correspondance univoque entre la fonctionnalité de l'organe et la fonctionnalité de l'objet représentatif. Paradoxalement, *le travail du rêve cesse d'être « une occupation inutile » dès lors qu'il met en cause la fonctionnalité de l'organe ainsi que celle de l'objet*. Si « chaque rêve qui réussit est un accomplissement du désir » de dormir, le travail du rêve définit un véritable *travail somatique* qui représente quelque chose comme la *transgression* nécessaire de la fonctionnalité de l'organe. C'est pourquoi la symbolique des rêves telle que Freud la dévoile dans la *Traumdeutung* exclut le systématisme d'un Scherner : elle ne peut se fonder que sur une théorie de l'Inconscient seule capable de rendre compte d'une *métapsychologie du somatique*.

Si l'on peut admettre avec Freud que toute image du rêve renvoie à une signification symbolique d'ordre sexuel, une telle proposition ne vaut que sous la condition d'être entendue non comme postulat interprétatif mais comme *loi d'élaboration inconsciente du somatique*. En d'autres termes, il conviendrait de rendre compte du pouvoir qu'a l'organe génital de constituer le *modèle interprétatif* de toute représentation d'objets de telle sorte que sa présence au titre de la sexualité soit, dans le rêve, connotée par la seule loi d'un démenti apporté à la fonctionnalité de l'objet. « Toutes les machines compliquées, écrit Freud, et les appareils qui figurent dans le rêve sont, vraisemblablement, des organes génitaux, ordinairement masculins; *la symbolique du rêve s'y montre inlassable ainsi que l'esprit* <sup>1</sup>. »

Parler ici de *modèle de l'organe génital* sous le rapport d'une véritable transgression fonctionnelle n'est pas sans nous rappeler le sens reconnu par Freud au « modèle d'un organe douloureusement sensible, modifié en quelque façon sans être pourtant malade au sens habituel : c'est l'organe génital en état d'excitation <sup>2</sup> ». Les zones érogènes — toute partie du corps pouvant être considérée comme zone érogène et « le corps dans son entier étant érogène » — se conçoivent sur le modèle de l'organe génital (« elles pourraient remplacer les organes génitaux et se comporter de façon analogue à eux ») qui cesse, du même coup, de posséder le privilège de l'activité

1. Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 264-265. Le texte de Tausk (« De la genèse de l'« appareil à influencer » au cours de la schizophrénie ») paru en traduction française dans *La Psychanalyse*, n° 4 (1958) mériterait d'être plus largement cité et commenté. Sous l'angle d'intérêt du présent article, nous attirons l'attention sur la notion de *paranoïa somatique*. Si l'*appareil* représente les organes génitaux, il ne représente pas seulement eux : « ... mais de toute évidence, écrit Tausk à propos de sa malade, la malade dans son entier. Il représente, au sens physique du terme une véritable *projection*, le *corps de la malade* projeté dans le monde extérieur. Cela découle d'une manière univoque des déclarations de la malade : l'appareil possède avant tout une forme humaine qui, malgré les particularités qui l'en écartent, peut être reconnu sans la moindre hésitation et, fait le plus important, reconnu comme tel par la malade. Il a pris à peu près l'apparence de la malade. La malade éprouve toutes les manipulations de l'appareil aux endroits correspondants de son propre corps... Les effets provoqués au niveau de l'appareil apparaissent également sur le corps de la malade. L'appareil n'a plus d'organes génitaux depuis que la malade ne ressent plus de sensations sexuelles, et l'appareil avait des organes génitaux aussi longtemps que la malade était consciente de telles sensations... ».

2. Freud, « Pour introduire le narcissisme », in *La vie sexuelle*, P.U.F., p. 90.

sexuelle (au sens où une physiologie pouvait parler de la sexualité comme *fonction*). L'érogénéité des organes quels qu'ils soient assure au somatique le pouvoir d'être compris selon une loi de trans-fonctionnalité inconsciente; de même, c'est selon cette condition que des excitations d'origine somatique ne suffisent point à rendre compte de telle ou telle représentation symbolique par le jeu d'une correspondance fonctionnelle avec tel ou tel organe. Auquel cas, le somatique *s'entend* dans la pleine signification de l'érogénéité dont seul l'inconscient des traces mnésiques peut assurer le sens donné au *désir*. Car il va de soi que le rêve remplit cette fonction de satisfaction hallucinatoire de désir sous la condition que le somatique soit en quelque sorte, à la fois « bloc-notes magique <sup>1</sup> » ré-inventant la fiction de l'appareil psychique et l'*écran* sans surface ni profondeur du mécanisme défensif de la *projection*. La notion de *dream-screen* dégagée par B. D. Lewin <sup>2</sup> est le somatique lui-même interprété comme sein maternel halluciné au moment de l'endormissement; il est aussi le silence de l'analyse dans la cure et, de cette façon, renvoie à l'espace acoustique en lequel prennent forme les images visuelles du rêve.

Les théories du symbolisme anatomique et fonctionnel du rêve non seulement méconnaissaient la nature du travail du rêve mais accordaient une sorte de créance naïve à la visibilité des images. Il est vrai que la notion d'*écran* renforce, dans la psychanalyse, celle d'une projection visuelle de la représentation tout en risquant de laisser pour compte une signification défensive et conservatrice pourtant présente dans l'objet de la psychose hallucinatoire. Que le travail du deuil soit, en quelque sorte, présent et annulé dans l'objet hallucinatoire confié à celui-ci le pouvoir d'être écran selon le triple sens de ce qui suscite ou révèle, permet de figurer et enfin protège. La visibilité de l'image onirique répond de ces mêmes fonctions : elle est l'illusion nécessaire pour que le désir y soit *figuré*, travesti et en même temps défendu dans sa propre reconnaissance. Si le rêve est une *projection* — « l'extériorisation d'un processus interne » — le caractère visuel des représentations est nécessaire à la conscience pour que l'interprétation tienne lieu de *méconnaissance* et pour que rien ne soit ainsi *entendu* du désir inconscient. Le travail du rêve, nous dit Freud, « s'attache peu aux représentations de mot; il est à chaque instant prêt à échanger les mots les uns pour les autres jusqu'à ce qu'il trouve l'expression qui offre à la figuration plastique le plus de commodité ». La transposition des pensées en images visuelles est donc le résultat d'un travail consistant à ramener des *représentations de mot* aux *représentations de choses* « comme si dans l'ensemble une prise en considération de la figurabilité dominait le processus <sup>3</sup> ». On sait que Freud accorde une valeur *topique* à la différenciation entre représentation de mot et représentation de chose : la représentation de chose « consiste en l'investis-

1. Freud, *Le bloc-notes magique* (texte non publié en traduction française).

2. B. D. Lewin, « Sleep, the mouth and the dream-screen », in *The Psycho-Analytic Quarterly*, 1946, XV, trad. fr. dans ce numéro.

3. Freud, *Métapsychologie*, pp. 134-135.

sement sinon des images mnésiques directes des choses, du moins en celui de traces mnésiques plus éloignées et qui en dérivent<sup>1...</sup> ». Les représentations de choses appartiennent à l'Inconscient : ceci doit être entendu selon une conception de la *régression* qui fait de la représentation elle-même le résultat d'un ré-investissement des traces mnésiques soit donc cette modalité particulière d'inscription de l'événement<sup>2</sup>. L'hallucination du rêve est précisément l'*actualisation* (satisfaction) d'une perception primitive (pour ainsi dire : inactuelle) de l'objet par l'effet de son absence. Si donc le rêve connaît une *régression topique* — à la différence de la schizophrénie — c'est que les passages restent possibles entre les investissements de mot et les investissements de chose. Les mots qui tissent le réseau d'une écoute dans la pensée (Pcs) sont, dans la schizophrénie, (travail d'élaboration du processus primaire) les *actes restitutifs* de l'objet perdu. Dans le rêve, le jeu possible des investissements mot-chose donne à la figuration visuelle des images la propriété de participer à la fois d'une matière sonore et d'une mise en forme visuelle.

Ces remarques conduisent à préciser en quoi l'hypocondrie diffère ici du rêve. Dans l'hypocondrie, avons-nous dit, l'organe s'hallucine dans le mot. Entendons par là que « la prédominance de la relation de mot sur la relation de chose » assure à l'organe une représentation dans la pensée sur la base d'une analogie (ou identité) d'expression verbale<sup>3</sup>. La fonctionnalité liée au modèle de l'organe génital et de l'activité sexuelle (généralement liée à l'onanisme) est désignée par le jeu des identités verbales (ce qui « jaillit » de l'expression des comédons et « un trou est un trou est valable mot pour mot ») : *les mots sont donc* — en tant que primitivement investis — *le lieu de la modification des organes*. En retour, l'organe est re-configuré dans le corps au moyen d'une *projection interne* : l'organe ainsi ré-assuré fonctionne comme allégorie auto-scopique d'un mot. Il est cliniquement remarquable que l'hypocondriaque « se refuse » à entendre ce qui s'exprime dans ses mots tout en gardant le sentiment douloureux de ne pouvoir être compris dans son évocation de l'organe malade. Il en résulte cette situation où les organes ne peuvent tenir qu'aux mots actualisés dans la plainte et que la parole est ainsi la seule surface projective possible du somatique<sup>4</sup>. Ce qui fait donc défaut chez l'hypocondriaque c'est de ne pouvoir investir les représentations de choses comme si celles-ci — sur le modèle du rêve — étaient seules en mesure de restituer une vérité de sens du somatique. L'hypocondrie fait en quelque sorte l'hypothèse d'un déni portant sur l'amnésie infantile : le corps de l'hypocondriaque fait de l'organe douloureux le seul vestige de l'enfance sous l'apparence de l'enfant mort.

1. *Ibid.*, p. 118.

2. Freud, *L'interprétation des rêves*. Voir le très important chapitre consacré à la *Régression*.

3. Freud, *Métapsychologie*, p. 116.

4. *Ibid.*, p. 117 sq.

★

Le somatique est l'espace d'un texte. Le texte que les associations découvrent dans le travail analytique est précisément le seul espace possible du rêve. Ce texte tissé dans l'événement restitue le corps d'enfance : le rêve, dit Freud, « serait un équivalent d'une scène infantile modifiée par le transfert dans un domaine récent ».

En assimilant le travail du symptôme organique au travail du rêve, Groddeck<sup>1</sup> reconnaît bien l'existence d'un *travail somatique* grâce auquel les symptômes peuvent être lus et interprétés en fonction du principe de condensation et de déplacement. Toutefois, il redonne une épaisseur à l'organicité qui voile, d'une certaine façon, le sens du somatique comme *écran*. Le rêve est précisément pour le corps la nécessaire projection de ce qui s'y agit en un mythe. Mais, sorti d'un psychologisme du rêve, on s'aperçoit qu'il ne vaut que comme texte et que ce texte est celui du *corps-événement*. Si — comme c'est le cas dans l'hystérie et, d'une autre façon, dans la maladie organique — le somatique est le lieu d'une actualisation dramatique (la maladie, la douleur...), il désigne au regard du rêve l'espace-écran d'un scénario *entrepreneur* de ses représentations hallucinatoires.

S'il convenait de trouver celui qui a le mieux entendu comment on peut rendre de telles représentations, on penserait à Eisenstein. Parlant d'« une manière de *post-peinture* passant dans une sorte de *pré-musique* », Eisenstein désigne une qualité d'image dont la surface sur l'écran est en quelque sorte engendrée par l'acousticité des sons et dont le contenu dramatique est comme produit par la matière musicale (fonction pathique) porteuse en elle de l'événement. La figuration visuelle prend alors pouvoir de déceler quelque chose comme un sens — celui qui est présent de son absence dans la réalité primitive.

PIERRE FÉDIDA

1. Groddeck, *La maladie, l'art et le symbole*, Gallimard, 1969. Voir notamment le texte sur « Travail du rêve et travail du symptôme organique ».

Roger Dadoun

## LES OMBILICS DU RÊVE

*Rose Sélavy trouve qu'un incesticide  
doit coucher avec sa mère avant de la  
tuer; les punaises sont de rigueur...*

Marcel DUCHAMP, *Marchand du sel.*

*Et le centre était une mosaïque  
d'éclats...*

Antonin ARTAUD, *L'ombilic des limbes.*

1. Quand il eut bien labouré le champ illimité de l'anthropologie — mœurs, rites et croyances des peuples les plus divers, mythologies et folklores de tous pays et de toutes époques, contes et légendes, magies, rêves et délires — Géza Róheim s'avisa, dans son tout dernier livre, *The Gates of the Dream* (1953), que sa redoutable panoplie de concepts et techniques psychanalytiques n'avait peut-être pas été cet instrument admirable, de la perfection duquel il n'avait jamais douté; il propose, dans l'introduction du livre rédigée très peu de temps avant sa mort, un étonnant renversement : « *Jusqu'à présent, écrit-il, je disais aux anthropologues que la psychanalyse était, dans leur domaine, un outil qui pouvait expliquer beaucoup de choses. Je dis aujourd'hui aux psychanalystes qu'ils peuvent se servir de l'anthropologie [...] Je n'aurais jamais compris, pour ma part, toutes les implications des discours de mes patients si je n'avais pas été familiarisé avec les altjiranga mitjina, « les êtres éternels du rêve.* » Ces lignes prennent place entre deux paragraphes qui leur donnent une tonalité particulière; le premier paragraphe du livre amène, comme des ombres inquiétantes ou de vagues remords, des questions telles que : « *Existe-t-il quelque chose qu'on puisse nommer l'anthropologie psychanalytique ?* » ou celle-ci : « *Ma vie n'aurait-elle vraiment servi à rien ?* » Le doute ainsi introduit quant à l'adéquation de la méthode psychanalytique à la recherche anthropologique n'est pas vraiment dissipé, et Róheim préfère, dans un paragraphe ultérieur,

changer d'horizon : « *Les tribus de la jungle ou du désert, écrit-il, n'ont certainement nul besoin d'être soignées, elles pourraient en vérité nous donner des leçons de bonheur.* » C'est donc entre le doute — même dénié — jeté sur ses propres recherches d'anthropologie psychanalytique et l'écho d'un bonheur « primitif », que Rôheim déploie son ultime et ample méditation sur le rêve. Tout se passe comme si le rabattement de l'anthropologie sur la psychanalyse — les *altjiranga mitjina*, les êtres éternels du temps de rêve, les ancêtres-héros totémiques de la mythologie australienne venant hanter désormais le cabinet de l'analyste, après que ce dernier eut fini de batifoler dans le désert ou la jungle — était là pour signifier que Rôheim franchissait une étape nouvelle au sein de la psychanalyse même : par-delà *Totem et tabou* (1913), c'est avec le Freud de la *Traumdeutung* (1900) qu'il renoue, mais une *Traumdeutung* travaillée par un demi-siècle de recherches, de débats, d'évolution; tandis que le rêve était chez Freud, dans une large mesure, appelé et balisé par les figures de la névrose, il est, dans *Les portes du rêve* de Rôheim, envahi et investi par d'innombrables cohortes de figures légendaires et mythologiques dont il est la matrice; dans les influences qu'il reconnaît pour cet imposant ouvrage, la part de la psychanalyse au sens strict est réduite; après le *Thalassa* de Ferenczi, qui est une des premières grandes amplifications de la psychanalyse en bio-analyse, Rôheim cite l'anthropologue Tylor, pour qui les dieux sont issus de l'animisme et l'animisme du rêve, et le spécialiste de la mythologie Laistner, qui fit dériver la mythologie du cauchemar.

2. Rôheim affirme que *Les portes du rêve* représentent « pour la première fois l'anthropologie psychanalytique dans un sens différent et plus profond ». C'est précisément aux sources du rêve que s'alimentent cette différence et cette profondeur; plus encore, le rêve est traité comme source primordiale : « *Il semble que dans le rêve réside l'une des sources les plus importantes de la culture humaine. Nous pouvons dire que la gigantesque structure imaginaire que nous avons édifiée au cours des siècles prend effectivement naissance dans nos rêves.* » Rôheim en propose la démonstration, tout au long d'un texte volumineux et d'une étourdissante variété, constitué pour l'essentiel d'illustrations anthropologiques suggestives, qu'il n'est pas question ici de détailler, mais qui toutes prennent appui sur la conception longuement développée dans le premier chapitre, *Le rêve de base*. Le rêve de base, que Rôheim tient pour typique de toute l'humanité et capable de renouveler notre conception de la nature des formations oniriques, se caractérise par l'alternance et la compénétration de deux mouvements : une direction régrédiente se manifeste d'emblée avec l'endormissement, au cours duquel le dormeur retire tous ses investissements libidinaux du monde extérieur et « sombre », « coule », « s'enfonce » dans un état proche de la mort; Rôheim reprend ici la conception freudienne du sommeil comme régression utérine, mais en l'enrichissant et en la compliquant de plusieurs aspects originaux; il emprunte à Jekels et Bergler l'idée que dans le sommeil, le retour à l'état prénatal, c'est la pulsion de mort, Thanatos, qui

exerce son action; mais l'angoisse liée à l'abandon du monde extérieur et l'action de la pulsion de mort sont contrebalancées par le fait que la régression utérine réédite une situation hédonique primordiale, introduit une sorte de gratification libidinale qui transforme le sommeil comme mort et dissolution en processus de récupération et de repos, au sens pleinement positif du terme. Surtout, et l'on voit ainsi se dessiner très vite la direction progressive du rêve, c'est le corps tout entier du dormeur, du rêveur, qui fonctionne comme matrice maternelle; c'est dans son propre corps que « tombe » le rêveur, et cet espace corporel spécifique du rêve transforme la « chute » en érection. Car si le corps du dormeur est la matrice maternelle, le rêveur, en y pénétrant, n'accomplit pas seulement le souhait extrêmement archaïque de fusion avec la mère, de dissolution dans le non-né, il satisfait dans le même temps une composante œdipienne d'union incestueuse avec la mère, et le corps-matrice est ainsi doublé d'un corps-phallus. Rôheim, à son habitude, ne développe pas toujours les implications de ses intuitions; préoccupé surtout, ici, d'établir des équivalences et des liaisons entre formations et processus oniriques d'une part et formations mythologiques et sociales d'autre part, il se limite à la démonstration du phallus onirique comme origine de la notion d'âme, par exemple, ou à la présentation de la figure du chaman comme personification de l'érection onirique. Or, le développement du corps-matrice en corps-phallus et l'active simultanéité de ces deux positions entraînent des effets particuliers : d'une part le rêveur, en se faisant matrice, phallus et incessants mouvements de l'une à l'autre, introduit un processus de fragmentation et multiplication qui mine la souveraineté du sujet; le sujet comme « centre » devient « mosaïque d'éclats »; et ce processus topique est inséparable d'un travail dynamique de parcours du corps, d'une exploration rythmique, par étapes, par quantum libidinal en quelque sorte, au cours de laquelle le rêveur démultiplié retrouve une certaine forme d'unité, mais une unité décentrée, discontinue, plus de connection que d'intégration. A la fois chute-matrice, érection-phallus et libido-parcours, le corps onirique se présente comme un milieu nouveau — à la fois milieu-minerai, milieu-énergie et milieu-machine — qui requiert sans doute d'autres structures d'analyse et d'interprétation que le milieu objectal toujours posé comme norme exclusive de référence. De ce remarquable approfondissement du champ onirique, Rôheim lui-même tire quelques conséquences importantes : outre, évidemment, sa thèse radicale, superlative, qui fait surgir du rêve la totalité des formations culturelles, il propose certaines applications pour l'examen de l'évolution psychologique : « *Plutôt que de dire, écrit-il, que les êtres humains, au commencement de leur vie, sont complètement dominés par l'oralité, il faut au contraire souligner qu'ils sont sous l'empire de deux tendances principales, une tendance régressive (le sommeil) et une tendance dirigée sur l'objet (le sein).* » La relation entre monde onirique et monde objectal ou, mieux peut-être, entre production onirique et production objectale, est suggérée, dans une perspective particulièrement originale, à l'aide d'un modèle anthropologique; citant un manuscrit inédit de Petri sur les Ungarinjin

du Kimberley, Róheim relève la constellation suivante : « *Le « temps du rêve » est appelé Lalan ou Ungud (Ungur), mais aussi Ya-yari. Ce dernier terme semble dériver de Yari, qui veut dire rêve, vision, totem du rêve. Ya-yari signifie aussi force, vitalité, Ya-yari est ce qui nous fait sentir, penser et percevoir. Il désigne aussi la puissance sexuelle, car être excité sexuellement se dit ya-yari. Et c'est aussi ce qui permet à l'homme de rêver, et d'être ainsi en contact avec le surnaturel.* » Le rêve n'est pas seulement vision, il ne se réduit pas à des images oniriques — réduction qui est au fond de toute interprétation symbolique — il est aussi force et vitalité, c'est-à-dire énergie libidinale, puissance sexuelle; et cette puissance, cette énergie de vie élémentaire, originaire — c'est cet « originaire » que désigne le concept de « temps du rêve », et c'est un originaire qui est cependant toujours présent, toujours actuel, comme l'activité onirique elle-même — ne reste pas prisonnière d'une matrice, ne tourne pas en rond dans le circuit autarcique, narcissique du corps, elle se définit, semble-t-il, comme une énergie cumulative, qui va rayonner, que l'on va retrouver dans toutes nos activités vigiles : le sentir, le percevoir, le penser; imaginons un arbre renversé plantant ses racines dans le ciel : ainsi la sève nocturne du rêve travaille-t-elle et irrigue-t-elle en son cœur même, dans sa palpitation intime, le monde de l'objet. Certes, Róheim ne propose pas nettement de telles perspectives, mais elles sont au moins suggérées par *Les portes du rêve*, pour peu que l'on parvienne à préserver la spécificité de l'approfondissement onirique, son autonomie par rapport à l'extension anthropologique (car si toute la culture est dans le rêve, le rêve est dans toute la culture, et son lieu propre est alors escamoté) visée par Róheim.

3. D'avoir défini le lieu spécifique du rêve, le mérite en revient incontestablement à Freud, et la *Traumdeutung* demeure toujours, à cet égard, le texte fondateur. Il me paraît d'autant plus utile d'en repérer certaines limites, dont la principale est déjà incluse dans le titre même et que les deux traductions françaises ont l'avantage de mettre en lumière : c'est une *Deutung*, une « interprétation » d'abord que propose Freud, et c'est finalement le titre *L'interprétation des rêves* qui prévaut; l'entreprise de Freud se situe par là dans toute une tradition herméneutique, qui nous semble avoir lourdement pesé sur sa recherche et l'avoir engagée parfois dans des voies sans issues, sans développement véritable, ou en tout cas fort ambiguës, en faisant prévaloir ou en posant comme références principales les notions de sens et de signification, de traduction, déchiffrement, symbolique, en valorisant des modèles qui constitueraient comme une sorte de texte antérieur, premier, etc. Qu'une autre direction fût perceptible, la première traduction de *Traumdeutung* comme *La science des rêves* le suggère — si par science on entend ici une recherche coupée de toute tradition, et radicalement neuve, et refusant de se laisser monopoliser par le sens et l'interprétation. L'hésitation ou l'ambiguïté, ou plus exactement le compromis auquel parvient finalement Freud, s'expriment très clairement dans les toutes premières lignes de son livre; la

première phrase pose d'emblée la visée herméneutique, avec sa conséquence majeure, le primat d'une certaine transcendance, ici celle de la veille, de la conscience; je souligne les articulations typiques : « *Je me propose*, écrit Freud dans l'avant-propos du chapitre premier, *de montrer dans les pages qui suivent qu'il existe une technique psychologique qui permet d'interpréter les rêves : si on applique cette technique, tout rêve apparaît comme une production psychique qui a une signification et qu'on peut insérer parfaitement dans la suite des activités mentales de la veille.* » La seconde phrase, en revanche, esquisse un projet plus scientifique, défini par la spécificité et l'immanence du rêve, par un traitement non plus herméneutique mais mécanique et dynamique, comme l'indiquent les termes que nous soulignons : « *Je veux, de plus*, poursuit donc Freud, *essayer d'expliquer les processus qui donnent au rêve son aspect étrange, méconnaissable, et d'en tirer une conclusion sur la nature des forces psychiques dont la fusion ou le heurt produisent le rêve* » (*L'interprétation des rêves*, P.U.F., p. 11). On notera encore que la visée herméneutique appelle plutôt le pluriel, *les rêves* — juxtaposition existentielle d'expériences concrètes, singulières — tandis qu'un projet plus positiviste préfère dire *le rêve*, domaine autonome, lieu ou classe de structures et de processus originaux, irréductibles. L'emprise monopolisatrice de la conscience vigile apparaît encore dans la façon avec laquelle Freud nomme ses principaux matériaux : il subsiste quelque chose de péjoratif ou de négatif dans le qualificatif de « latent » pour désigner les « pensées du rêve »; le contenu latent semble être en attente de l'interprétation, pour pouvoir accéder à l'être; et le « contenu manifeste », c'est-à-dire le rêve tel qu'il est repris dans le discours vigile, est valorisé par Freud au point qu'il se contente le plus souvent de l'appeler, purement et simplement, « contenu du rêve ».

Lorsque Freud déclare que le rêve est « *la voie royale d'accès à l'inconscient* », il lui attribue sans nul doute une fonction de premier plan — mais cette reconnaissance n'est-elle pas, en un certain sens, une méconnaissance : une voie, aussi royale soit-elle, est un *lieu de passage*, non un *lieu de production*; n'est-ce pas réduire ou déformer l'activité onirique que de la faire servir à la nomination d'autre chose; de fait, Freud situe fréquemment le rêve aux côtés d'autres « formations de l'inconscient » — des mythes, des légendes, des symptômes, etc., introduisant une sorte d'anonymat généralisé dans les modes spécifiques de production des diverses activités désignées, onirique, anthropologique, hystérique... La proposition principale de l'interprétation freudienne, selon laquelle le rêve est un accomplissement de désir, constitue elle aussi une « formation de compromis »; lorsque Freud écrit à Fliess, « *ce n'est pas seulement le rêve qui est un accomplissement de désir, mais aussi l'accès hystérique* », il révèle la qualité de son génie, qui fut de saisir des rapports insoupçonnés et fondamentaux; et, en un sens, l'inconscient n'est rien d'autre que la classe de ces rapports, voire le classement de ces rapports — c'est-à-dire un concept qui assume à la fois une fonction méthodologique et une fonction taxinomique. Le fait que le rêve et l'accès hystérique — et aussi bien le mythe, la superstition, la légende ou les expres-

sions artistiques — soient regroupés est infiniment précieux; mais qu'ils le soient en tant qu'ils visent un *but* commun, cela constitue un infléchissement téléologique qui comporte certains risques; le rêve apparaît alors comme la « satisfaction hallucinatoire d'un désir », où il semble bien que le terme de « satisfaction » exprime l'emprise finalisante du but, corollaire de l'emprise herméneutique du sens — *but* et *sens* étant fréquemment des valeurs interchangeable; que le qualificatif d'« hallucinatoire » traduise la double empreinte, la double contrainte que subit la formation onirique : écho de la clinique et ombre de la réalité; et que le concept de désir, dont on sait à quel point il reste fondamental chez Freud, n'est avancé pourtant que pour être aussitôt captif de systèmes vigiles. Ces derniers manifestent avec force leur présence dans l'analyse freudienne, sous la forme notamment de la « prise en considération de la figurabilité » dans le rêve et de la verbalisation; le Laplanche-Pontalis définit la première comme « exigence à laquelle sont soumises les pensées du rêve : elles subissent une sélection et une transformation qui les rendent à même d'être représentées en images, surtout visuelles »; on ne saurait mieux qualifier la contrainte, la tyrannie, la répression « épistémologique » qui s'exerce sur l'activité onirique et sur tous les matériaux du rêve pour que leur soit concédée une « prise en considération »; la visualisation est l'instrument privilégié de cette tyrannie; or, l'image visuelle, faut-il le dire, est ce qui se forme dans le cerveau d'un individu qui a les yeux ouverts, et qui saisit des aspects de la réalité externe non seulement avec l'organe spécialisé de la vision, mais avec tous ses systèmes culturels, son savoir, son expérience, ses projets; la visualisation exprime l'hégémonie du cortex cérébral, du monde extérieur, de la conscience, de la société, du moi, de l'objet, ainsi que des formes, figures et structures qui leur sont communes, l'intégration hiérarchisée, l'identité, l'unité, la relation dialectisée ou idéalisée, la continuité; donner la prépondérance, voire l'exclusivité, aux images visuelles pour la compréhension des mécanismes du rêve, cela fait penser à quelqu'un qui voudrait connaître les mécanismes de l'activité cinématographique en se contentant d'interpréter les seules images projetées sur l'écran, alors que le travail de fabrication est ailleurs, dans les lieux, matériaux et machineries nombreux et variés qui concourent à la production de l'image — laquelle pourrait, aussi bien, ne jamais se manifester (pour les lieux, citons les bureaux d'affaires, plateaux, studios, laboratoires, extérieurs, cabines; les matériaux interviennent sous forme de substances chimiques, d'émulsions, d'électricité, mais aussi de toutes les matières participant à la fabrication de décors ou de costumes; tout cela traité à l'aide des machines optiques et acoustiques; à quoi il faudrait encore ajouter toute la gamme des systèmes d'expression, et il faudrait encore définir les milieux ou cadres institutionnels, économiques, politiques, idéologiques, etc., qui conditionnent l'existence de l'activité cinématographique proprement dite...). La sélection par visualisation est aggravée par la verbalisation; l'image onirique visuelle est toujours nommée; alors même que l'inadéquation entre le mot et l'image onirique est remarquable, le mot en disant

*toujours beaucoup trop et jamais assez* sur l'image visuelle du rêve — le mot met le grappin sur l'image, réalisant ainsi un véritable abus de pouvoir; il la complète, la charge, la couvre de nombreuses déterminations qui lui sont propres, et parallèlement il ne retient des déterminations spécifiques du rêve que les quelques supports qui lui conviennent. L'image est absorbée par le mot, et les successions ou groupements d'images sont absorbés par la phrase, et les groupements de groupements passent enfin dans un récit. L'interprétation des rêves n'est jamais qu'*interprétation de récits de rêves*, avec tout ce que les structures culturelles et techniques du récit introduisent de valeurs vigiles — nomination, composition, articulations, personnages, intrigues, situations, toute une « dramaturgie » dont on peut se demander si elle ne dénature pas l'activité onirique.

Un des rêves les plus célèbres de Freud, *rêve du 23-24 juillet 1895* — « *c'est le premier rêve*, précise Freud en note, *que j'ai soumis à une analyse détaillée* » — ou rêve de l'injection faite à Irma, se présente comme un récit remarquablement structuré, à la fois scénario et mise en scène; les indications claires, précises et concrètes de Freud, qui composent un texte d'une trentaine de lignes en petits caractères, permettraient à un cinéaste de tourner sans hésitation une séquence de film : « *Un grand hall — beaucoup d'invités, nous recevons. — Parmi les invités, Irma, que je prends tout de suite à part... Je lui dis : « ... » — Elle répond : « ... » (...) — J'appelle aussitôt le docteur M. ...* » C'est-à-dire, en termes de mise en scène : plan large sur le hall, panoramique sur les invités, puis zoom et gros plan sur Irma; plan moyen sur Irma et Freud, et dialogue, etc. Si le cinéma est si souvent assimilé à du rêve — « usine à rêves », mais on ne voit jamais le côté « usine » — n'est-ce pas parce qu'on a préalablement traité le rêve comme du cinéma? On voit même un psychanalyste comme Bertram D. Lewin proposer l'idée d'un *écran du rêve*, surface blanche où viendraient se projeter les images oniriques. Mais le postulat peut-être le plus surprenant à la base du travail d'interprétation réside dans le fait que la verbalisation n'est jamais mise en question; certes, l'analyse, les associations, permettent dans une large mesure de faire éclater le récit — mais il reste que ce dernier est posé comme un rendu parfaitement valable de l'activité onirique; la narration du rêve est traitée comme un moment nécessaire et suffisant pour amorcer le travail d'analyse — mais sur quoi se fondent et sa nécessité et sa suffisance? A la limite, on serait autorisé à se poser la question suivante : Freud a-t-il véritablement rêvé le rêve de l'injection faite à Irma? Son rêve, son récit de rêve, n'est-il pas déjà la reconstruction synthétique dont il parle plus loin? De quels critères, et de quels concepts, disposons-nous pour être assurés que la vision de l'image onirique est une intuition valable, correcte, utilisable, et qu'elle est en outre rendue de façon valable et adéquate dans une séquence narrative? L'important, dira-t-on, est de pouvoir associer, pour pouvoir interpréter. Là réside effectivement le vice originel : le récit onirique est *appelé*, impérativement, par l'interprétation; à la source du rêve, au rêve

comme source, on pratique la dérivation, la canalisation qui permettra d'arroser les champs familiers; on n'interprète pas ce qu'on rêve, on rêve ce qu'on interprète. Dans une telle relation, l'inconscient le plus fort n'est pas tant constitué par des images oniriques latentes que par les structures de sélection, d'appréhension et de transformation mises en jeu dans l'interprétation. Une métaphysique inconsciente travaille à prélever dans la production onirique les produits, les pièces, qui serviront au montage herméneutique; comme les pièces sont nombreuses et diverses, et multiples aussi les dispositions possibles, l'interprétation est interminable; de toute façon, assure Freud, il reste toujours un point irréductible, un *ombilic du rêve*, qui échappe à toute prise, qui demeure dans l'ombre — étrange *point de fuite* de la perspective freudienne, où s'avoue l'irrépressible complicité de l'interprétation et de la transcendance.

En se vouant à l'interprétation, l'entreprise de Freud tend à faire prévaloir une vision gestaltiste de l'activité onirique — vision dominée par les concepts de forme, de structure, d'articulation; lorsqu'en revanche, il secoue la tutelle herméneutique, son approche se fait plus empiriste, plus associationniste, il semble cerner de plus près les processus spécifiques du rêve, « *la nature des forces psychiques dont la fusion ou le heurt produisent le rêve* »; c'est ainsi, dans une large mesure, qu'il procède dans le substantiel chapitre consacré au « *travail du rêve* », où il se livre notamment à une analyse détaillée des *mécanismes*.

Il convient peut-être, en ce point, de redonner quelque importance au premier texte de Freud, le *Projet de psychologie scientifique* de 1895, où se trouve définie une perspective mécaniste, voire scientifique, de recherche, qui a au moins l'avantage de couper court aux élans herméneutiques; la notion d'image elle-même — dont on ne dira jamais assez tout le mal qu'elle peut faire — reste sévèrement contrôlée. Le *Vocabulaire* de Laplanche et Pontalis propose une formule brève mais forte pour désigner l'axe central du projet : « *Dans les hypothèses de départ que pose Freud, il n'est pas question d'images au sens d'une empreinte psychique ou neuronique ressemblant à l'objet réel. Tout n'est d'abord que "neurone" et "quantité"*. » On comprend bien qu'avec les moyens techniques et scientifiques de l'époque, procéder par « neurone » et « quantité » dans une investigation psychologique constituait une voie étroite, voire une impasse, où l'on se serait contenté de ramener régulièrement les analyses psychologiques aux derniers-nés des modèles biologiques. Il est probable que Freud a senti qu'avec de tels outils, il ne pourrait « remuer les enfers », et qu'il était nécessaire de se placer sur le terrain même de l'adversaire — disons l'herméneutique — pour y opérer l'indispensable subversion sur quoi repose la psychanalyse. Mais le *cadre* où l'on accepte de se placer ne manque jamais de marquer et de modeler le travail effectué et les formes construites. Une certaine ambiguïté de la *Traumdeutung* que nous avons déjà signalée se révèle dans l'épigraphe de l'ouvrage : « *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo* », « Si les dieux ne se laissent pas fléchir, je remuerai

l'enfer »; *Superos* et *Acheronta* (les dieux et l'enfer, le haut et le bas) ne sont séparés que par une virgule; la nostalgie des dieux — que Freud ne désespère pas, apparemment, de fléchir — hante toujours le projet démoniaque. Mais inversement, en abondant dans le sens de l'herméneutique, de la recherche des significations et des buts, de la symbolique, en restant captif de la fascination des *Superos*, de la transcendance, alors même qu'il remue l'enfer, qu'il travaille ou « machine » dans l'immanence, Freud semble lui-même hanté par un remords, par la nostalgie d'une certaine scientificité perdue, du *Projet* plus ou moins abandonné. Son exploration de l'activité onirique semble osciller entre deux directions, deux approches, qu'on pourrait caractériser à l'aide de la précieuse distinction proposée par Deleuze et Guattari dans leur tout récent ouvrage, *Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-Œdipe* : une approche *molaire*, par grandes masses, par ensembles statistiques et globalités, qui privilégie les formes organisées, les structures, les personnes, les totalités intégrées, le Sens et le but — dont relèverait la tendance herméneutique de la *Traumdeutung*; et une approche *moléculaire*, qui travaille dans une direction inverse, vers la division, la décomposition, les micro-assemblages, les connections fines, les ramifications, les « radicelles » comme dirait Artaud, les dispositifs de montage et les mécanismes de production, sans que même les problèmes de sens et de but puissent être posés; c'est la direction « par neurone et quantité », dessinée dans le *Projet* de 1895, et qui va être de plus en plus écartée pour laisser le champ complètement libre à une vision molaire qui atteindra son expression superlative dans la monumentale opposition de Thanatos et d'Eros, les deux super-puissances qui se partagent l'univers, « puissances célestes » (encore les *Superos*), dit Freud à la fin de *Malaise dans la civilisation*, qui s'affrontent dans une lutte éternelle.

Le premier rêve analysé en détail par Freud, le rêve de l'injection faite à Irma, illustre déjà clairement le traitement molaire adopté par Freud : on y voit circuler des personnages accomplis, des personnes totales, Irma, Freud, le docteur M., Otto, l'élément central est constitué par un phénomène global, la maladie, et la discussion met en scène des professionnels; avec un tel contexte, de tels matériaux sélectionnés, il est logique que le sens du rêve que dégage Freud soit lié au problème éthique et social de la responsabilité du médecin. On est alors tenté de se demander ce que donnerait ici une approche moléculaire; on tiendrait pour relativement négligeables les personnes, pour anecdotique la situation, pour subalterne le problème global, *externe*, de la responsabilité, c'est-à-dire une certaine transcendance greffée sur le projet thérapeutique de Freud. Freud étant le rêveur, ce sont les mécanismes et processus internes de maturation, de « fabrication » du projet qui importent; le rêve est de 1895, comme le *Projet de psychologie scientifique*, et il est rapporté dans la *Traumdeutung*, en 1900; au cours de ces années, Freud s'est livré à une élaboration fondamentale de sa pensée, il fait effort pour se dégager d'une formation positiviste, pour définir des perspectives nouvelles, pour trouver une « solution »; en reprochant à Irma « *de ne*

*pas avoir encore accepté (sa) solution* », Freud s'adresse à lui-même le reproche de ne pas s'être engagé à fond dans la « solution » de la thérapeutique psychologique; il fait effort pour se dégager du système positiviste du *Projet*, dont il projette peut-être l'impact organique dans ces paroles prononcées par Irma : « *Si tu savais comme j'ai mal à la gorge, à l'estomac, et au ventre, cela m'étrangle.* » Pour desserrer l'étranglement scientifique, pour avancer vers la *Traumdeutung*, il se livre inconsciemment à un travail de dévalorisation de la scientificité biologique, non sans une forte dose de culpabilité, puisque c'est sa formation même qu'il renie, ce sont ses « patrons », ses « pères » en savoir qu'il écarte et repousse (mais pour renouer, il est vrai, avec des ancêtres et des pères plus lointains — processus qu'illustrent les nombreuses références *historiques* introduites dans la *Traumdeutung* et qui trouvera son expression absolue dans le Père originaire de *Totem et tabou*); aussi les savants qui apparaissent dans son rêve ont-ils quelque déficience : le docteur M. « *boite, il n'a pas de barbe* », et son ami Otto travaille salement. Ce travail de dévalorisation doit être vécu organiquement par Freud, inscrit dans son corps onirique : la scientificité, déjà représentée par des savants dégradés, est réduite à des *injections*, elles-mêmes dévalorisées, avec ambivalence : « *Ces injections ne sont pas faciles à faire... la seringue n'était pas propre.* » Aurait-il adopté la voie de la facilité, la « voie royale » et commode de l'herméneutique, aux dépens de la voie étroite, difficile d'une recherche minutieuse, humble et sans éclat? « *N'ai-je pas laissé échapper quelque symptôme organique?* » La voie organique, la voie moléculaire, est exprimée de la manière la plus *radicale* par la chimie : d'où ces « quanta » de mots : *propyle, propylène... acide propionique*, qui débouchent sur le perçu le plus intense du rêve : « *...TRIMÉTHYLAMINE (dont je vois la formule devant mes yeux, imprimée en caractères gras)* ».

L'intensité de la perception soulignée par Freud et le rythme moléculaire qui la précède, vécus sur fond organique d'étranglement, de peur, d'injection, attestent que c'est sous la formule de la triméthylamine que se place le tournant décisif du projet freudien, comme il l'indique lui-même par ailleurs sous forme d'une association incidente, où l'on voit s'effectuer le passage du moléculaire (chimie des processus) au molaire (la sexualité qui est déjà en train de devenir Eros) : la triméthylamine, dit Freud, me fait penser à un entretien avec un ami qui « *m'avait communiqué ses idées sur la chimie des processus sexuels et dit notamment qu'il avait cru constater, parmi les produits du métabolisme sexuel, la présence de la triméthylamine. Cette substance me fait ainsi penser aux faits de sexualité; j'attribue à ces faits le plus grand rôle dans la genèse des affections nerveuses que je veux guérir* ». La triméthylamine n'inscrit pas seulement dans le rêve de Freud « *le rôle dominant de la sexualité* », elle exprime aussi les efforts qu'il fait pour parvenir à établir ce rôle, et dont il a pris à témoin son grand ami Fliess; la fonction complexe et décisive assumée par Wilhelm Fliess dans l'auto-analyse inaugurale de Freud étant connue, il se confirmerait que le rêve de l'injection faite à Irma, qu'il faudrait intituler *rêve de la triméthylamine*, ne doit pas être caractérisé

par le système dramatique, théâtral, des personnages mis en scène, ni par le sujet pathétique de la maladie d'Irma, ni par les péripéties constituées par les débats professionnels, ni enfin par le thème moral de la responsabilité du médecin; dès lors que le rêve est pris dans une structure narrative, les formes hégémoniques d'articulations et de relations qui dominent la vie vigile investissent l'activité onirique, la colonisent, l'étouffent; tous les travestissements, toutes les mystifications deviennent possibles. Il est difficile, mais peut-être possible d'éviter cet écueil; on tentera de demeurer au plus près de certains vécus oniriques corporels : « *cela m'étrangle* », « *je prends peur* », « *injections* »; d'une certaine informalité de l'image, de la succession de fragments, de pièces, telle que *propyle, propylène... acide propionique*; d'une intensité spécifique de certaines expressions, *triméthylamine*; il apparaîtra alors que la vision molaire suggérée par Freud — « *Un grand hall — beaucoup d'invités, nous recevons* » — gêne la prise en considération de ce qui se passe dans Freud le rêveur à un niveau moléculaire : les transformations locales — gorge, bouche, nez, ventre — au cours desquelles s'opère une distribution ou une redistribution de son désir, qui se pose fondamentalement comme désir de recherche, les échanges et passages par secousses brèves qui constituent ou qui contribuent à l'organisation ou réorganisation de son économie libidinale, support dynamique de ses engagements scientifiques. Les personnages qui interviennent dans le rêve ou les associations de Freud ne sont que des repères, l'activité onirique productrice que révèle le rêve de la triméthylamine, c'est que *Freud se travaille inconsciemment* pour élaborer et transformer son propre désir; dans le rêve — par le rêve? — Freud se construit comme « *machine désirante* », pour reprendre une des plus fortes expressions de Deleuze et Guattari, agencée de telle sorte que l'énergie et les branchements nécessaires à un certain type de production soient acquis. Le rêve et son double — le réel. Le rêve de la triméthylamine rend compte, à sa manière, du travail de transformation opéré, ou même constitué par la « libido scientifique » de Freud : le récit débute par une vision molaire (*Un grand hall — beaucoup d'invités*) et se termine par des considérations moléculaires (la formule chimique, qui est très précisément formule moléculaire, de la triméthylamine); c'est la présentation à rebours du mouvement onirique, ou encore la présentation linéaire et vectorisée d'une distribution segmentaire de l'activité onirique : le *moléculaire* cède, par saccades, par poussées, par déconnexions locales, le terrain au *molaire* — lequel, appelé, renforcé, cautionné par les pouvoirs vigiles, qui ont pénétré dans la place avec le récit, et sans doute avant, organise le terrain selon ses normes, refait l'histoire à sa manière. Raconté en bonne place dans la *Traumdeutung*, sous l'aspect d'un petit drame psycho-social émouvant, le rêve de la triméthylamine nous apparaît comme l'écho de la « machination » libidinale onirique qui aboutit à l'avènement de la *Traumdeutung*.

6. La « surinterprétation » ici bricolée vise surtout à illustrer le fait que toute interprétation est, par essence, inépuisable — c'est-à-dire, concrètement et exis-

tentielle, *épuisante*, opérant la ponction permanente, l'épuisement de l'énergie libidinale fuyant par le tonneau des Danaïdes; il y a ainsi, dans le rêve d'Irma, comme *une odeur de mort* : « *une grande tache blanche... de larges escarres blanc grisâtre* ». Plus précisément, l'inépuisable peut fonctionner sur un double registre : la libido s'engouffre dans un *point de fuite*, ou elle circule par une *multiplicité de points-relais*; pour risquer une formule plus lapidaire, disons que, dans le premier cas, nous sommes *floués*, il y a déperdition, perte, tandis que dans le second, nous sommes *flués*, portés par les flux. Un texte comme l'*Héliogabale* d'Antonin Artaud rend parfaitement le mouvement multiple et plein des flux libidinaux, avec son ouverture splendide : « *S'il y a autour du cadavre d'Héliogabale, mort sans tombeau, et égorgé par sa police dans les latrines de son palais, une intense circulation de sang et d'excréments, il y a autour de son berceau une intense circulation de sperme. Héliogabale est né à une époque où tout le monde couchait avec tout le monde...* »; et ces quelques moments prélevés sur les flux : « *Le bien, le mal, le sang, le sperme, les vins rosats, les huiles qui embaument, les parfums les plus chers créent, autour de la générosité d'Héliogabale, d'innombrables irrigations* », « *si Héliogabale passe de femme en femme comme il passe de cocher en cocher, il passe aussi de pierre en pierre, de robe en robe, de fête en fête et d'ornement en ornement* »; et cette mort enfin qui est comme un ressaisissement des flux : « *Une fois limé... on balance son corps dans le Tibre qui l'entraîne jusqu'à la mer... suivi du cadavre de Julia Soemia* » (*Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard). Freud opte pour le parti inverse en avançant l'idée d'un *ombilic du rêve*, point non plus de relais mais de blocage, garrot indispensable à l'arrêt de l'interprétation, « *nœud serré de pensées du rêve qui ne se laisse pas démêler mais qui n'apporte aucune nouvelle contribution au contenu du rêve* »; ce point, posé par une sorte de coup de force, « *repose sur l'inconnu* ». Mais tout en étranglant l'activité onirique dans le *nœud serré* de l'*ombilic du rêve*, Freud préserve la possibilité d'une circulation moléculaire, susceptible d'une nouvelle approche : les pensées du rêve, ajoute-t-il, « *se ramifient de tous les côtés dans le réseau compliqué de notre univers mental* ». Ramifications, alors, qui font exploser l'*ombilic*, qui produisent une « *mosaïque d'éclats* », une multitude d'*ombilics du rêve*, nœuds ouverts, *desserrés*, par où la réflexion onirique peut prendre le large...

Puisque les traitements herméneutiques nous paraissent un peu débilissants et que la psychologie à ce jour n'a pas eu grand-chose à offrir pour progresser dans la voie de l'onirique, c'est à la science et à l'art qu'il nous faut, pour terminer, demander quelques brèves stimulations. A la différence de l'art, la science a mis bien du temps à prendre le train de nuit; et c'est plus d'un demi-siècle après la *Traumdeutung* et aiguillonnés sans doute par le puissant impact de l'œuvre de Freud que les neuro-physiologistes consentent à se pencher sur les problèmes du sommeil et du rêve. Il est assez plaisant de les voir manifester leur « surprise » (cf. *Aspects anatomo-fonctionnels de la physiologie du sommeil*, C.N.R.S., 1965), en découvrant que l'activité onirique est chose importante,

originale, vitale, — surprise qui trouve son écho dans l'expression de P.P.S., *phase paradoxale du sommeil*, servant à désigner le rêve. Quelques années, marquées notamment par les travaux de Dement aux États-Unis et de Jouvet en France, suffisent pour produire des résultats fondamentaux, préalables désormais de toute réflexion onirique. A la dualité veille-sommeil, incluant l'idée que le rêve fait organiquement partie du sommeil et n'en est qu'un aspect superficiel, la neuro-physiologie substitue la triade veille-sommeil-rêve et fonde sur des expériences irrécusables la fonction vitale de l'activité onirique : bouleversement radical de la conception de l'homme, en ce qu'il brise la matrice même de toute dualité et qu'il détermine un champ pleinement positif et absolument neuf (*Traumdeutung* mise à part) d'existence. Le sommeil proprement dit — appelons-le *état hypnique* — et désigné aussi comme sommeil lent, en raison du tracé lent des ondes électroencéphalographiques, présente à maints égards plus d'affinités avec l'état vigile qu'avec l'état onirique; avec son activité corticale synchronisée, son hypotonie musculaire, l'état hypnique maintient les liaisons avec le monde extérieur; l'aspect comportemental relâché, instable, incohérent, suggère qu'il est comme une décomposition de l'état vigile, quelque chose comme un degré zéro, permettant la récupération physiologique et le repos; caractérisé, semble-t-il, par l'absence de rêve — mais rien ne dit que des investigations plus fines ne puissent un jour dégager des formes oniriques propres à cet état — le sommeil lent s'apparente à ce que Rôheim décrit comme expression de la pulsion de mort et chute dans la matrice. Sommeil — *repos* — mort : la source de l'intuition universelle de la mort se logerait-elle à ce niveau? Après une heure ou deux d'état hypnique, l'activité onirique se manifeste avec des caractéristiques remarquables : tracé électroencéphalographique rapide, atonie musculaire, mouvements rapides des yeux, activité corticale désynchronisée, « importance des secousses musculaires partielles et incessantes survenant par salves dans le domaine céphalique » (Faure), etc. — nous avons là un tableau neuro-physiologique du rêve aux implications considérables; complétons-le par ces deux données essentielles : l'activité onirique est précédée immédiatement par une érection pénienne, et la déprivation onirique se traduit chez l'animal par une mort rapide et chez l'homme par des troubles de plus en plus graves; le rêve est une fonction vitale.

Comment concevoir cette fonction vitale du rêve dans une perspective psychologique? Dans l'activité onirique, le rêveur est isolé du monde extérieur : retrait des investissements objectaux et retour de la libido dans le corps propre. Comme l'a fortement montré Rôheim, le corps est le milieu nouveau et exclusif que la libido investit et parcourt — faisant se lever ces images oniriques que nous pourrions qualifier d'*incidences de parcours*, fragments fugaces poussés par le mouvement libidinal. A milieu nouveau, lois spécifiques : Freud avait déjà esquissé cette logique originale du rêve, essentiellement affirmative (le rêve « paraît ignorer le " non " »), cumulative (surdétermination), analogique (les « de même que », premières fondations de toute construction de rêve, dit Freud). Mais il y a plus : l'érection, qui se manifeste avec une

remarquable persévérance tout au long de l'existence onirique de l'individu, signe en quelque sorte l'essence sexuelle du rêve; mais il ne me paraît pas moins important de tenir compte des secousses musculaires qui affectent les extrémités du corps : mains, bouche, pieds, etc. Nous sommes conduits à penser, dans la ligne de Rôheim, qu'il s'agit d'une érection du corps entier, et que du corps-matrice, fermé, opaque, qui figure le sommeil lent, se lève le corps-phallus — « éveil » onirique. Plutôt donc que de dire, selon l'opinion courante, psychanalytique ou non, que le rêve est sexuel, ne convient-il pas mieux de concevoir la sexualité comme onirique et d'avancer qu'une des fonctions vitales du rêve est de fabriquer la sexualité, d'être, pour recourir à nouveau aux expressions suggestives de Deleuze et Guattari, la *machinerie du désir*; l'activité onirique a mieux à faire que de consommer les restes diurnes ou d'accomplir, sur le mode hallucinatoire, les visées objectales du sexe; elle fait plus encore qu'*accomplir* ou manifester le désir, elle le fabrique, elle le « machine ». Et elle fait cela avec la « machinerie » du corps entier, qui fonctionne dans le rêve sous un régime nouveau : la diminution du contrôle exercé par le cortex cérébral, le fait que la régulation onirique dépende d'un centre plus archaïque, le rhombencéphale — Juvet propose même de nommer l'état onirique *phase rhombencéphalique du sommeil* — entraînent une plus grande autonomie des organes, un fonctionnement plus libre, plus érogène — au sens étymologique strict : producteur de libido; au mode vigile, défini par le despotisme de la tête, la centralisation et l'intégration hiérarchisées, se substitue l'*anarchisme onirique* — avec le relâchement brutal des muscles du cou, la tête s'affaisse et se renverse, et sur le corps horizontal, égalitaire, chaque partie-citoyenne retrouve, à l'image de l'emblème phallique, sa souveraineté. Faut-il parler d'organes, ou de structures fonctionnelles, ou de groupements segmentaires selon la conception qu'en donne Reich dans *Le langage expressif de la vie (L'analyse caractérielle)*, Payot, 1971), cela reste encore à établir.

Sexualité onirique, débordant tous les défilés de l'objet (et c'est par l'objet que *ça se défile*) et « vidant » tous ses représentants, phalliques ou autres, et anarchisme onirique, qui écrase toutes les hiérarchies et renverse tous les pouvoirs — on comprend que la *Traumdeutung* se soit précipitée à l'appel des sirènes herméneutiques, et que la science officielle ait maintenu férocement hors de son champ le versant onirique de l'existence humaine, et que le rêve demeure toujours la chose parfaitement, formidablement refoulée : pour l'homme quotidien, *le rêve n'existe pas*; combien de gens vous disent qu'ils ne rêvent pas; quant aux bribes accrochées par les autres, un réveil-matin les dissipe; imperceptible enclave dans le champ social, le cabinet de l'analyste est le seul lieu où se tolère le rêve — un rêve, répétons-le, plus imaginaire qu'onirique. Dans le mince rayon que jette aujourd'hui la science, le rêve apparaît comme l'*alternance*, le véritable *autre* de la veille, laquelle conserverait le sommeil comme *dépendance*; c'est une fantastique lutte de pouvoir que l'on pressent ici, avec pour objectif une occupation réelle de territoire : si les systèmes vigiles, la conscience, le monde et

l'objet maintiennent leur emprise sur le corps-territoire onirique, le corps du rêve secoue le joug en faisant éclater ses parties — le rêve est insurrection, qui à chaque aube plante dans le cœur du monde le désir régénéré. Ce sont les artistes — les démoniaques, les dionysiaques, les « schizos », pas les apolliniens — qui reçoivent le mieux, apparemment, l'appel insurrectionnel — et pas évasif — de l'onirique. Antonin Artaud, on l'a vu plus haut, a fait exploser maints minuscules ombilics de rêve, et *L'ombilic des limbes*, parmi d'autres, nous fait entendre le bruissement des machines du rêve; voici un texte qui fait écho à l'onirisme fabricant : « *Une grande ferveur pensante et surpeuplée portait mon moi comme un abîme plein. Un vent charnel et résonnant soufflait... et des radicales infimes peuplaient ce vent comme un réseau de veines... L'espace était mesurable et crissant... Et le centre était une mosaïque d'éclats... (...)* la masse tourna comme une nausée limoneuse et puissante, une espèce d'immense influx de sang végétal et tonnant... » (*Œuvres complètes*, t. I). Le plus près du machinisme onirique reste sans doute Marcel Duchamp. Il se retire abruptement du théâtre molaire : représentations peintes, scènes culturelles, il abandonne le « langage pictural », selon l'expression de Freud dans la *Traumdeutung*, et jusqu'aux formes superbes et mécanisées qu'il offrait dans le *Nu descendant un escalier*; il se met à construire des machines de toutes natures, à machiner des tas de choses : des objets (les readymade), des formules d'échecs, des martingales pour Monte-Carlo, des bulletins de souscription, des « machines optiques », des jeux de mots (*Rose Sélavy*) et des « œuvres » comme le Grand Verre, intitulé *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*; et le désir machiné pur est jeté sur la surface d'un échiquier, le tapis d'une salle de jeu, introduit en douceur dans une galerie de peinture, un musée, au concours Lépine, etc.; peut-être pour lui conserver toute sa saveur et le soustraire aux micmacs de l'objet, le désir est « mis en boîte », en valise — il peut voyager, circuler, fluer. Qu'il y soit fondamentalement question de désir, Marcel Duchamp le dit, dans son analyse de la pièce *Mariée* du grand verre : « *cet érotisme (qui doit être un des grands rouages de la machine célibataire... (Développer le moteur-désir, conséquence du rouage lubrique). (...)* Cet arbre-type a ses racines dans le rouage-désir... désir-rouage qui, donnant naissance à l'arbre-type, trouve dans cet arbre-type la transmission du désir à l'épanouissement en mise à nu volontairement imaginée de la mariée désirante » (*Marchand du sel*, Le terrain vague, 1959). La *Mariée* comporte les pièces suivantes : les neuf moules mâlic, qui forment la « machine d'Eros » ou machine célibataire; le moulin à eau, la broyeuse de chocolat, les témoins oculistes, etc. — où l'on voit que les organes, les parties, les substances deviennent et sont traitées en pièces de machines. Marcel Duchamp désigne, avec la lucidité aiguë qui le définit, les traits singuliers de son entreprise, où se vérifie la liaison intensive entre onirisme, schizophrénie et pensée moléculaire : il a tenté d'ouvrir, dit-il, avec Picabia, « *un corridor d'humour qui ne devait pas manquer de déboucher sur l'onirisme* »; des jugements d'un critique, il conclut cette remarque : « *J'aime aussi son diagnostic à propos de mon cas particulier de schizo-*

*phrénie.* » (Il y aurait à dire sur la schizophrénie et l'onirisme : Artaud et la schizophrénie; Géza Róheim disant que le rêve est du côté de la schizophrénie; Reich et sa description de la « désagrégation schizoïde »; le langage comme machinerie et machination, avec *Le Schizo et les langues*, de Louis Wolfson; Deleuze et Guattari, avec leurs flux schizophréniques, etc.) Enfin, l'humour de Duchamp relève d'une espèce de technologie moléculaire, lorsqu'il propose un « *Transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées comme :*

*l'excès de pression sur un bouton électrique.*  
*l'exhalaison de la fumée de tabac.*  
*la poussée des cheveux, des poils, des ongles.*  
*la chute de l'urine et des excréments.*  
*les mouvements de peur, d'étonnement, d'ennui, de colère.*  
*le rire.*  
*la chute des larmes.*  
*les gestes démonstratifs des mains, des pieds, les tics.*  
*les regards durs.*  
*les bras qui tombent du corps.*  
*l'étirement, le bâillement, l'éternuement.*  
*les crachements ordinaires et de sang.*  
*les vomissements.*  
*l'éjaculation.*  
*les cheveux rébarbatifs, l'épi.*  
*le bruit de mouchage, le ronflement.*  
*l'évanouissement.*  
*le siffilage, le chant.*  
*les soupirs...*

(*Marchand du sel.*)

Rêvons qu'il s'agit là du programme minutieux pour une neuro-physiologie fine — ou finaude — de l'activité onirique moléculaire, ou de quelque roué babil annonciateur peut-être d'une nouvelle mais lointaine *Traumdeutung*, d'un neuf projet d'onirisme scientifique... Mais qu'en tout état de cause, les *altjiranga mitjina* de Róheim, et les danses lubriques d'Héliogabale, et les cris transis d'Artaud, et les machines célibataires mises à nu par Marcel Duchamp, et bien d'autres *trucs* encore, nous soient incitations jouissantes à au moins tenter d'accrocher quelques *ombilics du rêve*, à fracasser sous les marteaux sans maître d'Hypnos quelques noyaux de dur désir, pour en éclabousser non les dieux ni les enfers, mais, simplement et insurrectionnellement, cette terre-ci, notre terre, notre espace de rêve.

IV



J.-B. Pontalis

## LA PÉNÉTRATION DU RÊVE

« Médicastes infâmes, me disais-je, vous écrasez en moi l'homme que je désaltère. »

Henri MICHAUX, *Entre centre et absence*.

... ce rêve étrange et pénétrant.

Paul VERLAINE, *Poèmes saturniens*.

Ils palpent son grand corps poissonneux  
qui sommeille.

André FRÉNAUD, *La Noce noire* <sup>1</sup>.

*Die Traumdeutung* : le titre déjà lie, tend à unir indissolublement le rêve et l'interprétation. Freud, même s'il la renouvelle totalement, se situe dans la tradition des diverses mantiques, populaires ou sacrées, voue le rêve au *sens*, et, dans une certaine mesure, néglige le rêve en tant qu'*expérience* <sup>2</sup> : expérience subjective du rêveur rêvant, expérience intersubjective dans la cure, où le rêve est apporté à l'analyste, à la fois offert et gardé, disant et taisant. Peut-être, avec Freud, quand le rêve émigre comme définitivement dans l'interprétation, et de la *mise en images* se trouve converti dans une *mise en mots*, quelque chose se perd-il : toute conquête se paie par un exil, et la possession par une perte.

Mon intention n'est pas de me placer dans un temps antérieur à la *Traumdeutung* mais de ressaisir ce que la méthode freudienne a dû nécessairement tenir à l'écart pour exercer sa pleine efficacité; je souhaiterais comprendre ce qui m'apparaît au départ comme une opposition entre le sens et l'expérience en me situant dans l'analyse pour y

1. Je remercie celui auquel je dois d'avoir entendu ce vers.

2. *L'expérience du rêve* : titre d'un livre écrit — on ne s'en étonnera pas, mais on pourra le regretter — par un analysé, non par un analyste.

trouver mes repères. Je me sens autorisé dans une telle démarche par un certain nombre de travaux post-freudiens et par la rencontre pratique d'une certaine réticence, de mon côté, à déchiffrer le contenu d'un rêve si je n'ai pas perçu ce qu'il représentait comme expérience, ou comme refus d'expérience. Tant qu'on n'a pas apprécié la *fonction* que remplit le rêve dans le processus de la cure, tant que le *lieu* qu'il occupe dans la topique subjective reste indéterminé, toute interprétation du *message* du rêve est au mieux sans effet, au pire entretient une connivence sans fin sur un *objet* spécifique, objet d'un investissement libidinal non éclairci entre l'analyste et son patient : ce n'est plus une parole qui circule, c'est une monnaie.

★

Des circonstances sont à l'origine de ce propos. En octobre dernier se tint un colloque entre analystes, qui prit pour intitulé : *Le rêve dans la cure*. Il faisait délibérément écho à un autre colloque, antérieur de près de quinze ans, qui s'intitulait, lui, de façon plus savante : *L'utilisation du matériel onirique en thérapeutique psychanalytique chez l'adulte*<sup>1</sup>. Ce glissement de titre, plus ou moins concerté, n'était pas destiné à éviter la répétition. En présumant une équivalence entre « rêve » et « matériel onirique » et, qui plus est, en centrant le débat sur son « utilisation », ne risquait-on pas d'orienter d'emblée toute la discussion sur les différentes techniques de traitement de ce matériel? On enferme les divergences individuelles prévisibles dans les limites d'un spectre que les participants du colloque avaient d'ailleurs remarquablement parcouru. En gros, on y avait vu s'opposer, parfois chez le même analyste, deux tendances : l'une — que nous aurions tort de désigner, sans plus d'examen, comme classique — qui tenait le rêve pour voie royale, invitant, jusque dans l'attention, à l'entendre dans la cure comme langage à part; l'autre, qui ne le considérait pas comme différent dans sa nature de l'ensemble du contenu d'une séance. Les deux tendances se rejoignaient sans doute à leur insu dans leur évaluation du rêve comme matériel, qu'il dût être privilégié comme révélateur du désir inconscient ou tenu en suspicion — surtout quand il mobilise massivement les partenaires — comme résistance au transfert.

Le changement de titre, s'il témoignait d'une constance renouvelée de l'intérêt, marquait aussi un déplacement de l'interrogation, devenue plus vague — qu'en est-il du rêve dans une analyse? — et plus radicale : elle ne présume plus de statut au rêve dans la situation analytique, de statut *pratique*. Car le statut *théorique* du rêve tel qu'il a été défini par Freud — le rêve est un accomplissement hallucinatoire

1. Le premier en date de ces colloques fut organisé par la *Société psychanalytique de Paris* en 1958. Les actes en furent publiés dans la *Revue française de psychanalyse* (1959, n° 1). Le second se tint le 24 octobre 1971, sur l'initiative conjointe de l'*Association psychanalytique de France* et de la *Société psychanalytique de Paris*.

du désir — laisse ouvertes toutes les questions dès qu'entre effectivement en jeu sur la scène du transfert (donc, dans un jeu accentué comme au théâtre) l'organisation des désirs et des défenses.

Ce que faisait entrevoir, dans son énoncé même, le thème du colloque, c'était que le rêve ne se présentait plus aux analystes en 1971 comme en 1958, que la perception que nous en avons pouvait avoir bougé avec le temps. Je me souviens être sorti de la rencontre en faisant jouer mentalement une distinction que j'y avais proposée entre le rêve comme objet, comme lieu et comme message et concluant par un : « le rêve n'est plus ce qu'il était ! » marqué de quelque nostalgie. Or, le lendemain, me vinrent du divan ces mots, eux-mêmes recueillis, paraît-il, d'une inscription murale : « la nostalgie n'est plus ce qu'elle était », proposition qui donne à... rêver. Voilà pour les circonstances.

★

Si le rêve est objet et intimement apparenté à l'objet de la nostalgie, elle-même lieu de son propre miroir et ainsi indéfiniment, il ne suscite pas une seule relation mais une variété de « modes d'emploi », il n'a pas la même fonction pour chacun. Et d'abord, celle-ci diffère nécessairement pour Freud et pour l'analyste d'aujourd'hui. La remarque est banale. Mais ses conséquences ?

Quand nous lisons la *Traumdeutung*, nous avons tendance à confondre l'objet de l'investigation — le rêve — avec la *méthode* et la *théorie* qu'il a permis à son auteur de constituer. Pourtant l'interdépendance entre ces trois termes n'a rien d'absolu. L'analyse des rêves, et en premier lieu de ses propres rêves, a été pour Freud le moyen de reconnaître, comme au microscope, le fonctionnement du processus primaire. Mais il a tenu très vite — peut-être pour récuser le malentendu que tout livre sur les rêves risque de renforcer — à se démarquer d'un certain romantisme, d'un mysticisme de l'onirique, de l'idée que le rêve serait, par privilège de naissance, en filiation directe avec l'inconscient. Je pense là en particulier à une phrase, surprenante à première vue, où Freud manifeste vivement ses réserves — sans doute contre Jung — à l'endroit d'un « mystérieux inconscient » : « On a longtemps confondu les rêves avec leur contenu manifeste », écrit-il. « Il ne faut pas maintenant les confondre avec les pensées latentes <sup>1</sup>. » Le désir de se rendre maître de ses rêves conduit Freud à analyser leur *agencement*, la manière dont ils sont fabriqués, plutôt qu'à rechercher les conditions de leur *création* et du pouvoir créateur dont ils témoignent. Ce qui l'intéresse, c'est le travail du rêve. Le *travail du rêve*, autrement dit la série de transformations

1. G.W., XIII, p. 304. Freud revient à plusieurs reprises et avec force sur l'idée que le rêve n'est rien de plus qu'une « forme de pensée », une « pensée comme une autre ». Cette idée est à rapprocher de la conviction que, même si une large part des « pensées du rêve » peut être influencée par l'analyste, à tout le moins « le mécanisme de la formation du rêve, le travail du rêve au sens strict du terme » est-il libre d'une telle influence (cf. « Remarques sur la théorie et la pratique de l'interprétation du rêve », S.E., XIX, p. 114).

qui s'opèrent à partir des déclencheurs que l'on trouve aux deux bouts de la chaîne — motions pulsionnelles et restes diurnes — jusqu'au produit terminal : le récit de rêve, le rêve consigné, mis en mots. Sur ce qu'il advient de ce produit, une fois sorti de la machine à rêver, sur ce qui s'accomplit quand la machine n'est pas encore en route — le désir de dormir est-il vraiment réductible à un narcissisme primaire supposé? — peu de chose<sup>1</sup>. L'étude des transformations, de leurs mécanismes et de leurs lois, retient, au moins dans la *Traumdeutung*, l'essentiel de l'attention de Freud : l'avant, l'après paraissent secondaires<sup>2</sup>. Or, ce travail, s'il se laisse exemplairement analyser sur le modèle du rêve, n'est pas réservé à la formation-rêve; il a été analysé tout aussi lumineusement par Freud lui-même sur d'autres formations de l'inconscient — oubli, symptôme, phénomène du « déjà vu », etc. Il l'est plus difficilement — parce que le processus de constitution brouille sans cesse la rigueur de l'agencement — sur le fantasme inconscient et le transfert<sup>3</sup>. Toute la recherche psychanalytique vise, une fois établie l'homologie structurale entre les diverses formations de l'inconscient, à en préciser les différences. C'est la voie qu'ouvrait la *Traumdeutung*, qui n'est pas pour nous le livre de l'analyse des rêves, encore moins le livre du rêve, mais le livre qui, par la médiation des lois du logos du rêve, découvre celle de tout discours et fonde la psychanalyse.

Le rêve n'a donc pas à être, comme tel, objet d'élection pour l'analyse. (Aussi bien savons-nous que plus d'une cure progresse sans qu'il y ait interprétations, ni même apport, de rêves; et que, quand il en est d'indéfinies, c'est souvent l'inverse.) Mais pour Freud, pour l'homme Freud, il le fut, sans conteste, et passionnément. Chacun sait aujourd'hui<sup>4</sup> que Freud a accompli, par le décodage méthodique et continu de ses rêves, sa *Selbstanalyse* : il a eu, pendant une période donnée, littéralement rendez-vous avec ses rêves et, plus remarquable encore, les rêves étaient au

1. Certes, Freud a bien perçu la nécessité de « compléter » son *Interprétation du rêve* par l'étude de la relation entre le sommeil et le rêve. Mais ce « complément métapsychologique à la théorie du rêve » ne paraît pas avoir pour lui d'effet sur l'interprétation du rêve ni remettre en cause sa fonction de « gardien du sommeil ». D'autre part, l'articulation entre le désir de dormir, le désir de rêver, et le désir du rêve (figuré dans le rêve) n'est pas le point nodal de la réflexion freudienne.

2. Ce seront là deux directions dans lesquelles s'engageront les successeurs : la « fonction » du rêve dans la cure (envisagée trop souvent comme un problème technique de « maniement »); la finalité du rêve (notamment Géza Róheim).

3. Que le processus primaire soit plus difficile à repérer dans la relation transférentielle que dans le texte du rêve, c'est indiscutable : il ne s'agit plus d'un texte. Mais il n'y a pas de psychanalyse (ici, je ne dis pas analyse) hors de ce qui se meut, s'enchaîne et se déchaîne dans le transfert, en acte même s'il ne s'y manifeste que du dit. Je laisse de côté la question, bien qu'elle soit fondamentale, de la légitimité de poser une équivalence entre la « séance » et le rêve; parti pris qui peut aller jusqu'à tenir l'ensemble du texte de la séance pour justiciable d'une interprétation de part en part. Déjà discutable dans son principe, il risque, dans la pratique, d'instituer un terrorisme — persécution et docilité — dont l'école kleinienne ne paraît pas toujours mesurer les conséquences.

4. Depuis l'ouvrage de D. Anzieu (*L'auto-analyse*, P.U.F., 1959) qui fut le premier à l'établir avec précision.

rendez-vous... Ce serait peu et mal dire que de leur assigner une simple fonction de *médiateurs* qui auraient permis à Freud une « pleine reconnaissance de son conflit œdipien », etc. Il s'agit de bien autre chose : le rêve a été pour Freud un corps maternel déplacé, il a commis l'inceste avec le *corps de ses rêves*, il en a pénétré le secret, il a écrit le livre qui le faisait conquérant et possesseur de la *terra incognita*. De la tête de Méduse, innommable, au Sphinx qui dit l'énigme, la première métamorphose, qui commande toutes les autres, est accomplie : il ne reste qu'à déchiffrer l'énigme. Le pénétrant Freud en sort Œdipe, après coup. L'intensité pulsionnelle était telle que, trois quarts de siècle plus tard, ses lointains successeurs scrutent à nouveau le corps, devenu *corpus*, de ses rêves. Prendre le corps à la lettre : la formule de Leclaire est, dans le cas de Freud, à prendre à la lettre.

Pour reconnaître que le rêve est un objet libidinalement investi par le rêveur, support d'effroi et de jouissance, il n'est pas besoin d'invoquer l'œdipe de Freud ou Freud se faisant Œdipe... Le quotidien de l'expérience y suffit. Les analystes, toutefois, au moins dans leurs travaux écrits, semblent n'avoir prêté que peu d'attention aux relations avec l'objet-rêve. On ne parle guère avec précision que des rêves de complaisance ou de séduction — ce qui est, en un sens, vrai de tout rêve confié à une oreille freudienne... — et, plus vaguement, des satisfactions narcissiques et/ou esthétiques trouvées dans le rêve. Chacun peut aussi constater que le rêve, si déroutant qu'en soit le contenu, est mis entre l'analyste et l'analysé : *no man's land* dont on sent qu'il protège sans toujours savoir de quoi. Il nous arrive souvent d'éprouver l'introduction d'un rêve dans une séance comme, si l'on peut dire, une excitation tranquille : trêve, suspens, complicité ravie. La complicité vient pour une part de ce que nous aurions quelque chose de commun à analyser, dans un chassé-croisé sensoriel de la vue à l'ouïe; mais le suspens vient de ce que quelque chose d'absent se présente à l'horizon de notre double regard et de notre double écoute — qui diffèrent par position — et se présente en restant absent. En effet, si convergents soient les réseaux établis par voie associative, si irrécusable la présence de l'affect (et la conjonction, à propos d'un rêve, des représentations et de l'affect, même sous forme inversée, est bien rare), il reste toujours un écart entre le rêve mis en images et le rêve mis en mots — nous dirions presque mis à mort. J'évoquais tout à l'heure la parenté, qui nourrit la tradition romantique, du rêve et de l'objet, sans fin, de la nostalgie : elle est à tout le moins inscrite deux fois en tout rêve, dans sa visée régressive et dans cet écart. L'apport de rêve tend à satisfaire pour les deux participants cette quête d'un objet évanescant, perdu-retrouvé, absent-présent, jamais totalement atteint par les signes qui l'éloignent en le montrant. Cela ne va pas sans un certain confort. Le rêve le plus sauvage n'est-il pas déjà domestiqué? L'insolite trouve refuge dans une réserve : jardins clos, villes où se juxtaposent des architectures aux styles et aux âges divers, bras de mer... L'insensé a pris forme, le multiple discordant repose, finalement, dans un rêve. Son incertaine figure me tient — paradoxe qui fait son prix, surtout au moment

où je ne suis plus pris dedans mais m'en dégage en le disant — à égale distance de mes objets internes et des exigences d'une réalité qui a toujours, peu ou prou, partie liée avec le surmoi. *L'incertitude qui vient des rêves*, a écrit Caillois. C'est le cauchemar qui brise l'état de rêve, bien plus que le réveil qui sait maintenir cette douce et lancinante incertitude.

C'est ainsi que j'entendrais aujourd'hui le mot de Nacht : « un rêve n'est qu'un rêve après tout », où plus d'un vit un aveu dont il feignit de se scandaliser à l'époque. Son auteur, notons-le, n'eût pu récuser pareillement, comme illusion, le transfert qui actualise la *réalité* psychique; mais l'équivoque du propos demeure et tient à ce qu'il ne saurait concerner que le rêve comme objet : un rêve, même capté tout près du moment où il fut rêvé et quel que soit l'impact des restes diurnes, n'est certes jamais *actuel* mais il peut *actualiser* le refoulé dans une résurgence parfois saisissante. *C'est la relation que nous entretenons avec lui qui commande ses effets*. Mais il reste que tout rêve participe de la visée même du rêve : la satisfaction complète, sans faille, du désir (médicastes infâmes...), son *accomplissement*; il reste que tout rêve fournit une hallucination « vraie », différente en cela de la véritable hallucination qui reste toujours problématique pour le sujet. Peut-être même la perception du rêve serait-elle le modèle de toute perception : *plus perception* que toute perception d'éveil <sup>1</sup>.

★

Arrêtons-nous un instant sur une formule courante : « J'ai rêvé cette nuit, mais il ne me reste que des bribes. » Nous n'y prêtons plus guère attention, nous attendons la suite... Mais, pour peu qu'elle se répète avec insistance et que le récit consécutif du rêve ne se remarque pas par son caractère particulièrement lacunaire, nous l'entendons autrement : comme indiquant le rapport que le sujet cherche à maintenir avec son objet-rêve au moment où il le donne à voir à un tiers. La référence œdipienne — s'étayant sur une représentation de la situation analytique — serait alors manifeste : « Il faut bien que vous sachiez, de façon à ce que je n'en doute pas, que je suis à jamais inadéquat à ce rêve, à ce corps que je vous laisse entrevoir; à vous le pouvoir de l'interpréter, de le pénétrer; mais à moi le plaisir exquis, car jamais comblé et toujours maintenu, d'entrevoir cette totalité que vous ne saisissez jamais. » Mon hypothèse serait que tout rêve en tant qu'objet dans l'analyse fait référence au corps maternel. Dans l'exemple indiqué, l'analysé s'interdit de le *connaître*; dans d'autres cas, il utilise la « méthode analytique » de décomposition en éléments pour se rendre maître par *morceaux* du corps du rêve, etc. Ce n'est pas dans le contenu du rêve mais dans son « utilisation » que se révèle la pathologie propre du sujet. L'objet-rêve est pris secondairement dans une organisation orale, anale, phallique mais le processus du rêve

1. Il me semble que c'est là ce qui guide la dernière recherche de Merleau-Ponty qui parle explicitement de *perception onirique*.

est originellement lié à la mère : la variation des scénarios qui se représentent en lui, et même la gamme des significations qu'il revêt dans la cure (fèces, cadeau, œuvre d'art; « enfant imaginaire »; trésor caché; organe « intéressant », fétiche) se déploient sur le fond de cette relation exclusive. Rêver, c'est d'abord tenter de maintenir l'impossible union avec la mère, préserver une totalité indivise, *se mouvoir dans un espace d'avant le temps*. C'est pourquoi certains patients demandent implicitement qu'on n'approche pas trop de leurs rêves, qu'on ne touche et ne triture pas le corps du rêve, qu'on ne désarticule pas la « représentation de chose » en « représentation de mots ». L'un d'eux me disait : « Ce rêve me plaît, plus qu'il ne m'intéresse. C'est comme un tableau fait de morceaux, un assemblage. »

★

Cette analogie avec le tableau nous conduit à la question du lieu. Le lieu — l'espace — du rêve n'est pas sans rapport avec ce que cherche à circonscrire la peinture, avec le tableau peint. On n'a pas assez insisté sur le primat du visible dans le rêve : le rêve, c'est ce qui rend visible, donne sa place de visible au déjà-vu, devenu invisible.

Ce primat du visible, les travaux neuro-physiologiques sur la phase paradoxale viennent le confirmer expérimentalement. Le rêve, en effet, correspondrait à une phase d'éveil par rapport au sommeil profond; et il serait attesté par des mouvements oculaires rapides comme si le sujet rêvant avait à voir. C'est ici aussi que la notion d'écran du rêve — même si l'expérience clinique nous confronte rarement, comme le souligne Lewin lui-même, avec des « rêves blancs » — prend toute sa valeur<sup>1</sup>. Les observations de Lewin mettent à tout le moins en évidence, le rêve blanc étant un cas-limite, que toute image de rêve est projetée sur un écran; nous dirions plus volontiers : suppose un espace où la représentation puisse s'effectuer. Car l'important n'est pas que le rêve se déroule comme un film (comparaison, voire lapsus souvent faits par le rêveur); il peut aussi bien prendre la forme d'un drame, d'un roman à épisodes ou d'un polyptique. Mais sans écran, pas de film; sans scène, fût-elle réduite à une ligne imaginaire, pas de pièce; sans toile ou cadre, pas de tableau. Le rêve est un rébus, soit; mais pour inscrire le rébus, nous demandons quelque chose comme une feuille de papier; pour reconstituer le puzzle, une mince plaque de carton.

Freud avait bien marqué qu'un des mécanismes auxquels se soumettait le travail du rêve était la prise en considération de la figurabilité (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) : les « pensées du rêve » ne peuvent être présentes dans le rêve qu'en se muant en images visuelles; autrement dit, pour avoir droit d'inscription sur l'écran du rêve, les « représentants » du désir doivent être visuellement représentables; autrement dit encore, l'inconscient n'exige pas d'être figuré : c'est, à l'inverse, une exigence à laquelle

1. Cf. dans ce numéro « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve »; cf. aussi, du même auteur, « Reconsideration of the Dream Screen », *Psychoanal. Quarterly*, vol. XXII, n° 2, 1953.

il est soumis par le rêve. Mais Freud, à ma connaissance, ne s'attache pas aux effets qu'entraîne une telle exigence contraignante, notamment la valorisation du couple visible-invisible <sup>1</sup> et du couple désir-regard; il n'examine guère que les modifications que doit subir l'abstrait pour passer au concret.

Notons en passant que, s'il a fallu si longtemps pour que des peintres aient comme propos délibéré — d'ailleurs contestable eu égard tant aux exigences de la peinture qu'au déroulement du processus du rêve — de peindre leurs rêves <sup>2</sup>, c'est bien qu'il existe une homologie très profonde entre le travail du rêve et le travail du peintre <sup>3</sup>.

Parler de lieu du rêve invite d'abord à penser cette contradiction : d'une part, les effets de condensation et de déplacement, les jeux de substitutions et de retournements, tout le mode de fonctionnement du processus primaire ne sont pas réservés au travail du rêve et il n'est pas nécessaire, comme l'indique Freud, d'y « admettre l'existence d'une activité symbolisante spéciale de l'esprit <sup>4</sup> »; d'autre part, le rêve s'accomplit dans un espace interne spécifique. Et nous savons bien qu'il existe d'autres lieux où la pulsion se manifeste, où *ça* s'énonce sans se figurer : un en-deçà de la représentation — sans doute le champ de la pulsion de mort — quand la pulsion reste fixée à des « représentants » qui s'actualisent directement dans l'*agir* compulsif ou que *répète* le destin <sup>5</sup>; un au-delà, plus problématique, de la représentation, où le pulsionnel, toujours présent, produit l'espace ouvert de l'œuvre et de l'action. Le rêve occupe là encore une situation médiane. Quand Freud, s'interrogeant sur un au-delà ou un en-delà du principe de plaisir, revient sur la question des rêves traumatiques <sup>6</sup>, il pose

1. J'ai déjà esquissé ce thème dans « Présence, absence, entre les signes », in *L'Arc*, n° 46, 1971.

2. Je dis : leurs rêves; non les songes, à valeur prémonitoire par exemple, de tel héros culturel ou saint.

3. Comme vient d'en témoigner l'exposition du Petit-Palais (« Les Romantiques anglais », surtout les « paysages ») plus que celle des spécialistes de l'imaginaire, qui se tint en face. En ce sens, je suis pleinement d'accord avec l'argument avancé par Roger Lewinter (cf. *supra*, p. 51) mais je m'en sépare sur ce point : la peinture surréaliste ne vise pas à nous restituer un monde onirique ou à favoriser le pouvoir de rêver. Elle est braquée contre la « réalité » extérieure, nécessairement porteuse d'idéologie sous couvert de neutralité. En présentant des figures et des objets de rêve comme une évidence surréelle, hypersensorielle, elle dénonce le *peu de réalité* de la prétendue évidence objective et fonctionnelle. C'est le statut de l'objet qui est en cause, non celui de l'espace.

4. *Die Traumdeutung*, G.W., II-III, p. 354; trad. fr. P.U.F., nouvelle éd., p. 300.

5. « La compulsion de répétition ne se contente pas du retour du refoulé sous la forme de rêves (*Traumbildern*) », écrit Freud, revenant, après *Au-delà du principe de plaisir*, sur la fonction du rêve.

6. Nous rappelons les passages essentiels : « La vie onirique des névroses traumatiques se caractérise en ceci qu'elle ramène sans cesse le malade à la situation de son accident, situation dont il se réveille avec un nouvel effroi. *C'est là un fait dont ne s'étonne pas assez.* On voit, dans l'insistance de l'expérience traumatique à faire retour même dans le sommeil du malade, une preuve de la force de l'impression qu'elle a produite [...] Et pourtant, à ma connaissance, les malades qui souffrent de névrose traumatique ne s'occupent guère, pendant la veille, du souvenir de leur accident [...] Admettre comme allant de soi que le rêve les replace pendant la nuit dans la situation pathogène, c'est *méconnaître la nature du rêve* [...] Si nous ne voulons pas que les

bien la nécessité de conditions préalables à l'instauration du rêve comme accomplissement de désir : la capacité de rêver demande qu'ait été « accomplie avant une autre tâche ». Toute la spéculation d'*Au-delà du principe de plaisir* — spéculation en réalité si proche, dans son usage de la métaphore biologique, de l'expérience analytique — vise finalement à la définir. Retenons-en seulement pour l'instant l'hypothèse qui veut que le rêve ne puisse accomplir sa fonction de « liaison » avant qu'une sorte de « pré-liaison » ait été établie. Le processus du rêve ne saurait fonctionner selon sa logique propre tant que l'espace — le « système psychique » — de rêve n'est pas constitué comme tel.

De même qu'on peut voir dans un certain recours à la réalité une prétention à maintenir un « secteur réservé »<sup>1</sup> hors du champ du transfert, on peut tenir la valorisation, par l'analyste et par l'analysé, du rêve dans la cure pour la marque d'un souci d'assigner des limites à l'inconscient — comme s'il pouvait être quelque part logé — souci, auquel répond effectivement le rêve, de circonscrire dans une forme le processus primaire.

★

Rêve-objet, rêve-espace : l'articulation entre ces deux dimensions du rêve est étroite. Dans la pratique, nous passons sans cesse de l'une à l'autre. Schématiquement, je différencierai deux modes de relation à l'objet-rêve qui représentent deux types de défense spécifique contre les virtualités que comporte l'ouverture de l'espace du rêve : la manipulation du rêve-machine, la réduction du rêve à un objet interne. Je resterai intentionnellement descriptif.

Ce n'est pas d'aujourd'hui, même si aujourd'hui les multiplie, que nous rencontrons des analysés-sants<sup>2</sup> experts en codages et décodages, inventifs en jeux de mots, de rêves et d'interprétations, savants en toute sorte de combinatoires et aptes à en remonter aux analystes les plus subtils dans l'art de décortiquer le signifiant et dans le génie de la « dé-construction ». Résistance, dira-t-on, où il faudrait voir un avatar moderne de la « résistance intellectuelle » connue de longue date et qu'il

rêves de la névrose d'accident viennent bouleverser notre thèse de la tendance du rêve à accomplir le désir, il nous reste peut-être la ressource de dire que dans cette affection la *fonction du rêve*, comme bien d'autres choses, *est ébranlée et détournée de ses fins...* », G.W., XVIII, p. 10-11 (nos italiques).

Et plus loin (p. 32) : « Si les rêves de la névrose d'accident ramènent si régulièrement les malades à la situation de l'accident, ils ne sont assurément pas par là au service de l'accomplissement de désir, même si la production hallucinatoire de celui-ci est devenue leur fonction sous la domination du principe de plaisir. Nous pouvons admettre que par leur caractère répétitif ils se mettent à la disposition d'une autre tâche qui doit être accomplie avant que la domination du principe de plaisir puisse commencer [...] Il est logique d'admettre, même pour la tendance du rêve à accomplir le désir, l'existence d'un temps qui l'aurait précédée » (nos italiques).

1. L'expression, utilisée dans un autre contexte, est de Conrad Stein.

2. Je dois cette trouvaille à un de mes analysants-zés.

faudrait situer, sous l'apparente mentalisation qui nie l'affect <sup>1</sup>, dans un transfert agressif, visant à couper court à toute interprétation de l'analyste, à la récuser d'avance ou à la faire s'insérer dans l'éventail des interprétations possibles. Soit. Mais résistance à quoi? au *sens*? Cela ne pourrait se soutenir qu'en faisant appel à ce qui justement paraît faire défaut à de tels patients : l'expérience — le *sentir* — du rêve <sup>2</sup>. On se demande parfois, à les entendre, s'ils ont vraiment vécu leurs rêves, ou s'ils les ont d'emblée rêvés comme des rêves et finalement rêvés pour les dire... <sup>3</sup>.

« L'utilisation des rêves en analyse est quelque chose de très éloigné de leur but originel », a pu écrire Freud dans ses *Remarques sur la théorie et la pratique de l'interprétation du rêve*. Remarque incidente et profonde qui met en lumière la « responsabilité » de l'analyse dans cette *perversion* du rêve à laquelle je viens de faire allusion <sup>4</sup>. Car il s'agit bien d'une perversion : se rendre maître de l'objet-rêve par manipulation, par une saisie qui le démultiplie en éléments, et faire du témoin-analyste le complice de son plaisir, cela n'évoque-t-il pas le pervers sexuel traitant le corps d'autrui comme une machine à désirer son propre fantasme? Le désir peut-il trouver un accomplissement, une interprétation peut-elle satisfaire? Un patient de ce type apportera *rêve sur rêve* manipulant sans relâche des images et des mots; le rêve ne cesse de l'éloigner d'une reconnaissance de lui-même, alors que c'est ce qu'il prétend y chercher par l'auto-interprétation. En écho à une récente formule de Masud Khan <sup>5</sup>, je dirai qu'il *se vole* ses propres rêves.

Faire du rêve un objet de manipulation et de connivence (cet usage n'étant pas, bien entendu, le monopole du pervers reconnu comme tel), c'est là un versant de la relation à l'objet-rêve. J'en ai donné une illustration à grands traits, presque caricaturale, parce que je crois qu'il y a là un domaine mal repéré de notre pratique. L'autre versant, je le trouverai dans ces rêves dont le narrateur semble vouloir prolonger

1. On pourrait voir dans la *mentalisation*, à différencier de l'intellectualisation, l'équivalent inversé de la *conversion* : le « saut mystérieux » s'effectuerait ici du psychique dans le mental. Il est remarquable que la psychanalyse ait repéré plus aisément le saut dans le somatique.

2. Il arrive que le respect du texte du rêve conduise à effacer la différence entre les rêves consignés par écrit (ou remémorés avant la séance) et les rêves retrouvés en séance, entre les rêves faits avant l'analyse et pendant la séance. Il est clair que suivre alors le patient dans la voie d'une interprétation du contenu de ses rêves ne fait qu'entretenir une relation de concurrence amusée dans l'acrobatie intellectuelle. « Faites des mots croisés », tel était le conseil que donnait jadis Lacan aux jeunes analystes. Il fallait, souhaitons-le, l'entendre comme une ironique mise en garde : ils trouveraient tant de plaisir dans leurs *grilles* qu'ils n'en sortiraient plus.

3. « Les rêves sont vécus et non rêvés », écrit Howard Shevrin. Oui, mais le vécu du rêve a sa tonalité propre.

4. Le rêve change avec l'analyse et change avec notre culture. Il suffit de lire, par exemple, les quelques récits de rêves de Victor Hugo dans *Choses vues*. Bien qu'ils soient très marqués, dirions-nous, d'élaboration secondaire, ils restent pour lui et pour nous des *événements de la nuit*, en résonance étrange avec les événements du jour. En un sens, la psychanalyse tord le cou à l'éloquence de la vie onirique.

5. *Pornography is the stealer of dreams*, in « Pornography or the Politics of Subversion and Rage », *Times Literary Supplement*, janvier 1972.

le plaisir qu'il y a pris, tout en marquant peu d'intérêt pour le contenu propre du rêve. Dans la mesure où la production des rêves et surtout leur remémoration sont un des symptômes (d'observation courante) de l'analyse, il faut s'attendre à ce que l'analysé en tire des bénéfices primaires et secondaires. Il importe donc de saisir quel aspect de l'activité onirique se trouve ainsi valorisé, investi, voire érotisé. Ce peut être le rêve comme tel en tant que représentation d'un *ailleurs*, garant d'un perpétuel *double*; ou la mise en scène, le « théâtre privé » avec sa permutation des rôles qui permet de n'en assumer aucun; ce peut être — et il y a alors plus de prises pour l'interprétation — un des mécanismes du rêve. Dans le fonctionnement de chacun d'eux, on peut trouver son compte, comme l'écrivain dans ses procédés d'écriture : la condensation, qui ramasse en une seule image des impressions venues de registres multiples ou contradictoires, satisfait notre désir de nier la différence radicale; la compulsion à symboliser, chère à Groddeck, celui d'établir indéfiniment de nouveaux liens et, par là, de ne rien perdre. Le déplacement me paraît avoir une valeur particulière : il offre en effet à l'analysé la possibilité de ne jamais se maintenir à un point fixe mais de s'indiquer comme point de fuite insaisissable, variant avec la perspective adoptée, toujours à une autre place et prêt ainsi à « tirer son épingle du jeu » : le sujet s'identifie au déplacement même, comme à un phallus qui serait « partout et nulle part » : nulliquité plus qu'ubiquité. Cette relation spécifique à l'objet-rêve est souvent repérable par l'analyste en ceci qu'il se sent assigner une position de spectateur (spectateur de rêves qui ne sont pas les siens); l'éventuelle richesse des « idées qui viennent » vise en fait à l'exclure, à lui rappeler que le rêve ne saurait être *partagé*. L'espace du rêve est ici *territoire* — au sens de l'éthologie animale. Le rêve est ici *objet interne*, que le rêveur se garde, comme s'il détournait à son propre avantage le solipsisme sous-jacent au rêve rêvé : c'est sa chose, elle lui appartient et il déplace ses petits cailloux associatifs autour, non pour marquer une piste, mais pour cerner son territoire, s'assurer de son appartenance; c'est pourquoi l'interprétation, même si elle est sollicitée, se trouve aussitôt enkystée, sans effet de rupture. Le processus du rêve enfin est détourné de sa fonction majeure — faire resurgir ou produire le désir — pour être pris comme but en soi. Le rêveur s'attache à ses rêves pour ne pas aller à la dérive et il trouve complémentaiement dans l'objet constant et stable qu'est pour lui l'analyste le « corps mort » qui lui garantit son ancrage.

Là encore on pourra dire à bon droit qu'une telle attitude se laisserait aisément décrire en termes de résistance et de transfert. Mais on laisserait alors échapper quelque chose de l'ordre du plaisir et de la crainte : l'économie libidinale, perceptible conjointement dans le travail de ce rêve et dans la relation à ce rêve. L'interprétation porte quand s'actualisent dans cette relation un désir et une crainte qui viennent redoubler ceux qui étaient figurés dans le cours du rêve.

★

Évoquer une *perversion* du rêve ou sa *réduction* à un objet interne, n'est-ce pas présupposer qu'il existe une vraie *nature* du rêve, qu'il a sa finalité propre et qu'il détient des virtualités dont ce serait une des visées de la cure que de les développer? Acceptons donc pour l'instant ce qu'il peut y avoir de normatif dans un tel langage <sup>1</sup>.

On est frappé, à lire Winnicott, de la façon dont il *fait venir* le rêve comme s'il allait le pêcher <sup>2</sup>. La démarche est d'autant plus significative qu'on connaît la répugnance de l'auteur à proposer — pour lui, euphémisme pour imposer — des interprétations porteuses de références symboliques auxquelles risque toujours de s'assujettir le patient qui trouve là l'occasion de renforcer son *faux soi*. Cette réserve est manifeste tout au long des « consultations thérapeutiques »; elle va jusqu'à entretenir une certaine méfiance envers le « fantastique », méfiance qui contraste avec l'attention et le respect portés au « vrai » matériel du rêve <sup>3</sup>. Mais c'est moins le *sens* du conflit, décelable ailleurs — parfois même dans le comportement de l'enfant au cours de l'entretien — qui est ici recherché dans le rêve, que la *capacité* dont il témoigne <sup>4</sup>; ce n'est pas l'objet analysable et manipulable qui se trouve valorisé, c'est l'ouverture, à un moment tournant de la consultation, d'un espace où l'enfant accepte de s'avancer *avec* son thérapeute. La technique <sup>5</sup> est solidaire de la conception des phénomènes transitionnels : le jeu du *squiggle* — dont Winnicott rappelle avec insistance que ce n'est pas une fin en soi — est destiné à favoriser, par le *jeu* justement qu'il introduit entre le dehors et le dedans et entre les deux protagonistes, l'instauration d'un espace virtuel, où le rêve peut advenir comme objet transitionnel, objet qui oscille (*fluctuat nec mergitur...*) entre moi et non-moi.

L'analogie, poursuivie à son terme, nous reconduirait à notre hypothèse de départ. Comme ils sont proches, cet enfant qui *doit* suçoter un petit bout de couverture pour pouvoir s'endormir et cet adulte qui *doit* rêver pour pouvoir continuer à dormir! On nous assure que l'un et l'autre deviennent malades ou fous si on les prive de cette petite chose quasi imperceptible : bribes de laine, bribes de rêve... Ils ne supportent pas d'être séparés de ce qui les relie à la mère en la rendant absente : privés du rêve tran-

1. Une phrase, déjà citée, de Freud nous conforte dans cette position : « [...] la fonction du rêve est [...] détournée de ses fins. »

2. L'image est de lui : « *I now began to fish around for dreams.* » (*Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*, Hogarth Press, 1971, p. 202).

3. *Op. cit.*, p. 282.

4. « Un des buts du jeu du *squiggle* est de parvenir jusqu'à l'imagination et jusqu'aux rêves de l'enfant. Un rêve peut être utilisé en thérapie dans la mesure où le fait qu'il a été rêvé, remémoré et rapporté, indique que le matériel du rêve, avec l'anxiété et l'excitation qui l'accompagnent, est dans la capacité de l'enfant. » *Op. cit.*, p. 115.

5. Si l'on peut employer ce mot, tant le style de communication propre à Winnicott est — comme tout ce qui compte en psychanalyse — peu transmissible hors d'une expérience partagée.

sitionnel, ils tomberaient dans cette solitude qui vous livre à l'autre et vous ôte la capacité d'être seul devant quelqu'un<sup>1</sup>. « Il ne me reste que des bribes »; mais, sous la plainte, reconnaissons la croyance : moins il en reste, plus le pouvoir évocateur de l'objet m'appartient. *J'ai tout ce qu'il me faut car j'ai ce qui me manque.*

Rapprochons-nous maintenant de l'écran du rêve. Lewin le relie au désir de dormir dont le prototype serait le sommeil du nourrisson rassasié; l'écran blanc, sans images visuelles, est identifié au sein. Le visuel est apporté par d'autres désirs, perturbateurs du sommeil; ils forment le rêve.

Cette distinction du sommeil et du rêve est assurément présente et utilisée chez Freud mais elle ne va pas jusqu'à se définir comme *opposition*. C'est le cas, on le sait, avec les recherches neuro-physiologiques<sup>2</sup>; c'est là aussi que conduit, à mon sens, le travail de Lewin, une fois reconnue l'équivoque qu'il comporte et qui tient dans l'ambiguïté même de l'expérience de satisfaction — à la fois satiété orale, apaisement d'une faim-soif, mais soif aussi de retrouver non pas tant l'état d'apaisement du besoin que l'ensemble du processus. C'est ce processus, qui comporte tout au long angoisse et excitation, que recherche le rêveur alors que le sommeil se satisfait de la résolution de la tension.

Le rêve viserait donc la permanence, le suspens du désir, non la satisfaction accomplie; l'objet du désir serait ici *le désir même*, alors que l'objet du désir de dormir est l'absolu, le point zéro de l'assouvissement.

L'écran du rêve ne serait alors pas seulement à comprendre comme surface de projection; il est aussi surface de protection, il fait écran. L'homme qui dort trouve dans l'écran la mince pellicule qui le garantit contre le trop d'excitations, le traumatisme destructeur. Comment ne pas évoquer ici le *Reizschutz*, cette membrane protectrice dont Freud fait l'hypothèse dans la métaphore de la vésicule vivante<sup>3</sup>? Mais, alors que le pare-excitations protège contre le dehors, l'écran du rêve protège contre le dedans. Ici le « biologique » et le « culturel » se recourent. La barrière contre la pulsion de mort est aussi barrière contre l'inceste consommé avec la mère, inceste qui conjugue jouissance et terreur, pénétration et dévoration, le corps naissant et le corps pétrifié.

Nous comprenons mieux maintenant pourquoi la « liaison », la *Bindung*, du rêve est dépendante du figurable. Ce que je peux voir, ce que je peux me représenter, c'est déjà ce que je puis tenir à distance : l'annihilation, la dissolution du sujet est tenue à l'écart. L'ombilic du « voyant-visible », c'est le rêve : je puis voir mon rêve et voir par

1. Cf. Winnicott, « The capacity to be alone. » (1958).

2. Cf. notamment cette affirmation de William C. Dement : « Il me semble légitime de considérer le sommeil lent et le sommeil paradoxal comme deux états entièrement différents, dotés chacun de son ou de ses mécanismes spécifiques. J'irais même jusqu'à suggérer que l'on mette en question le rassemblement de ces deux états sous la rubrique commune de sommeil. » (Cité par R. Dadoun dans son livre sur Rôheim, Payot, 1972, p. 237.)

3. Cf. *Au-delà du principe de plaisir*, chap. IV.

lui. La mort, elle, on le sait, ne se regarde pas en face. Le cauchemar signale le virage <sup>1</sup>. Je me sens alors pénétré dans mon royaume (les incubes), je ne suis plus nulle part chez moi — on me vole jusqu'à la possibilité de divaguer dans mon « arrière-pays » — mais livré, pieds et poings liés, à des puissances qui, *parce qu'elles sont toutes-puissantes*, sont nécessairement maléfiques et mortifères.

L'opposition entre le sommeil et le rêve — ou, si l'on veut, entre principe de Nirvâna et principe de plaisir — n'a, bien entendu, rien d'absolu : le désir de dormir et le désir de rêver sont perméables l'un à l'autre. Quelque chose du désir de dormir s'infiltré dans le déroulement même du processus du rêve, voué à la régression sous ses diverses formes; et l'objet du premier — retour aux origines — tend à absorber les figures du second. A l'inverse, nos rêves colorent et modifient tout notre sommeil. On pourrait même établir une sorte d'équilibre : quand le désir de dormir l'emporte sur le besoin de dormir, le désir de rêver se mue en besoin de rêver. Et, davantage : quand le conflit est sans cesse *agi* dans la scène du monde, alors l'entrée dans la scène du rêve nous est refusée. L'espace « réel » prend toute la place. Nos objets d'investissement captent, en les confondant, intérêts du moi et pulsions sexuelles, mobilisant toute notre énergie. Le sommeil est alors avant tout réparateur, l'expression commune devant ici s'entendre au sens kleinien de restauration du narcissisme, de réparation de l'objet interne morcelé par la haine destructrice. Condition du travail du rêve : que le moi soit « réparé » <sup>2</sup>.

★

Une dernière question : si le rêve est maternel par essence, son interprétation n'est-elle pas paternelle par position? Elle est souvent évitée, nous l'avons vu, récusée d'avance comme par un : « Tais-toi, tu vas achever de me faire perdre mon rêve, il va s'évanouir. » Et il est vrai que toute interprétation est une « blessure symbolique » mais vrai aussi que, comme elle, elle peut être souhaitée : elle éloigne, par définition, l'innommable mais, du même coup, elle efface aussi le visible — « mon rêve va s'évanouir ». Paternelle en ceci qu'elle est, même si elle se veut allusive, réductrice de sens par rapport à la polyvalence des images : elle introduit une loi de et dans l'insensé; enfin, au sens sexuel, la parole de l'analyste vient pénétrer le corps du rêve, lui-même pénétrant. Aussi est-ce dans le domaine de l'interprétation du rêve que le pouvoir de l'analyste se localise le mieux : à la puissance imaginaire du rêve répond, pour en prendre la place, le pouvoir du langage. Meurtre, si l'on veut, substitution à coup sûr.

1. Cf. cette confiance lucide d'un des enfants suivis par Winnicott, à propos d'un de ses rêves « horribles » de sorcières : « Parfois, j'aimerais que le rêve continue pour découvrir ce qui est horrible, au lieu de me réveiller. » *Op. cit.*, p. 120.

2. Cf. encore les travaux neuro-physiologiques : phase de sommeil profond antérieure à la phase paradoxale.

Mais cette substitution est en route bien avant qu'il y ait interprétation verbale : le rêve lui-même est déjà interprétation, traduction et ce qu'il figure est déjà inscrit, capté.

L'illusion que nous donne le rêve rêvé, c'est de pouvoir rejoindre ce lieu mythique où rien ne serait disjoint : où le réel serait imaginaire et l'imaginaire réel, où le mot serait chose, le corps âme, et simultanément corps-matrice et corps-phallus <sup>1</sup>, où le présent est avenir, le regard parole, l'amour nourriture, la peau pulpe, la profondeur surface, — mais tout ceci dans un *espace narcissique*. Le désir de pénétrer le rêve ne serait-il pas réponse à la crainte coupable d'être pénétré par le rêve, une défense — réussie — contre le cauchemar? Mais l'eau profonde du rêve ne nous pénètre pas; elle nous *porte*. Nous lui devons de *faire surface*, dans le cycle, indéfiniment renouvelé — dans l'interpénétration — du jour et de la nuit : bouche d'ombre au creux du jour, faisceaux lumineux se croisant dans la nuit, entrecroisant nos jours et nos nuits jusqu'à ce moment que l'humanité a toujours feint d'appeler le dernier sommeil, alors qu'elle rêve, en vérité, du premier.

J.-B. PONTALIS

1. Sur ce point, voir la conception du *rêve de base* de Géza Róheim et le commentaire qu'en donne Roger Dadoun, *op. cit.*, p. 225.



## DÉSIRER OU/ÒÙ RÊVER

Le sens du rêve ne doit pas faire oublier ce qu'on pourrait appeler sa nature amphibie : issu des eaux du sommeil, son milieu, il prend par l'image forme dans le récit que capte le langage. Ceci serait de peu d'intérêt s'il n'y avait lieu de suivre les détours du désir porté par la tension narcissique, entre le *désir de dormir* et *tout autre désir* — principalement sexuel, dans son « accomplissement » —, chacun servi, ou tourné, par l'activité onirique.

### 1. *Le sommeil lié au désir.*

Ce désir de dormir auquel se plie le rêve a pu être compris du temps que Freud introduisait le narcissisme (1914), comme la voie la plus directe vers un état, normal, et courant, de total narcissisme, par le retrait complet des investissements objectaux : *nuit du désir*, songera-t-on, d'une façon passablement équivoque. Freud se rend compte de la complexité de la question; *Le complément métapsychologique à la théorie du rêve* (1915) vient promptement signaler le rôle de l'environnement des objets usuels, tels que ceux, prolongements du corps et postiches, qui sont déposés au coucher. Cette dénudation, qui aménage un lieu matriciel où le corps rejoint, pour son repos, une silhouette fœtale, apprête aussi les jalons et les amarres du retour à la conscience. Balint explique bien (cf. *Le défaut fondamental*) que ces détails qui président à l'endormissement préservent sans doute l'image d'une paix idéale, par un dépouillement simplificateur, mais aussi le rattachement aux désirs de la vie, par des relais choisis, à portée de la main, objets symboliques et derniers, et l'être près duquel il fait bon dormir, pour une première reprise des *sens* au réveil. Car celui-ci est évidemment visé par l'assurance qui table sur la différence entre le sommeil et la mort. Cette émergence, où s'écartent les enveloppes qui peuvent passer pour maternelles, retrouve, dispos, les aimants, là re-posés, de la vie. L'obsessionnel le sait bien, pris qu'il est

par sa passion, toute sexuelle, de la mort, comme par sa fixation à l'impossibilité du désir; ses rituels vespéraux, ou du lever, ses prières, font de ces transitions de minutieux *inventaires* qui retrouvent et inventent les chaînes, remaniées, surchargées, des gestes et des objets.

Assurément le narcissisme du sommeil est secondaire, et bâti (Freud indique cette perspective en revenant sur la question, en 1917, dans *l'Introduction à la psychanalyse*) sur un retrait libidinal, *donc* secondaire, tout en poursuivant un *objectif fantasmatique idéal* : la réduction des tensions, l'unité assurée dans l'isolement, un nirvâna, jamais atteints. Car le sommeil est non seulement soutenu par cet environnement, ce lieu qui l'accommode, comme bordure (d'un lit « bordé »), par le projet du réveil, mais il est également traversé par la vigilance du rêve, sa censure et ses travestissements, ses restes diurnes, ses motions inconscientes, comme la doublure d'une conscience en *veilleuse*. Le narcissisme expose nettement ainsi sa structure dans une confrontation du Moi avec un idéal de toute-puissance (un Moi idéal exigeant un sommeil parfait, ou absolu) dans une impossible coalescence qui abolirait le sujet (le Je) : soit par une confusion aussi souhaitée que menaçante, soit qu'une distance d'avec l'Autre (et l'Idéal du Moi) mine l'affrontement spéculaire où se sustente le Moi dans ladite structure. Le rêve s'écartèle entre ces deux limites : désir de dormir et désir autre qui prend figure. Cette tension peut se maintenir à l'état de veille dans l'onirisme et la bouffée délirante.

*Il se trouve que le seul désir véritablement accompli soit celui de dormir.* Si l'on adopte ce point de vue, acceptable par réduction, la conséquence logique en sera de concevoir l'abolition, pourtant impossible, du désir chez le dormeur. C'est sans doute ce que le mélancolique suppute et ce qui détermine ses troubles du sommeil : la parfaite réalisation du désir, aboutissant à la mort du désir même, vient affermir ce qu'il présuait de sa toute-puissance malfaisante. Ses souhaits de mort concernant un objet aimé, venant à s'accomplir en quelque point étroit, déplacé, et secret, de la relation objectale, se trouvent renforcés par le conflit intrapsychique, narcissique, et confirmés par ce pouvoir destructeur du sommeil à l'égard du désir accompli. On voit le cercle vicieux : entre le souhait de mort dirigé vers l'extérieur et la mort du désir, l'un l'autre s'étayant. Mais en fait, normalement, cette alliance entre le rêve et le sommeil est beaucoup plus « rusée » : tout se passe comme si la censure n'était pas dupe de cet idéal narcissique de sommeil absolu; elle peut laisser échapper l'exigence des désirs, moyennant quoi s'effectue la *projection* du rêve et la fascination *hallucinatoire* qu'il exerce, pour garder suffisamment de distance par rapport à cette abolition où s'abîme le désir afin de permettre à nouveau un plus profond sommeil. Cet équilibre suppose donc un contrôle permanent, même en dehors de la « phase paradoxale ».

## 2. *Le ravissement.*

Mais le rêve offre un autre caractère sur lequel il convient de s'arrêter. L'accomplissement hallucinatoire du désir peut se faire différemment selon l'importance du *ravissement* qui l'accompagne. Il ne s'agit pas ici seulement de la liberté du déroulement onirique jusqu'à une certaine *fin*, suffisamment réussie; ni de la croyance qui suspend toute critique, le ravissement étant aussi un retrait sensoriel, et qu'illustre l'image des *yeux fermés* du dormeur<sup>1</sup>. On y verra surtout l'atteinte d'une satisfaction sans limite, d'une *béatitude*, qui pourtant tient nécessairement à la référence inconsciente à un *manque* : celui du monde extérieur, lié aux perceptions et prenant valeur symbolique de tout manque, à charge d'être *compensé* par la mise en scène du désir. Dans ce scénario, dans sa plus parfaite figuration et son comblement, doit subsister virtuellement une prise en considération du manque; sans cela la dynamique du rêve, sa force de propulsion mentale vers le meilleur des dénouements, n'aurait pas sa raison d'être et ne pourrait atteindre sa parfaite complétude hallucinatoire. La correction de ce manque en gouverne le vertige : le désir traîne le rêveur dans les méandres des plaisirs, avec pour centre, en creux, le fond d'une jubilation propre au rêve. Celle-ci est incontestablement décelable, et il importe de la mettre en évidence dans ce qu'elle a de plénitude ineffable et d'absolu. Mais à quel autre contenu manifeste s'associe cette tonalité particulière? Il arrive souvent qu'il soit question de voler, de nager, ou de rire; parfois électivement chez le même rêveur. On en connaît le symbolisme. Mais à ces rêves *censurés*, où la jouissance est cependant si nettement indiquée, manque la disposition du contenu latent, et, en règle générale, la représentation d'une volupté corporelle génitale (encore que celle-ci se produise dans le corps sans correspondance onirique). Il serait donc intéressant d'envisager les formes et les conditions du rêve se rapprochant le plus de cette totale jouissance. La censure devrait être réduite alors au minimum pour aborder une action (au sens d'un roman) au plus près du contenu latent; il faut aussi que celle-ci cause le plaisir : ce peut être un acte pervers précis, nécessaire à l'économie libidinale du sujet; mais beaucoup plus souvent il s'agit d'un *rapport hétérosexuel* avec un(e) partenaire désirable. Ici encore il y a lieu de constater comme la censure peut intervenir pour façonner le contenu manifeste lui-même : l'accouplement subit des entraves; l'interdicteur œdipien, du même sexe que le rêveur, apparaît à l'horizon ou s'interpose; l'acte est gêné par des vêtements, une distance, une particularité anatomique fantastique, un refus.

Le rêve d'inceste, celui dont parle Jocaste, sans nul déguisement, et que Freud considère à juste titre comme rare, s'il peut s'accompagner d'un plaisir génital réel, se trouve même être tronqué dans sa figuration d'une idéale terminaison par l'évite-ment que constitue une éjaculation précoce.

1. Cf. le montage photographique bien connu des visages des surréalistes : « *Je ne vois pas la... cachée par la forêt* » (*La Révolution Surréaliste*, n° 12 du 15 décembre 1929).

Même dans ces représentations directes persisteraient donc quelques éléments qui conduisent sur la voie d'un contenu latent, jamais complètement éliminé.

Dans ce que nous tentons de cerner comme *ravissement* du rêve entrent en combinaison, dans des propositions variables à chaque fois, la tonalité psychique d'une extrême volupté (même « suprasensuelle »), et cette singulière force de fascination dans la coalescence entre la figuration d'un désir, inconcevable en apparence quoique secrètement cherché, et l'effusion génitale, réelle, corporelle — l'éjaculation chez l'homme, l'orgasme chez la femme (et même parfois vaginal chez celle qui se déclare frigide) —, rencontre qui donne toute sa force au ravissement. Mais cette convergence n'est le plus souvent qu'asymptotique, *tournant autour* d'un point central de *jouissance*, fondé sur le rappel assuré du manque, soit s'effaçant à la limite du sommeil retrouvé, ou du réveil atteint, comme ravissement (devenant *transport*, enlèvement). A moins encore que l'éjaculation, dans un renversement masochique, ne s'accompagne de représentations pénibles. Mais par le seul fait que le rêve peut corriger la raison, qu'il peut atteindre ce qui est souhaité, encore que, prenant plus volontiers le relais de ce que l'on se refuse à imaginer en temps de veille, qu'on réprime ou refoule, il délaisse les images que l'on se plaît à saisir et à s'octroyer librement dans une rêverie, et s'érige, comme gage, contre une froideur, imposée ou poursuivie, un amincissement, une fatigue de l'imagination et des sens. Dans le sommeil se refont les forces vives de la sensualité; la chair se concentre sur elle-même; le ravissement, tel qu'il est entendu ici, devient le repère d'une source phallique, aussi bien chez la femme, selon les avatars du désir qui sous-tend le rêve.

Et le cauchemar pourrait être compris en fonction d'un mode particulier d'affleurement de ce désir. Si la censure est impuissante soit à déguiser celui-ci dans l'écart entre contenu manifeste et contenu latent, soit dans la limitation du scénario manifeste, *le cauchemar s'organise comme ultime colmatage, grâce au renversement du ravissement*.

On notera une correspondance : le rêve voluptueux, orgastique, conduit, comme le cauchemar, au réveil; tout se passe donc comme si le réveil était en lui-même l'aboutissement du désir et *comme si le cauchemar venant à la place d'un rêve non censuré pouvant mobiliser un plaisir onirique, fondamental et brut, plus exactement lié au rêve d'inceste, s'imposait la fuite d'un ravissement d'autant plus insoutenable que directement proposé, aussi mortifère qu'inaccessible*.

### 3. *L'objet produit.*

Or, le rêve ne revient comme souvenir que dans une certaine ambiguïté. Qu'il puisse être oublié, ou qu'il surgisse sans raison apparente, il renvoie toujours au temps antérieur du sommeil dont il est ramené au rivage de la conscience comme un objet

énigmatique, épave ou trésor. Il *a été* produit, et sans conteste il s'étire depuis une nuit, ou un temps de repos, nettement identifiable, jusqu'aux multiples récits qu'il soutient. Depuis toujours, avant la psychanalyse, et pour ceux aujourd'hui qui n'en ont cure, il exerce une attraction qui se manifeste par l'envie d'en parler. Le rêveur s'interroge dès les premières bribes réunies; il se sent interpellé par cette étrange et capricieuse apparition; il pressent un sens et s'efforce parfois d'en comprendre l'instance selon ses aspirations et ses soucis, pour en attendre même une quelconque orientation prémonitoire. Aussi confuse que soit cette appréhension elle démontre que le rêve est reçu comme un *objet produit* : « pro-duit » selon un trajet ayant à se maintenir en avant, et dans une rectitude qui suppose un recrutement de forces, se dessinant et se concrétisant par le récit. Objet cependant, il risque de se perdre dans l'oubli, ou dans l'attente équivoque d'une impossible interprétation. Le rêve aspire à se dire, à « soi-même » d'abord pour une première évaluation; *il tend à se dire à quelqu'un*. Ce n'est pas seulement la pente à rejoindre un sens qui, à la vérité, a ses meilleures chances d'être atteint en s'en remettant à une oreille étrangère. Tout autant la fonction énigmatique du rêve pèse dans ce besoin de dire pour obtenir par le partage de cette issue improbable la mise en commun qui cimente un accord, *justement* parce que nulle interprétation n'est concevable; ou plutôt n'aurait-elle à rester qu'hypothétique, ou fragile, ou même inutile : simplement en suspens. Ce qu'il faut surtout faire saillir est la référence au ravissement : car elle bâtit un jeu de séduction où au ravissement passé du rêveur, éprouvé, raconté, non sans émerveillement ou même gloriole, doit correspondre un plaisir découlant de l'exercice commun de l'interprétation. Or, on voit bien que le psychanalyste se trouve être là dans une position singulière. L'interprétation du rêve a été la grande découverte de Freud et la preuve la plus flagrante de l'inconscient. Quel psychanalyste ne trouve dans son usage une satisfaction, fût-elle latente? Et le conteur ne l'ignore point. L'objet-produit prend dès lors certaines valences qu'il faut détecter dans la relation.

La *production* se situe avant tout dans une perspective anale. L'opposition de tout ou rien, d'extrême valorisation ou d'annulation, le rêve comme don, ou s'abolissant dans un minimum d'intérêt (ce n'est qu'un rêve), tout concourt à en *faire* l'objet privilégié de la psychanalyse ou, à l'inverse, pour certains, une complaisance désuète. Cependant dans cette opposition se dégagent les traits de *l'objet de perspective* dont il faut redire les attaches anales : ainsi le *réel* ne peut que se dérober, comme inéluctable arrière-fond sans mesure.

Mais la *production* s'ordonne aussi selon des implications génitales. Trois termes en cernent les variations : le phallus, le sperme, l'enfant. Le rêve se présentera, dans la mesure même où il apparaît à l'intérieur de la relation analytique, qu'il tienne une place prépondérante ou simplement épisodique ou discrète, comme une fonction de théorie assignée par l'existence historique de *L'interprétation du rêve*, et par là même comme *le représentant de tout ce qui peut dériver de la cure*. En tant que phallus il

recueille cette puissance de désir, dont le ravissement du rêve est l'illustration affective, et dont les jeux signifiants du processus primaire libèrent une énergie née de la fission des contraintes rationnelles. En tant que sperme il reste en cet espace intermédiaire où, étant émis (raconté), il se fige dans un potentiel de germination, non encore accomplie. Comme enfant, il se confond avec le résultat de la relation analytique où l'interprétation évoque l'imaginaire de la fécondation. En d'autres termes le rêve est ce médium qui représente, raconté dans la cure, à travers le fil des séances, l'*objet-produit*. Cela veut dire que tout objet qui a été dans la continuité du corps, qui en émane, s'en écarte, en prenant des caractères originaux du fait de cette séparation (une valeur, par exemple), se trouve *préfiguré* par le rêve (abstraction faite de son contenu). L'objet-produit aura donc les caractères généraux précités (anal, phallique, fécondateur, ou d'aboutissement qu'est l'enfant), dans une séparation de qualités, distinctes de l'organisme producteur, sans qu'il ait la possibilité de réintégrer celui-ci ou de se confondre à nouveau avec lui. Les objets-produits, dont l'autonomie est préservée tant par rapport à l'organisme producteur que par rapport à l'Autre et qui, répétons-le, conjoignent les traits précédemment décrits, qu'il s'agisse du cas particulier de l'objet transitionnel, de l'objet esthétique, ou du fétiche, ont en commun de centrer l'oscillation métaphoro-métonymique que le sujet ordonne à *partir* d'eux.

On comprend mieux ainsi la fonction de l'objet-produit dans la cure : *il sert à amorcer le passage d'être à avoir le phallus* dans l'ordre de la castration. Et ceci n'est possible qu'à la condition d'atteindre et de cerner préalablement l'*objet de perspective*, dans sa dialectique anale (qui est fondamentale, au sens fort du terme). L'objet-produit soutient donc également la gageure d'apparaître comme objet de perspective; il sert à le révéler. Il peut se concrétiser en n'importe quel objet qui *intervient* entre l'analysant et le psychanalyste. Et ce que nous nous efforçons de mettre en évidence se résume en la possibilité de trouver dans le rêve cette fonction, au moins transitoire, d'objet-produit, qui plus est de langage, donc directement soumis au jeu métaphoro-métonymique. Dans le même sens l'« ombilic du rêve » indique l'angle de fuite d'une signification toujours trop proliférante pour être fixée, objet de perspective manifeste, et par rapport à quoi doit se dessiner le sens du rêve, comme sur un fond.

★

Ces trois aspects qui méritaient d'être distingués, le sommeil lié au désir, le ravissement propre au rêve, le caractère d'objet-produit de celui-ci, constituent un trépied de la dynamique onirique, parallèle au sens qui s'attache à l'accomplissement de désir. Il y a lieu de rapprocher ces directions pour découvrir une articulation qui ne serait rien d'autre que la fantasmatique *relative au rêve lui-même*.

Ainsi entre l'impossible abolition du désir, même pendant le sommeil le plus profond où survit une certaine vigilance, la mort mise en question; l'affirmation d'une puissance libidinale dont nous avons désigné ici le témoin avec le ravissement; et le rêve comme objet-produit qui lance le décalage par rapport à une relation duelle, objet intermédiaire (transitionnel) où s'institue une relation symbolique — tout un jeu combinatoire peut être décrit. Cela a été largement fait par les auteurs qui se sont intéressés au rêve. Les termes de repère en sont la mère, la mort, le retour au sein maternel, le rapport sexuel et la scène primitive, le phallus (plus rarement invoqué), la naissance et la séparation. Ce système sert de support à la représentation des désirs selon des constellations déterminées. Parmi celles-ci il serait intéressant de mettre à part les formes où le rêve et sa dynamique se trouvent eux-mêmes figurés par un effet spéculaire de la censure, de type spéculaire. On connaît le rêve dans le rêve où un doute est introduit pour écarter la réalité de souvenirs et de désirs affirmés dans l'inclusion onirique et pour permettre à ceux qui s'élaborent ensuite, dans le commentaire, de refuser les précédents.

Mais la forme narcissique la plus marquée est celle du cauchemar. Elle suppose plusieurs conditions : que la censure *ne s'exerce pas sur le contenu* du rêve; au cœur du cauchemar gît donc une figuration avant tout massivement œdipienne; cela n'est possible que par une spéciale tolérance (ou faiblesse) de la censure. Dès lors, les exigences persécutoires du *Surmoi* (que Freud sans encore employer le mot indique dans *Pour introduire le narcissisme*) entrent en action et se fixent en une « autoperception de la dynamique du sommeil et de l'éveil ». Cette auto-observation est due à une « rébellion » contre toute instance de censure, avec un retrait, nous dit Freud, de la libido homosexuelle de l'Idéal du Moi. L'exacerbation de l'auto-critique est renforcée par ladite libido homosexuelle reportée sur le Surmoi. A la place du contenu sans travestissement se manifeste un repliement *narcissique* par rapport aux objets extérieurs représentables et liés aux désirs. Il ne reste donc en jeu que le conflit, la dynamique décrite plus haut, selon ce que le rêve aurait à combattre ou à promouvoir, et que désarme le Surmoi : le sommeil comme mort des désirs, le ravissement retourné en horreur face à un Surmoi aussi bien refusé que réduit à une méticuleuse observation endo-psychique; l'objet-produit ramené étroitement à l'opération même du réveil, c'est-à-dire à l'irruption du dormeur hors de son obscurité et de son silence, et pour lequel le moindre bruit, la moindre lumière rompant le calme de la pièce sont des appels utilisés dans une ultime représentation onirique qui résume l'expression terminale comme une *naissance*. Tout se concentre dans cette lutte contre le sommeil (correspondant véritablement au « phénomène fonctionnel » décrit par H. Silberer) et se porte sur le conflit narcissique par excellence visant l'abolition des images directes de l'objet en une illusoire éradication exaspérée du désir.

La problématique du cauchemar est donc bien celle d'une faillite de la censure en rapport avec un ravissement trop immédiatement atteint et contre quoi réagit un

Surmoi persécuteur. Ce n'est plus le rêve qui est *objet-produit pour quelqu'un, mais le rêveur lui-même, surgissant du sommeil* <sup>1</sup>.

★

Les rapports entre le désir et le rêve se posent maintenant d'une façon cruciale si l'on remarque que chacun peut déborder l'autre suivant le point de vue adopté, et dicté par une conception de l'existence sous-jacente.

— Désirer ou rêver : la *conjonction* établit ici une équivalence. Loin d'être une activité cérébrale négligeable, le rêve apparaît comme la meilleure indication de l'état des désirs. Mieux encore, il nourrit leur *source* dans le sens d'une première, sûre, quoique souvent imprécise appréhension de leur puissance et de leurs buts. Avec ce que nous avons pu nommer le *ravissement* un index connu de tous est retrouvé pour détecter l'horizon de la *jouissance*. Ainsi est-ce le rêve qui en donne paradoxalement une sorte de représentation « concrète », dont toutes les images ne sont rien de moins que celles de nos idéaux dans leurs formes originelles. Le surréalisme a eu le mérite d'apprendre à puiser à cette *veine*, pour écarter les contraintes propres à enfouir tout ce qui conduit, selon le principe de plaisir, vers le *ravissement* <sup>2</sup> *de la vie*. Le narcissisme du rêve rappelle que n'est pas tout à fait impossible le franchissement d'une distance — ou la transgression — que pointe le désir.

— Mais le rêve ne saurait devenir un refuge pour ne favoriser que le versant défensif, négatif, du narcissisme. Cette source ainsi exploitée, la veine devenant filon, la quête d'une exaltation onirique se réduit à la nostalgie de temps révolus. On constatera aussi, dans le cours d'une analyse principalement, qu'une complaisance pour l'esthétique du rêve favorise l'organisation de ce que Freud a appelé les « rêves d'en haut » (*Lettre à Maxime Leroy : sur un rêve de Descartes, 1929*) : ils sont fortement charpentés par l'élaboration secondaire, n'utilisent que certains éléments « profonds » (c'est-à-dire en liaison avec le contenu latent), prennent une forme « abstraite, poétique ou symbolique », sont interprétés partiellement par le sujet lui-même, mais toujours selon ses intérêts et ses projets les plus conscients (« d'en haut », par opposition aux couches « inférieures » de l'inconscient). Il est vrai que bien des interprétations et des spéculations surréalistes sont de ce genre et ne laissent guère parler les associations libres ouvrant sur l'inconscient.

Si le rêve moule parfaitement le désir, celui-ci déborde le rêve et porte plus loin, aux confins des exigences de la réalité, parfois pour la transformer, ces premiers germes figurés nés du sommeil.

1. Ainsi se comprendrait également le syndrome d'Elpénor décrit par Logre.

2. Quel rêve poursuiviez-vous, chère Lol. V. Stein, ne laissant à vos yeux qu'un spectacle marginal défiant l'accommodation?

On peut donc voir la disjonction, l'alternative ou l'exclusion, au titre de : désirer ou rêver.

— Mais avec l'accent, *désirer où rêver*, rappel est fait du point même où s'insère puis s'évade le désir, dans la contingence du corps <sup>1</sup> et l'expansion de son plaisir où s'enracine la relation au corps de l'autre, au lieu précis où se lit le désir : le *phallus*. Et le rêve, objet-produit, se bâtit autour de ce signifiant, et de ses métamorphoses. Le phallus ne laisse pas le désir se perdre dans les seules fantasmagories; il le lie aux accomplissements de l'amour, de l'Eros, en ses multiples attaches avec le signifiant, contraignant par sa loi, irréductible et cependant mouvante : jeux auxquels se prend le corps à s'émouvoir.

GUY ROSOLATO

1. « *Ramené du fond de la vie  
Le corps tout en poissons surgit du filet ruisselant  
Dans la brousse  
De l'air autour du lit  
L'argus de la dérive chère les yeux fixes mi-ouverts mi-clos.* »

(A. Breton, « Quels apprêts », *Signe Ascendant*, Gallimard, 1968.)



## LA CAPACITÉ DE RÊVER

*Note clinique.*

Nous devrions distinguer, au sein de la réalité psychique interne de tout patient, le processus du rêve et l'espace du rêve dans lequel le rêve s'actualise. Que l'une des fonctions fondamentales du rêve soit l'accomplissement de désir, nous le savons depuis Freud. Nous savons aussi que rêver est une capacité et que cette capacité de rêver dépend, d'une part, de notre climat psychique intérieur à un moment donné, d'autre part, de ce que certaines fonctions du moi sont à même d'utiliser le discours symbolique qui est l'essence de la formation du rêve<sup>1</sup>. Voici un exemple clinique qui illustrera mon hypothèse.

Il s'agit d'une jeune fille de vingt-trois ans. Elle est belle et fort intelligente. Elle a entrepris une analyse parce qu'elle était apathique, nonchalante et qu'elle vivait dans un état continu de rêveries diurnes, rêveries d'un romanesque plutôt fade : un jour, elle rencontrerait l'homme idéal et connaîtrait à jamais une vie heureuse avec lui... Ce genre de rêveries accaparant toute sa libido, il lui restait bien peu d'énergie pour établir une relation avec autrui ou pour se donner une culture ou une formation. Dans cet état où elle s'absorbe ainsi en elle-même, elle est comme légèrement dépersonnalisée; autrement, elle ne présente pas de symptômes, se sent normale et plutôt bien dans sa peau.

Environ dix-huit mois après le début de son analyse, survient quelque chose d'horrible. La jeune fille, qui est vierge, va à une *party*, boit pas mal — ce qui n'est pas dans ses habitudes —, est ramassée par un homme, jeune, sans doute psychopathe, qui la reconduit chez elle et couche avec elle, brutalement. Quand elle me raconta l'épisode, en séance, le lendemain, ce fut sans honte et sans culpabilité. C'est qu'elle ne l'avait pas éprouvé comme un événement personnel : cela lui était arrivé ou plutôt elle l'avait laissé arriver. Pendant des mois, nous ne pûmes absolument rien

1. Comme l'a fortement souligné Paul Ricœur (*De l'interprétation*, éd. du Seuil, 1965). Cf. aussi notre article « Dream Psychology and the evolution of the psychoanalytic situation », *Internat. J. Psychoanal.*, 1962; trad. fr. in *R.F.P.*, 28, n° 1, 1964.

en faire dans son analyse. Elle mit la chose de côté et je laissai faire. Je suis en effet convaincu que tout patient a le droit de garder privées ses propres expériences; le fait qu'il arrive quelque chose à un de nos patients ne nous donne pas le droit complémentaire de faire intrusion en lui avec ce que nous savons être — cliniquement et théoriquement — la signification sous-jacente de son comportement. En l'occurrence, tout l'épisode n'était évidemment pour moi qu'un *acting out* absurde; mais je sentais aussi chez la patiente le besoin que je maintienne cet épisode en attente, sans vouloir l'expliquer ou l'interpréter, jusqu'au jour où elle serait à même, dans son propre développement psychique, d'y revenir et de découvrir ce qu'il signifiait pour elle. Elle retomba dans son état, dans son retrait, de célibataire.

Trois mois plus tard, elle rencontra un garçon qui s'éprit d'elle; progressivement elle put admettre qu'une relation émotionnelle se développe entre eux. Elle lui permit, le moment venu, de lui faire l'amour — expression qui, en la circonstance, rend assez bien son vécu à la fois sur le plan de l'instinct et celui de l'affectivité. La nuit où elle eut sa première relation sexuelle avec ce garçon, elle rêva ce qu'elle appela elle-même une redramatisation visuellement précise de la « scène du viol » (ses termes). Voici ce qu'elle me dit exactement de son rêve :

« Dans mon rêve, je suis dans ma chambre et Peter est en train de me baiser. Je comprends ce qui se passe et j'y mets fin <sup>1</sup>. »

Je fus frappé par cette utilisation des mots : « dans mon rêve »; je vis qu'elle se référerait là à l'espace du rêve en opposition avec l'espace de la vie ou avec l'espace de la chambre où s'était passé le « viol » réel. De ses associations ressortait d'abord ceci : qu'on eût pu lui faire l'amour tendrement lui avait permis d'accéder à la colère et au ressentiment qui s'étaient accumulés en elle depuis sa puberté et qui lui avaient interdit d'utiliser son corps aux fins d'une gratification instinctuelle ou d'une relation émotionnelle avec l'objet d'amour hétérosexuel. Ce qu'elle redoutait, c'était — si elle s'abandonnait à des sentiments sexuels — que se libèrent en même temps sa colère et son ressentiment : tout comme dans le rêve où la redramatisation de la scène du viol vint annuler l'expérience sensuelle et tendre qu'elle venait de vivre avec son ami. Elle se sentait très coupable d'avoir rêvé ce rêve et aussi très triste pour le garçon. Mais, en élaborant ce rêve pendant la semaine, nous en vîmes à saisir qu'il y avait encore là quelque chose en jeu de plus important pour elle : dans son propre espace du rêve, elle avait actualisé une expérience d'elle-même et de son monde instinctuel — expérience qu'elle n'avait pu, trois mois auparavant, qu'agir aveuglément. Elle avait le sentiment — et j'en étais d'accord — d'avoir atteint ainsi une capacité absolument nouvelle d'utiliser son monde intérieur et son espace de rêve pour actualiser des expériences instinctuelles et des relations d'objet qui, dans son espace de vie, ne pouvaient être que destructrices pour son équilibre.

1. Texte anglais : « In my dream I am in my room and Peter is fucking me. I realise what is happening and stop it. »

Après avoir fait ce rêve, elle a pu supporter à la fois d'aimer son ami et d'éprouver des sentiments agressifs et hostiles, sans que pour autant cela entraîne pour elle la crainte de voir tout inéluctablement compromis. Tout son caractère se détend, elle est relativement libérée de ses rêveries diurnes, elle se sent à même d'actualiser de nouvelles expériences dans son espace de rêve. Ceci n'a pas été sans effet sur la qualité de son sommeil : jusque-là dormir n'était pour elle qu'une manière compulsive de s'absenter de la vie, sans d'ailleurs lui apporter un vrai repos ni lui donner de nouvelles forces.

★

Le concept d'espace du rêve s'est progressivement cristallisé pour moi à partir de ce que j'ai pu observer et comprendre des consultations thérapeutiques d'enfants conduites par Winnicott<sup>1</sup>. J'ai commencé par découvrir dans mon travail clinique avec les adultes qu'ils pouvaient utiliser l'espace du rêve exactement comme l'enfant utilise l'espace transitionnel que lui fournit le papier pour ses *squiggles*. Puis je tentai de différencier le processus du rêve, qui articule des conflits et des mouvements pulsionnels inconscients, de l'espace du rêve où le rêve les actualise. J'en vins aussi à reconnaître que, pour de nombreux patients, le processus du rêve est à leur disposition mais non l'espace du rêve; aussi bien tirent-ils alors de leurs rêves bien peu de satisfaction et ont-ils un sens très pauvre de la réalité vécue du rêve rêvé. C'est pourquoi il peut être recommandé, dans la cure, de réduire au minimum l'interprétation du contenu du rêve; une surélaboration du processus du rêve ne ferait que servir d'écran à l'incapacité du patient d'instituer son espace de rêve. Bien plus, mon expérience clinique me conduit à penser que les patients, lorsqu'ils ne peuvent instituer un tel espace dans leur réalité intérieure, cherchent à utiliser leur espace social et leurs relations d'objets pour « agir » (*act out*) leurs rêves. Mon hypothèse serait donc qu'un rêve qui s'actualise *dans* l'espace du rêve limite l'*acting out* des rêves dans l'espace social. Le rêve qui s'actualise dans l'espace du rêve conduit à une personnalisation de l'expérience du rêve et de tout ce qu'elle implique dans le domaine de l'instinct et de la relation d'objet.

Le processus du rêve est une donnée biologique de la psyché humaine mais l'espace du rêve est une conquête du développement de la personne, conquête que facilitent les soins donnés au petit enfant et le soutien de l'environnement. Je proposerai aussi un reprochement : l'espace du rêve est l'équivalent psychique interne de ce que Winnicott a conceptualisé en invoquant cet espace transitionnel que l'enfant institue pour découvrir son propre soi aussi bien que la réalité extérieure.

Je souhaite enfin différencier le concept d'espace du rêve du concept, d'ailleurs

1. Cf. *Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*, Hogarth Press, 1971.

très éclairant, d'écran du rêve introduit par Bertram Lewin. L'écran du rêve est quelque chose sur quoi l'imagerie du rêve se trouve projetée. L'espace du rêve est une zone psychique dans laquelle le processus du rêve s'actualise dans la réalité d'une expérience. Il y a là deux structures psychiques distinctes, même si elles sont complémentaires.

Que l'incapacité de rêver et/ou l'incapacité de maîtriser le rêve rêvé induisent à l'*acting out*, c'est là une vue généralement admise en psychanalyse. J'y ajouterai que c'est l'incapacité du patient d'utiliser l'espace du rêve pour y actualiser l'expérience du processus du rêve, qui conduit à « agir » les rêves dans l'espace social. J'ajouterai encore que nous pouvons voir dans la compulsion de certains patients à rêver et à rapporter leurs rêves en analyse, un type particulier d'*acting out*, destiné à masquer l'absence d'un espace du rêve dans leur réalité psychique intérieure.

M. MASUD R. KHAN

*Traduit de l'anglais par J.-B. Pontalis.*

## PARLER A L'ANALYSTE

### *Textures sémantiques.*

Le profane imagine volontiers que ce que le psychanalyste entend dans une cure puisse être singulier, voire insolite, et que le secret qui en permet la confiance en interdise l'exposé. Ce profane d'aujourd'hui n'est pas ignorant des choses de l'analyse, mais, s'il a pu se faire une idée parfois précise de la théorie psychanalytique, de ses variantes et de ses prolongements, il n'a par contre pu se faire qu'une idée assez vague du déroulement de la cure elle-même. Dans ses lectures le vécu des processus psychiques lui est resté insaisissable, même dans les écrits les plus cliniques; insaisissable notamment la façon dont ces processus, canalisés par les paroles échangées, se trouvent, par là même, incarnés dans le discours. Les essais de compte rendu de cure lui ont paru ne pouvoir dépasser un aspect anecdotique un peu gratuit.

C'est ce hiatus entre l'accès satisfaisant aux notions théoriques et l'accès décevant au vécu même dans lequel ces notions s'incarnent qui fait évoquer au profane le secret à respecter ou lui fait croire à un besoin des analystes de cacher leur jeu, comme les prestidigitateurs qui craignent de perdre leurs effets à être découverts dans leurs trucs.

A voir pourtant la peine que prennent les psychanalystes pour se faire comprendre et pour faire passer leur plus ou moins précieux enseignement, notre profane ne devrait-il pas invoquer plutôt quelque difficulté particulière : l'essence même des modes sous lesquels la cure s'instaure et se déroule ne serait-elle pas réfractaire à la communication?

La psychanalyse se déroule justement dans le registre de la communication. Existerait-il une difficulté particulière à la communication d'une communication? Ou bien est-ce la communication psychanalytique en particulier qui rencontre cette difficulté?

La structure du discours s'opposerait-elle à ce que, même dans la transcription *verbatim* d'un discours, soient saisissables certaines informations, voire certaines intrigues dont il serait porteur? Ne serait-ce pas cette structure qui fait achopper toute tentative des linguistes pour cerner le fait sémantique?

Le discours analytique — celui tenu en séance — n'est nullement le seul à être écrasé par la transcription, fût-elle un enregistrement fidèle. Il semble au contraire que l'universalité du fait ait toujours masqué certaines composantes du discours, à cause de la quasi-impossibilité d'en parler. La perception de ces composantes, déjà malaisée, est difficile à mettre en évidence, comme la composante poétique dont on connaît l'impasse à en rendre compte. Si on sait que le poète vise à autre chose qu'à transmettre un contenu manifeste, on sait aussi que c'est dans la rencontre avec le lecteur que va se constituer le message poétique. Le poète vise autant à plaire qu'à se satisfaire lui-même, satisfaction implicite, mais qui constitue une part de l'information esthétique. Il faut être un peu poète pour entendre la poésie.

De même : c'est dans la rencontre avec l'analyste que va se constituer le message analytique. De même : la satisfaction (ou la crainte, etc.) à parler constitue une part fondamentale du message analytique. Pour ce qui est du processus analytique, sa saisie en dehors de la situation serait impropre à en rendre compte et, dans la situation même, la tentative de saisie est malaisée, car elle vient faire partie de ce qui est à saisir. Tout ce qui survient dans cette situation fait partie de cette situation même. La difficulté propre y consisterait donc en ce qu'il s'agirait de saisir quelque chose qui se trouverait *justement* se manifester par ce désir de saisir. A s'y essayer un serpent pourrait s'y mordre plus facilement les doigts que la queue.

C'est cette dimension insaisissable de tout discours que l'analyse a révélée, parce que c'est sur elle qu'elle est centrée. Le supposé secret protégeant la confiance analytique tiendrait au seul fait que la dimension même de celle-ci n'est pas communicable, et pas davantage dans les écrits ou les discours des analystes. Elle n'y serait pas plus patente que dans tous autres, sous le prétexte qu'elle serait patente dans les discours que les analysés tiennent à ces analystes.

Ce « patent » psychanalytique ne peut l'être qu'aux oreilles de celui-là même à qui il est adressé, lequel en reste le seul *interprète* possible, qu'il soit l'un ou l'autre des protagonistes de la cure. Les analystes eux-mêmes ne constituent pas un public tellement moins réfractaire que le profane à admettre l'interprétation proposée par l'un d'eux. Chaque analyste reste en définitive seul à être pleinement convaincu de ce qui est en jeu dans le message qu'il a entendu ou proféré. Toute équivalence qu'il en peut communiquer dégrade ce message, essentiellement par la substitution du destinataire de ce message. Cette substitution pourrait sembler innocente de toute altération du message si celui-ci était par exemple enregistré ou transmis en direct. Cette substitution impliquerait pourtant une tout autre connivence avec le parleur, une tout autre disposition à l'écoute et à l'entendement : au mieux être convaincu, jamais concerné. Davantage encore, jamais, et pour cause, il ne pourrait y être perceptible à quel point le discours est suscité par son destinataire.

Ce ne sera que par analogie avec sa propre expérience qu'un analyste pourra

accepter la validité de ce qu'expose tel autre. Mais cette acceptation par analogie impose vite ses limites, d'où cet aspect de tour de Babel des assemblées d'analystes. Aspect toujours surprenant, tant il est inusité de reconnaître l'identité du fond sous la variété des formes.

Que peut transmettre au profane la description d'une situation dont il n'a vécu aucun analogue? Que peut transmettre de conviction la description d'une expérience totalement étrangère comme le *Satori* du Zen? Que peut seulement transmettre de conviction l'évocation verbale d'une toile de Vinci sur le talent du peintre? La conviction procède alors de modes propres au langage et non de ce qui constitue le *Satori*, le talent de l'artiste ou de ce qui est en jeu dans la situation analytique. D'un analyste en renom un profane disait justement : « X, on ne comprend pas ce qu'il dit, mais on sent qu'il a raison. »

C'est le même glissement, qui fonde l'emprise de la publicité, où la conviction est imposée par le message publicitaire, voire par son support (*supporter*), et non par l'expérience du produit.

Beaucoup de situations peuvent, il est vrai, être connues indirectement. La plupart ne sont d'ailleurs connaissables qu'ainsi, de la condition du fellah antique à celle de notre voisin de palier, en passant par celle du condamné à mourir que nous ne voulons pas connaître autrement. Les analogies aidant, la littérature aussi, nous pouvons vivre en imagination tout ce que notre esprit va élaborer à partir de récits, ou même de prospectus libres. Nos états d'âme, tout comme nos réactions supposées, pourront même s'empiler comme expériences quasi vécues, jusqu'à contribuer à fonder nos jugements.

Imaginable aisément — associer librement, allongé sur le divan de quelqu'un qu'on ne voit pas — la situation analytique ne peut fondamentalement pas être approchable ainsi, ni pressentie. Aucune inspiration ne pourra faire que la situation imaginée suscite l'emprise que les dispositions de l'analyse imposent au discours, car on ne parle pas à l'analyste comme on pense, ni comme à quiconque. Le voudrait-on même que cela ne résisterait pas à un glissement, insensible, donc imparable. Dans la situation de l'analyse, des composantes de la parole, assourdies dans le langage courant, trouvent leur pleine charge fantasmagique. De là le glissement, non tant au niveau du contenu que de l'objet de la parole : les mêmes vers du poète dits à soi-même, au professeur, au public, à l'amie, peuvent satisfaire  $x$  finalités.

Toute parole est nécessairement prise dans une certaine visée, toute parole est toujours la marque d'une certaine attente. Adressée à l'analyste, la parole voit visée et attente dépasser inévitablement celui à qui elle semble destinée. Parler à l'analyste, c'est être ramené par un glissement incessant de la finalité poursuivie à celle satisfaite. Et le discours toujours singulier va pouvoir révéler son insolite. Cet insolite sera souvent le seul repère pour démasquer une des composantes secrètes du discours.

Adressée à tout un chacun, la parole s'amortit en sa visée, la réponse en retour

étant le facteur amortissant. Autrement dit, la parole est consommée d'avoir été entendue et si la réponse relance le discours, c'est en fonction de ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire de ce qu'elle n'a pas épuisé de ce qui était à entendre. En ce sens, dans l'analyse, aucune parole ne devrait être épuisée, seul le symptôme.

Le patient s'adresse à l'analyste comme à un témoin plus que comme à un interlocuteur, mais témoin dont il va vite attendre tout et même davantage, autant que faire ne se peut. Le discours analytique va peu à peu s'orienter par rapport à un leurre fantasmatique spécifique. De sa place en recul, l'analyste va pouvoir dès lors entendre le discours de l'analysé se déployer telle une partition, où les répercussions et les renvois des motifs s'entrecroiseront à l'infini en une ligne mélodique dominante : mélopée, complainte, sérénade, récitatif ou litanie... La visée du soliste s'y démasque jusque dans le plaisir à moduler ou dans le difficile et le pénible de la partition.

L'insolite s'y révèle : souvent, ce qui est pénible ou difficile à dire serait banal à tout autre locuteur. C'est un mot, ou une idée, intensément investi en secret depuis l'enfance, oublié et retrouvé, sinon toujours plus ou moins su, et qui ne peut être prononcé sans crainte ni gêne d'être dévoilé : l'idée, par exemple, que les enfants se font *au grenier*, difficilement retrouvée et péniblement avouée par une patiente.

Ce que pense dire celui qui parle, le contenu manifeste qu'il adresse à tel interlocuteur peut être porteur en secret d'un discours sous-jacent, seul ou parmi d'autres. Par exemple, une description banale de maison par cette patiente mobilisait désirs et défenses de façon totalement inapparente. L'anodin du discours était maintenu, pendant que des options importantes y étaient impliquées et même subrepticement affirmées : « Je n'ai pas eu la curiosité de visiter plus haut que le deuxième étage. »

Toute parole peut ainsi porter par référence, résonance, allusion, etc. un nombre indéfini de messages. Même si ces messages ne deviennent audibles qu'à telles oreilles dûment averties, ils témoignent des positions du parleur et ont ce rôle essentiel pour lui, à son insu. A son insu, parce que l'attention de celui qui parle se porte inévitablement sur le contenu de ce qu'il dit, contenu qui va établir le matériau par lequel des messages fondamentaux seront affirmés. Ces messages seront d'autant plus subtils qu'ils voudront être le plus souvent le signe d'une absence, ici de curiosité sexuelle, ailleurs d'envie, de plaisir, etc. Généralement, l'interlocuteur ne percevra pas qu'il est « intoxiqué » par ces messages qui, pourtant, lui semblent destinés. Parfois, il en retirera une impression, rarement une connaissance assurée.

Deux Américains sur un quai de New York entendent quelqu'un tomber à l'eau en criant : « au secours ». L'un dit alors prosaïquement à l'autre : « Celui-là, s'il n'est pas français, il est vraiment snob. » De cette plaisanterie, on saisit que, si l'essentiel pour celui qui crie est certes d'appeler à l'aide, la façon dont il le fait porte aussi le signe de ce qu'il est. Ici d'autant mieux que le mode de mourir a toujours été critère de mode de vie, moment d'achoppement même.

L'épreuve que représente l'analyse, en ce qu'elle est un appel à l'aide, est d'avoir

à y démasquer ses « snobismes » jusque dans leurs formes les plus dramatiques, voire d'avoir à y renoncer pour être compris. Tout comme le noble chevalier ne pouvait renoncer à son honneur même devant la mort, le tout un chacun que nous sommes aujourd'hui ne peut renoncer à ce qu'il est, même devant l'angoisse. Le porteur d'une symptomatologie est comme le porteur d'une tradition, voué à la servir, fût-ce contre son gré. Mais le plus souvent si naturellement que c'est à son insu.

Le souci d'affirmer, par exemple, une non-curiosité de la façon dont on fait les enfants, pour avoir une vertu rassurante, ne pourrait se formuler comme tel dans le manifeste, parce que la dénégation serait trop grossière. « Ça ne m'intéresse pas de savoir comment on fait les enfants » serait un enfantillage dont aucun enfant n'aurait la naïveté. Déjà, le « moi, je ne dis pas de gros mots » indique qu'on les connaît. Il faut poursuivre un bien long discours, fût-il *pour ne rien dire*, pour arriver à faire entendre qu'on n'y dit rien de grossier, de méchant, d'interdit,... Pour qui a cru un temps que les greniers étaient le lieu défendu par excellence, attester indirectement du désintérêt qu'on leur manifeste possède une vertu tranquillissante longtemps après que cette idée enfantine ait été complètement oubliée.

Le vif besoin de parler, si souvent disproportionné avec l'intérêt médiocre du contenu explicite du discours, et l'apaisement que celui-ci peut procurer au parleur, se trouveraient ainsi éclairés. Même si le bavard a contrarié son interlocuteur, tout se passe comme s'il pensait l'avoir ensorcelé. L'interlocuteur n'attend souvent que son tour d'en faire autant. Cet aspect de l'échange verbal a été exposé de façon saisissante par Claude Mauriac dans *La conversation*. Dans la situation de l'analyse, un tel discours posséderait moins de vertu rassurante : l'analyste, par son silence, est perçu comme n'ayant pas le besoin de se rassurer et ce silence qui accueille la parole donne l'impression que le discours tombe à plat, ce qui engage à une continuelle réassurance. Il en résulte un processus d'amplification des défenses, puisqu'en ce sens tout discours est une dénégation.

Au cours d'un traitement, un symptôme de l'adolescence étiqueté banalement « difficultés scolaires » se trouve réactualisé, aggravé par l'extension de l'impossibilité du travail à d'autres impossibilités : « Je ne peux pas faire ce que je veux faire; plus j'en ai envie, moins je le peux. Cela m'angoisse et je me méprise de ne pouvoir le faire. »

Derrière cette déclaration ne pourrait-on entendre toute une doctrine sur la masturbation ? Le parleur fait savoir qu'il ne satisfait pas son envie, que cette envie l'angoisse autant que de ne pas la satisfaire et qu'il se méprise d'obéir à la crainte qui lui fait y renoncer. On pourrait l'entendre ainsi, d'autant que c'est à la répétition de tels messages que l'oreille doit d'être dûment avertie à en saisir le sous-entendu : « Tout est à la portée de ma main et je ne le saisis pas », ou : « Je n'arrive pas à me prendre en main et à me secouer », et encore : « Je voudrais bien mettre la main sur mes émotions. » Toutes ces phrases sont banales, mais leur choix par le parleur, de préfé-

rence à d'autres, est dû à ce qu'elles lui semblent mieux véhiculer ce qu'il veut donner à entendre. Lorsque nous oublions soudain ce que nous voulions dire, l'ampleur de notre déboire ne s'explique pas le plus souvent par le contenu manifeste banal, quand nous pouvons le retrouver.

Un enfant vole des confitures, ou en a envie, ce qui pour lui est tout aussi dangereux. Il ne peut dire : « Je ne vole pas de confitures » sans alerter l'interlocuteur. Il ne peut non plus déclarer : « Je n'aime pas les confitures » qui apparaîtra comme une dénégation. Il pourrait dire, par exemple : « Je n'aime que les choses salées. » Mais comme vouloir rassurer l'interlocuteur sur sa maîtrise de l'envie de confitures, c'est finalement vouloir se rassurer lui-même, c'est *en réalité* qu'il devra préférer les choses salées pour s'en persuader. D'où le désintérêt réel pour les greniers !

A l'extrême, nous pourrions n'être que l'expression inverse, le symétrique de nos pulsions les plus fortes : le timide pourrait être un violent contrarié comme un mari fidèle un fieffé trompeur. Le désintérêt pour les greniers était l'expression renversée d'une vive curiosité sexuelle chez cette patiente. Chez telle autre, ses tendances homosexuelles l'ont aidée à masquer sa violente attirance pour le corps de son père. Tel mari infidèle invétéré pourrait ainsi continuer à cacher l'amour exclusif porté à sa mère.

Cette structuration ne peut que se trahir dans le discours puisqu'en fait elle est avant tout un discours, c'est-à-dire destinée à convaincre, c'est-à-dire à tromper. C'est encore dire qu'elle sera peu discrète. D'autant qu'à cause de sa disposition contraignante, en ce qu'elle est à proprement parler contrariante, elle est raison de se plaindre, plainte qui est composante importante de ce discours : la demande d'être reconnu sans le désir interdit est aussi un appel « au secours » d'un très grand *snobisme*.

La souffrance donne droit à la compassion, ne serait-ce que par identification : quelle arme contre les autres que notre souffrance ! A nos propres yeux, en tout cas : « Je ne suis point coupable, puisque je suis victime. » Malheureusement, les autres, pris dans le même piège, ont trop à faire avec leurs propres souffrances pour se pencher sur celles qu'on leur oppose en un affrontement compétitif. Jusqu'à la politique où les ayants droit ne sont plus désormais reconnus être les plus forts, mais ceux qui souffrent le plus. Cela nous semble aller de soi, être naturel. Pourtant, dans d'autres cultures, telle l'hindoue, chacun, par ses souffrances, paie dans sa vie actuelle ses fautes passées et se libère pour ses vies futures. Là, s'identifier ne fait pas plaindre mais envier celui qui sait souffrir. Si notre culture nous semble plus évoluée et plus valable, c'est uniquement parce que c'est la nôtre et que les valeurs qui la fondent sont celles même qui nous fondent dans notre opinion.

Les souffrances, les plaintes, les renoncements dont nos discours sont le témoignage, dissimulé mais *incessant*, sont trois aspects de la même éthique. En définitive, ce sont trois modes culturels d'agressivité, socialement admis et ayant cours comme

tels : quoi de plus efficacement agressif qu'un discours plaintif? Paradoxe, la force peut être de ne pas dire ses souffrances, mais de les garder pour soi-même, comme une plaidoirie en réserve. Elles conservent alors, à usage interne, leur pouvoir déculpabilisant et ont ainsi une importance vitale par tout ce qu'elles autorisent par ailleurs : ce n'est pas que pour être belle qu'il faut souffrir.

Le discours analytique est infiltré, comme les autres, de souffrance secrète. Si, peu à peu, il va la voir privilégiée, favorisée, exagérée, dramatisée, c'est que l'analysé a beaucoup à justifier devant l'analyste. L'analysé, mal rassuré dans son dialogue avec l'analyste, voudra le désarmer en lui opposant ses souffrances. Il lui faudra un long moment pour découvrir le profit qu'il attend de ces souffrances et pour percevoir l'archaïsme du procédé. Cependant, ces souffrances, il lui faudra les vivre pour en emplir son discours ou plutôt sa propension à en emplir son discours les lui fera vivre.

C'est pourquoi l'analyse, ce n'est pas toujours drôle.

Ce serait encore moins drôle s'il n'y avait pas le rêve.

Le rêve va véhiculer tous les composants du discours, ce qui ne saurait surprendre puisque le rêve, c'est toujours le *récit* du rêve, donc un discours. Mais ce discours est privilégié à cause d'une double particularité, celle de son contenu, c'est-à-dire son énoncé, et celle de son énonciation. Ce n'est pas que le rêveur ait moins de défenses que le parleur, mais la relation du rêveur à ses défenses est différente de celle du parleur aux siennes. Si le rêve a été dénommé la voie royale de l'analyse, c'est essentiellement parce que le patient, qui a les mêmes défenses dans ses rêves que dans son discours, pourra facilement accepter que le rêve ait trahi les secrets qui le soutendent, alors qu'il pourra mal le supporter pour son discours.

C'est au niveau de l'énoncé que le récit du rêve diffère de façon évidente d'un autre discours. La nature travestie du contenu y permet tous les réarrangements, dissimulations, renversements jusqu'à faire qu'on y subisse ses désirs par exemple. Cette nature travestie du texte onirique en fait un objet d'interprétation comme le texte poétique; celui qui raconte un rêve n'en propose le contenu que comme tel. D'où la seconde particularité du récit du rêve, moins évidente mais essentielle, au niveau de son énonciation : le rêveur n'est pas *censé* vouloir dire par son rêve ce qu'il peut y dire. L'énonciation d'un rêve, c'est la présentation d'un énoncé non assumé, et celui qui raconte un rêve accepte de ne pas savoir ce qu'il dit. Le parleur, par contre, qui revendique le sens manifeste de ce qu'il dit, peut difficilement admettre que ce qu'il dit soit sous-tendu de significations sous-jacentes. Le parleur revendique d'autant plus le manifeste de ce qu'il dit, qu'il est menacé par le sentiment de ne plus savoir ce qu'il dit. Le parleur s'accroche donc davantage à ce qu'il croit vouloir dire.

Le rêve a eu son heure de gloire dans l'interprétation analytique. La psychanalyse a pris sa dimension véritable avec *La science des rêves*. Procédant de sa découverte que le symptôme hystérique était un moyen d'expression contrariée, Freud découvre

le discours inconscient du rêve et en propose toute la grammaire. En vérité, ce n'est pas exactement du rêve dont Freud parle, mais de la façon verbale dont le rêveur rend compte de son rêve. L'occasion du rêve lui permet une plus grande licence verbale que son discours banal. Ce qui empêche l'expression dans le discours de prendre l'envolée prodigieuse qu'elle a dans le rêve, c'est le *lest* du sens qui enchaîne le parleur dans une cohérence limitante. Certes, l'analyse l'aide à s'en affranchir par la règle de l'association libre, qui permet d'accepter un certain délire, mais le procédé de travestissement du rêve et le non-assumé de son énonciation offrent une libération de la parole sans commune mesure.

Le procédé du rêve permet la plus libre expression. Le rêveur s'exprime à l'abri du non-sens apparent de son rêve. Le parleur va s'exprimer, lui, à *l'abri du sens apparent* de son discours. Si le rêve est encore privilégié dans l'analyse, il y est moins précieux, car entendre le rêve comme un discours a permis aux analystes de pouvoir entendre le discours comme un rêve, c'est-à-dire comme obéissant à la même grammaire du discours inconscient. Le rêve, dont les lois avaient surpris d'être régies par celles du discours, n'était en fait qu'un discours dont les privilèges ont éclairé en retour les lois secrètes du discours inconscient. Les lois du rêve sont les lois du discours inconscient.

L'écoute analytique du discours s'est démarquée de celle des rêves.

La transposition, le travestissement, la dissimulation règnent tout autant dans le discours que dans le rêve, plus difficiles même à éventer, car le sens apparent, par le masque, le camouflage qu'il constitue, enferme, ensevelit mieux tout sens caché. Tandis que le non-sens apparent du rêve ne propose aucune diversion d'entendement.

Cependant la patiente qui dit : « Il est agréable d'avoir exactement ce qu'on veut, juste à l'endroit où on le veut... », parlant de l'ordre avec lequel elle range ses affaires, ne parle-t-elle pas aussi d'autre chose, même quand elle précise : « ...surtout dans le sac qu'on a toujours sur soi » ?

Le déplacement, substitution, non plus du contenu mais de la charge psychique, se retrouve tout autant dans le discours que dans le rêve : « Je pensais à un mot qui me gêne à dire parce que je ne sais pas si c'est masculin ou féminin, je pensais au mot bite. » Ici, plusieurs déplacements s'enchevêtrent. La gêne liée au sens du mot est déplacée sur son genre. La gêne est déplacée de l'usage de l'objet à l'usage du mot. Si le mot est féminin, l'objet est masculin et il y a gêne à ignorer si l'objet, et non plus le mot, est masculin ou féminin : gêne liée à la supposée castration féminine.

Le contenu du rêve est une traduction des pensées du rêve grâce à un autre mode d'expression. Si le rêve joue de l'image, le discours joue du mot. De même que dans le rêve est dissimulé le rébus, dans le discours le jeu des mots peut être pareillement dissimulé. Un patient qui consulte pour difficultés professionnelles en disant « ne

pouvoir donner son plein » se révélera être impuissant, on entendra alors qu'il se plaigne « de ses hauts et de ses bas ». A propos de télévision, il dira : « Ma femme est furieuse car le soir elle a envie d'avoir l'émission jusqu'au bout, et moi je m'endors. » A propos de discussions : « Ma femme se plaint toujours de ce que je ne mette rien en avant dans ce qu'elle estime central. » Et, ce qui pourrait être sa conclusion désabusée : « Je ne trouve pas chez ma femme l'ouverture du dialogue. » On voit que le travail de condensation du rêve se retrouve dans le discours. Une plus très jeune fille qui craignait de se marier, l'illustrait ainsi : « J'ai peur parce que je sais que je devrai prendre sur moi. »

Le renversement, la transformation en son contraire, est un des moyens que le rêve emploie le plus souvent et le plus volontiers; c'est un de ceux du discours, pas toujours aussi évident qu'ici : « Si je vous ai raconté toute cette histoire, c'est pour vous montrer qu'elle n'a qu'une importance minime. » Ou encore : « Je ne sais pas du tout à quoi je pense. Je vous dis cela, mais ce n'est pas du tout cela qui me vient à l'esprit. »

« La forme des rêves est employée avec une fréquence étonnante pour représenter un contenu caché », écrit Freud qui cite un rêve dont le contenu était indistinct pour exprimer le doute de la paternité. La forme du discours est employée avec une fréquence aussi grande pour exprimer un contenu caché. Une jeune femme homosexuelle dit : « J'avais l'impression... (silence)... Ah, que c'est difficile à dire... l'autre jour je racontais cela à une amie et je lui disais que j'étais comme si on m'avait taillée comme un arbre en coupant tout ce qui dépassait. » L'important, ici, c'est le « Ah, que c'est difficile à dire », « Ah, que c'est difficile à dire ». Elle ajoute : « On ne peut pas demander à quelqu'un qui a la jambe coupée de se tenir comme les autres. » Pour dire : « Je ressentais une vive peur que je voulais éliminer justement à propos de mon père », un jeune garçon n'en dit-il pas beaucoup plus : « Je ressentais une vive peur justement à cause de mon père que je voulais éliminer »?

Jones nous rappelle que Fliess reprochait à Freud d'émailler les récits qu'il lui faisait de ses expériences psychanalytiques d'un *trop grand nombre* de mauvaises plaisanteries. Freud s'en excusa en disant qu'il n'y était pour rien et que c'était des choses qui se produisaient *toujours* au cours du travail analytique. De fait, le discours se prête particulièrement à exprimer l'équivoque : un homosexuel se plaignait d'un ami qui l'avait « trop aidé ». Mais c'est le plus souvent la formulation qui cache (et révèle) la dimension cachée du discours : « Les femmes m'intimident; plus elles me font d'avances, plus c'est dur », « De quand j'étais petit, je me souviens de quelques belles paires de fessées », comme si c'était les fessées qui allaient par paires.

Ce n'est pas l'aspect de jeux de mots qui veut être ici souligné; c'est, *par* cet aspect, le soubassement combinatoire de toute parole. Dans l'analyse, l'analyste percevra des affleurements de cette combinatoire, car tout le mouvement du discours l'y incite. Mais ce n'est guère que sous l'aspect de jeux de mots que cette combinatoire,

pourtant constante, est communicable au lecteur, à cause de son habituelle discrétion.

Le lapsus et le mot d'esprit se font davantage remarquer. Après *La science des rêves* de 1900, est venu le travail sur *Le mot d'esprit dans son rapport avec l'inconscient* en 1905, mais c'est dès 1893, si l'on en croit Jones, que Freud s'intéressait à cet aspect du discours, délaissé en apparence, pour la rédaction de la volumineuse *Traumdeutung*. En dehors des lapsus et des mots d'esprit, les discours, et particulièrement l'analytique, sont littéralement farcis de jeux de mots. Ce que Starobinski appelle les mots sous les mots, en parlant des anagrammes de de Saussure, représente l'extrême décantation de ce dont le discours peut être le support.

Le parallèle entre la structure du rêve et celle de l'arrangement des mots qui constitue le discours, présent dès le début de l'analyse, mérite d'être poussé encore plus loin. Il y a le même glissement entre ce que nous rêvons et le récit que nous en faisons qu'entre ce que nous pensons et ce que nous disons. De même qu'on ne saurait dire qu'il y a des rêves faux, du point de vue analytique il ne saurait y avoir de discours faux, ni d'ailleurs d'interprétation fautive. Toute interprétation soi-disant fautive porte le vrai de celui qui la profère. On ne peut jamais se tromper ou mentir que sur le contenu, ce qui nous fait mentir ou nous tromper est toujours authentique. Quand on raconte un rêve, qu'on ait ou non le souci de sa transcription verbale, c'est ce qu'on en dira qui sera rêvé... lateur. Que le discours analytique soit sensé, menteur, véridique ou non, il sera porteur du message relationnel qui le fonde comme tel : la *raison d'être* de ce discours.

De même que l'essentiel du rêve n'est nullement ce que nous appelons rêve, c'est-à-dire son contenu, mais le travail qui y est effectué et dont c'est l'expression qui vient s'inscrire dans le récit du rêve, de même ce qui compte dans le discours analytique, ce n'est pas ce que nous appelons discours, c'est-à-dire son contenu, mais le travail qui est effectué et dont l'expression vient s'inscrire dans la parole prononcée.

L'enfant craint ses parents, qui sont en même temps ceux dont il reçoit aide et protection. La relation aux parents se fonde pour l'enfant sur l'appel à l'aide et à la protection. Appeler à l'aide ceux qu'il a inévitablement des raisons de craindre se transforme en crainte d'appeler à l'aide. Le langage post-œdipien traduit l'ambiguïté même de cet appel à l'aide et, pire, l'ambiguïté de la reconnaissance par le parleur de ce qu'il attend de sa parole. C'est pourquoi nous défendons autant nos discours, c'est-à-dire les fermons à toute interprétation qui en démasquerait l'ambiguïté, signe de culpabilité.

Il est difficile d'imaginer une relation normale d'un homme à sa parole qui ne serait pas de la revendiquer. Si nous en revendiquons tant la littéralité, c'est peut-être à cause de l'image narcissique qui s'y imprime comme pour toutes nos productions, mais c'est surtout par crainte que cette parole nous échappe et qu'elle dévoile au-delà de ce qu'elle dit ce que pourtant elle dit aussi. L'analyste, en demandant qu'on lui

parle sans contrôle, sait que ce contrôle sera maintenu et que c'est l'interférence du besoin et de la crainte de dire qui sera révélatrice de ce qui fonde le discours. Sinon un chat serait un chat, sans qu'on se demande ce que le chat viendrait faire là. L'aliénation fondamentale de l'homme, c'est que sa parole rende compte au-delà de ce qu'il *veut* dire de ce à quoi il est soumis pour le dire. C'est cette inévitable aliénation qui, au sens propre, l'assujettit.

Qu'on parle d'un infra-discours, d'un discours dans le discours, de la métaphore du discours, etc., peu importe, ce qui demeure, c'est que ce sont les lois du discours qui nous ont *constitués* et que nous sommes *ce* que nous disons. En compensation, nous pouvons *penser* de nous n'importe quoi d'illusionnant mais, devant l'autre, c'est *ce* que nous disons que nous sommes ou, plutôt, c'est *comme* nous le disons que nous sommes : dans les ambages et les ambiguïtés. De la même manière que si certains emploient le langage du corps, ils *sont* malades.

Il faut s'essayer à inventer des jeux de mots, tels que ceux qui spontanément jaillissent dans le discours, pour saisir à quel point nous sommes davantage au service de notre façon de parler, que celle-ci à notre service. L'inertie du langage devant nos vœux de le gouverner, Apulée nous en a donné la plus saisissante illustration : Lucius, métamorphosé en âne, rencontre des amis par hasard; il s'empresse de leur raconter son infortune, les amis se demandent alors ce qui pousse cet âne à *braire* ainsi. La gamme de notre parole à chacun, pour être plus étendue que celle de Lucius, n'en reste pas moins de façon aussi assignée, personnellement nôtre.

Variant le contenu de ses discours, chacun reste voué à être ce qu'il dit, sans même le savoir, car l'essence de sa parole reste le *mode* de sa plainte, de sa demande..., et non de quoi il se plaint, ce qu'il demande...

Si cette constatation est atterrante, c'est moins parce que notre narcissisme en est du coup impuissant à nous redonner les rênes, que surtout parce que nous y sommes totalement démasqués dans notre protection la plus secrète. Le mode par lequel nous devons passer pour dire ci ou ça, ce mode qui seul ici importe, et non le ci ou le ça, n'est autre que le mode de ce qui est appelé la résolution de l'œdipe.

La situation œdipienne est une situation *impossible*, en ce que l'enfant *veut* exprimer et ne *peut* exprimer ses désirs les plus violents et les plus immaîtrisables : ses amours et ses haines sont des passions contrariées, s'il en est. C'est tout le jeu de ses détours, ambiguïtés, équivalences, renoncements, dénégations, etc. qui va fonder la relation de ce qu'il vit au monde qui l'entoure. L'ancien enfant gardera ces modes plus ou moins difficilement élaborés et expérimentés. Il ne sera plus maître de les changer et, à proprement parler, il les deviendra. Tout ce qu'il croit être ne sera jamais que ce qu'il croit être, par contre, ce qu'il peut dire et comme il peut le dire sera ce qu'il est. Finissant dans l'analyse par entendre comme il parle, l'ancien enfant pourra faire retour à une ancienne époque réactualisée, et réajuster sa parole, c'est-à-dire ce qu'il est. Ce sera une deuxième chance.

Le profane ne se doute pas que le singulier et l'insolite, qu'il imagine anecdotiques, recouvrent en fait toute la machinerie humaine. S'il pense qu'il suffit de celer quelque *dire* pour celer quelque *chose*, il ne fait qu'incarner sa marque œdipienne, car c'est *celer* qui est *dire* ce qu'il est. Un contenu de silence signifie autant qu'un contenu de diversion, il est même plus proche de l'expression pure : « Je me retiens. » Seulement, on ne peut pas toujours se retenir et il faut affronter les détours du dire.

Ainsi, après un long silence, un patient précisa qu'en disant ce qu'il avait besoin de dire, il ne se sentait pas très bien. Ce détour lui fit ajouter : « Ma mère était quelqu'un avec qui je ne me sentais pas très bien, mais avec qui j'avais besoin d'être. » Énonçant presque son énonciation dans son énoncé, ce patient présente un bel exemple de transfert. N'illustre-t-il pas aussi que dans l'analyse notre parole peut révéler qu'elle est dans son *mode* l'expression même de notre plus ancien conflit amoureux ?

J.-C. LAVIE

## CONNAISSANCE DE L'INCONSCIENT

collection

dirigée par J.-B. Pontalis

1. Sigmund FREUD : *Correspondance 1873-1939.*
2. Sigmund FREUD : *Correspondance avec le Pasteur Pfister, 1909-1939.*
3. H. F. PETERS : *Ma sœur, mon épouse (Biographie de Lou Andreas-Salomé).*
4. Ernest JONES : *Hamlet et Œdipe.*
5. Géza RÓHEIM : *Psychanalyse et anthropologie.*
6. Anna FREUD : *Le normal et le pathologique chez l'enfant.*
7. Melanie KLEIN : *Envie et gratitude, et autres essais.*
8. Paul SCHILDER : *L'image du corps.*
9. Sigmund FREUD et Karl ABRAHAM : *Correspondance 1907-1926.*
10. Alexander MITSCHERLICH : *Vers la société sans pères.*
11. Georg GRODDECK : *La maladie, l'art et le symbole.*
12. Guy ROSOLATO : *Essais sur le symbolique.*
13. BRUNO BETTELHEIM : *La forteresse vide.*
14. LOUIS WOLFSON : *Le Schizo et les langues.*
15. Ludwig BINSWANGER : *Discours, parcours, et Freud.*
16. Géza RÓHEIM : *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne.*
17. LOU ANDREAS-SALOMÉ : *Correspondance avec Sigmund Freud, suivie du Journal d'une année (1912-1913).*
18. BRUNO BETTELHEIM : *Les blessures symboliques.*
19. D. W. WINNICOTT : *La consultation thérapeutique et l'enfant.*
20. Sigmund FREUD et Arnold ZWEIG : *Correspondance 1927-1939.*
21. Georg GRODDECK : *Le livre du Ça.*
22. Anton EHRENZWEIG : *L'ordre caché de l'art.*
23. SAMI-ALI : *L'espace imaginaire.*
24. Sarane ALEXANDRIAN : *Le surréalisme et le rêve.*
25. Marion MILNER : *Les mains du Dieu vivant.*
26. D. W. WINNICOTT : *Jeu et réalité.*
27. Max SCHUR : *La mort dans la vie de Freud.*
28. Sigmund FREUD et C. G. JUNG : *Correspondance 1906-1914 (deux volumes).*
29. Masud KHAN : *Le soi caché.*
30. Anna FREUD : *L'enfant dans la psychanalyse.*

31. Michel de M'UZAN : *De l'art à la mort.*
32. J.-B. PONTALIS : *Entre le rêve et la douleur.*
33. Georg GRODDECK : *Ça et Moi.*
34. Harold SEARLES : *L'effort pour rendre l'autre fou.*
35. Guy ROSOLATO : *La relation d'inconnu.*
36. Joyce McDUGALL : *Plaidoyer pour une certaine anormalité.*
37. Pierre FÉDIDA : *L'absence.*
38. Robert STOLLER : *Recherches sur l'identité sexuelle.*
39. Wilfred R. BION : *Entretiens psychanalytiques.*
40. LOU ANDREAS-SALOMÉ : *L'amour du narcissisme.*
41. Michel SCHNEIDER : *Blessures de mémoire.*
42. SAMI-ALI : *Le banal.*
43. Didier ANZIEU : *Le corps de l'œuvre.*
44. Harold SEARLES : *Le contre-transfert.*
45. Masud KHAN : *Figures de la perversion.*
46. Joyce McDUGALL : *Théâtres du Je.*
47. Georg GRODDECK : *Le chercheur d'âme.*
48. Eugène ENRIQUEZ : *De la horde à l'État.*
49. Paul-Laurent ASSOUN : *L'entendement freudien.*
50. Hans PRINZHORN : *Expressions de la folie* (ouvrage relié et illustré).
51. François GANTHERET : *Incertitude d'Éros.*
52. Jean-Claude LAVIE : *Qui je... ?*
53. Guy ROSOLATO : *Éléments de l'interprétation.*
54. Masud KHAN : *Passion, solitude et folie.*
55. Philippe BOUTRY et Jacques NASSIF : *Martin l'Archange.*
56. Michel SCHNEIDER : *Voleurs de mots.*
57. Harold SEARLES : *L'environnement non humain.*
58. D. W. WINNICOTT : *Conversations ordinaires.*

SÉRIE : LA PSYCHANALYSE DANS SON HISTOIRE

1. *Les premiers psychanalystes.* Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, I (1906-1908).
2. *Les premiers psychanalystes.* Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, II (1908-1910).
3. *L'introduction de la psychanalyse aux États-Unis.* Correspondance de James Jackson Putnam avec Freud, Jones, Ferenczi, William James et Morton Prince.
4. *Les premiers psychanalystes.* Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, III (1910-1911).
5. *L'Homme aux loups par ses psychanalystes et par lui-même.* Textes réunis et présentés par Muriel Gardiner.
6. *Entretiens avec l'Homme aux loups,* par Karin Obholzer.
7. *Sigmund, fils de Jacob,* par Marianne Krüll.
8. *Les premiers psychanalystes.* Minutes de la Société psychanalytique de Vienne, IV (1912-1918).
9. *Le langage aux origines de la psychanalyse,* par John Forrester.
10. *Le scénario Freud,* par Jean-Paul Sartre.

SÉRIE : ŒUVRES DE SIGMUND FREUD (*traductions nouvelles*).

1. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse.*
2. *Sigmund Freud présenté par lui-même.*
3. *La question de l'analyse profane.*
4. *L'inquiétante étrangeté et autres essais.*
5. *Vue d'ensemble des névroses de transfert. Un essai métapsychologique* (Édition bilingue d'un manuscrit retrouvé).
6. *L'homme Moïse et la religion monothéiste.*
7. *Le délire et les rêves dans la « Gradiva »* précédé de *Gradiva, une fantaisie pompéienne* par Wilhelm Jensen.
8. *Trois essais sur la théorie sexuelle.*
9. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci.*
10. *Sur le rêve.* .

SÉRIE : CURIOSITÉS FREUDIENNES

1. Josef POPPER-LYNKEUS : *Fantaisies d'un réaliste.*



*Composé et achevé d'imprimer  
par l'Imprimerie Floch  
à Mayenne, le 28 mars 1988.  
Dépôt légal : mars 1988.  
1<sup>er</sup> dépôt légal : juin 1972.  
Numéro d'imprimeur : 26567.*

ISBN 2-07-028313-5 / Imprimé en France





- |    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 1  | <i>Incidences de la psychanalyse</i>       | 19 | <i>L'enfant</i>                              |
| 2  | <i>Objets du fétichisme</i>                | 20 | <i>Regards sur la psychanalyse en France</i> |
| 3  | <i>Lieux du corps</i>                      | 21 | <i>La passion</i>                            |
| 4  | <i>Effets et formes de l'illusion</i>      | 22 | <i>Résurgences et dérivés de la mystique</i> |
| 5  | <i>L'espace du rêve</i>                    | 23 | <i>Dire</i>                                  |
| 6  | <i>Destins du cannibalisme</i>             | 24 | <i>L'emprise</i>                             |
| 7  | <i>Bisexualité et différence des sexes</i> | 25 | <i>Le trouble de penser</i>                  |
| 8  | <i>Pouvoirs</i>                            | 26 | <i>L'archaïque</i>                           |
| 9  | <i>Le dehors et le dedans</i>              | 27 | <i>Idéaux</i>                                |
| 10 | <i>Aux limites de l'analysable</i>         | 28 | <i>Liens</i>                                 |
| 11 | <i>Figures du vide</i>                     | 29 | <i>La chose sexuelle</i>                     |
| 12 | <i>La psyché</i>                           | 30 | <i>Le destin</i>                             |
| 13 | <i>Narcisses</i>                           | 31 | <i>Les actes</i>                             |
| 14 | <i>Du secret</i>                           | 32 | <i>L'humeur et son changement</i>            |
| 15 | <i>Mémoires</i>                            | 33 | <i>L'amour de la haine</i>                   |
| 16 | <i>Écrire la psychanalyse</i>              | 34 | <i>L'attente</i>                             |
| 17 | <i>L'idée de guérison</i>                  | 35 | <i>Le champ visuel</i>                       |
| 18 | <i>La croyance</i>                         | 36 | <i>Être dans la solitude</i>                 |

À paraître au printemps 1988

37 *La lecture*



9 782070 283132



72-VI A 28313

ISBN 2-07-028313-5