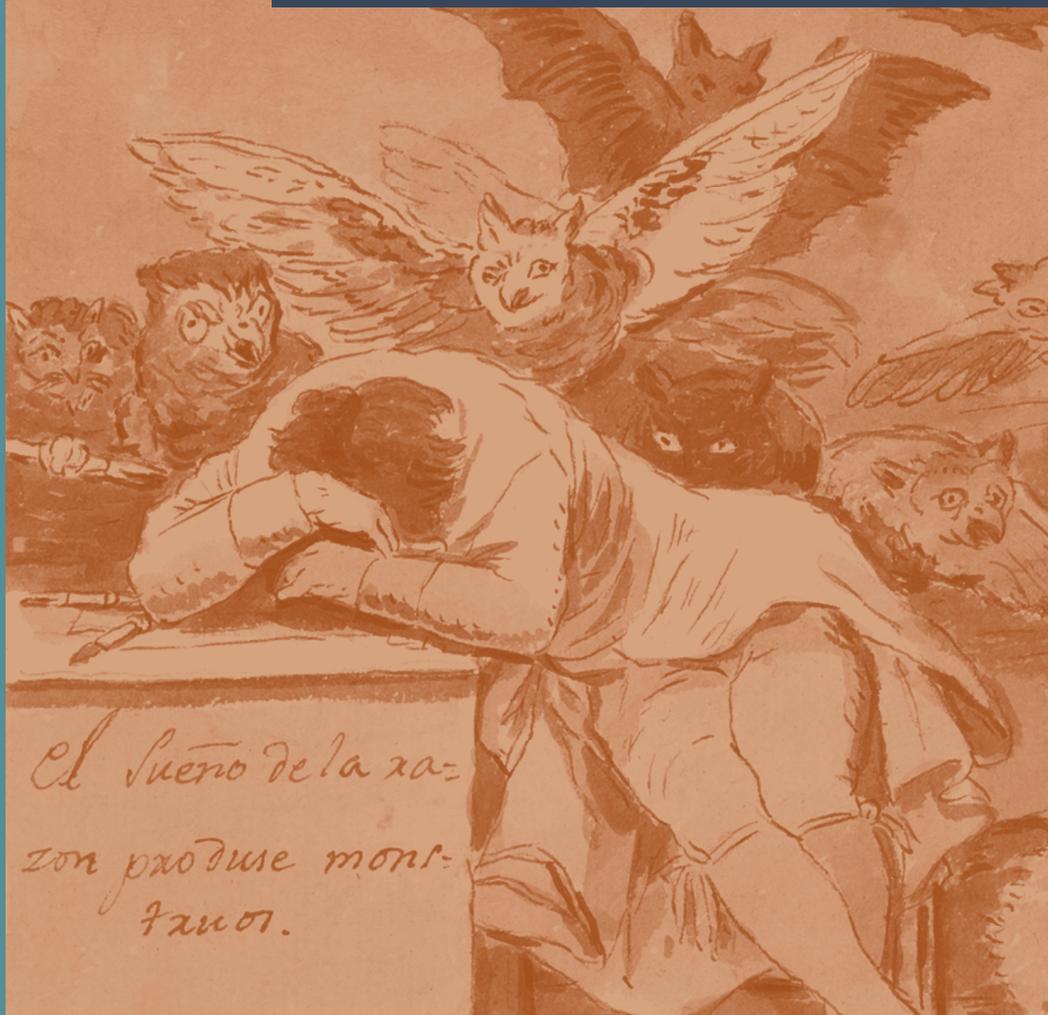


Claire Gantet, Helmut Zedelmaier (Hg./dir.)

# Leseträume – Traumlektüren

## *Lire en rêve – lire des rêves*

Lesen und Traum in historischer Perspektive  
*Lire et rêver dans une perspective historique*



Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sowie der Universität Fribourg/Freiburg unterstützt.



**UNIVERSITÉ DE FRIBOURG**  
**UNIVERSITÄT FREIBURG**



FONDS NATIONAL SUISSE  
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS  
FONDO NAZIONALE SVIZZERO  
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION



**MIX**  
Papier aus verantwortungsvollen Quellen  
**FSC® C083411**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Francisco de Goya: El sueño de la razón produce monstruos, Capriccio N° 43, 1799, Aquatinto, 306 × 201 mm, Madrid, Museo del Prado, Katalognummer: G002131

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpar

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4671-6

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4672-3

DOI 10.24894/978-3-7965-4672-3

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

# Inhalt

<i>Claire Gantet, Helmut Zedelmaier</i> : Zur Einführung: Lesen und Träumen – eine historische Skizze   Ad liminem. Lire et rêver, une esquisse historique .....	7
--	---

## Lektüreprärie | Lire en rêve

<i>Florence Dumora</i> : Peut-on lire en rêve ? .....	29
<i>Karine Crousaz</i> : Les récits de rêves dans le journal autobiographique (1693–1715) du notaire et perruquier Jacques Sandoz .....	47
<i>Sylvie Moret Petrini</i> : Rêver, lire et écrire : les relations sentimentales dans les journaux des demoiselles (1740–1820) .....	69
<i>Timothée Léchat</i> : Un rêve ludique : la lecture et la résolution d'énigmes en vers .....	87
<i>François-Joseph Favey</i> : Jouer et rêver : loteries et clés des songes au tournant du XIX <sup>e</sup> siècle .....	101

## Traum und Fiktion | Rêve et fiction

<i>François Rosset</i> : Rêver dans les romans au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	123
<i>Adrien Paschoud</i> : Le rêve à l'épreuve du rationalisme critique dans la littérature clandestine : Nicolas Fréret, <i>Lettre de Thrasybule à Leucippe</i> (1722–1725) .....	139
<i>Emmanuel Alloa</i> : Songes d'une nuit transparente. D'Alembert, Rousseau, Diderot .....	149
<i>Sabine Haupt</i> : «Die besten Weiber lesen träumend». Jean Pauls Utopie von der Unmittelbarkeit des Verstehens .....	165
<i>Érik Leborgne</i> : Le rêve d'enfance de Giacomo Casanova : la sorcière et la fée .....	181
<i>Dimiter Daphinoff</i> : «Past the wit of man»: Spielarten des Traums in der englischen Literatur des langen 18. Jahrhunderts .....	199

**Text, Bild, Traum | Textes, images, rêves**

<i>Ulrich Johannes Schneider</i> : Aufblicken vom Buch. Eine Bildergalerie . . . .	225
<i>Magdalena Becker</i> : Aufschreiben und Nachzeichnen. Traumdarstellungen zwischen Bild und Text im 19. Jahrhundert . . . . .	243
<i>Michel Viegnes</i> : <i>A dream within a dream</i> . Le paradoxe du rêve au cinéma	261

**Experimentelle Leseträume | Lire, rêver, expérimenter**

<i>Carsten Zelle</i> : Traumlektüren in Johann Gottlob Krügers <i>Träume</i> -Sammlung (1754/1785) . . . . .	283
<i>Arnd Beise</i> : «Ich empfehle Träume nochmals». Lesende und gelesene Träume bei Georg Christoph Lichtenberg . . . . .	307
<i>Juan Rigoli</i> : Nodier et les sciences du cauchemar . . . . .	323
<i>Jacqueline Carroy</i> : Rêver, lire, écrire, publier : l'atelier de Victor Egger (1872–1908) . . . . .	347
<i>Claire Gantet, Helmut Zedelmaier</i> : Epilog   Épilogue . . . . .	367
English Summaries . . . . .	374
Namensregister   Index des noms de personnes . . . . .	382
Abbildungsverzeichnis   Liste des illustrations . . . . .	388
Die Autorinnen und Autoren   Les autrices et auteurs . . . . .	391

# ***A dream within a dream.***

## **Le paradoxe du rêve au cinéma**

Michel Viegnès

*All that we see or seem  
Is but a dream within a dream*<sup>1</sup>  
Edgar Poe

Toute la difficulté, et tout l'intérêt, d'analyser la représentation du rêve au cinéma résident dans la parenté profonde entre l'image animée filmique et l'image animée onirique, une parenté qu'ont relevée nombre de théoriciens et de praticiens du Septième Art. La démarche du sémioticien Christian Metz est globalement fondée sur cette «relation profonde», dont Georges Méliès lui-même était conscient dès l'aube de ce nouveau médium<sup>2</sup>. Ingmar Bergman établit à sa manière une connexion directe entre la caméra et l'inconscient quand il affirme dans son autobiographie qu'«aucun art ne traverse, comme le cinéma, directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments au fond de la chambre crépusculaire de notre âme»<sup>3</sup>. Bien qu'il ressentit un complexe d'infériorité à l'égard d'Andrei Tarkovski, estimant que le cinéaste russe «se déplace dans l'espace des rêves avec évidence»<sup>4</sup>, plusieurs films de Bergman sont également une mine pour la réflexion sur le traitement filmique du rêve.

Ce dernier occupe depuis longtemps une place de choix dans la littérature et dans les arts graphiques. Toutefois il ne s'agit pas seulement d'identifier ici les techniques que le récit filmique a empruntées au récit littéraire,<sup>5</sup> ou que l'image animée peut parfois emprunter à l'image fixe picturale,<sup>6</sup> mais aussi et surtout de mettre en évidence ce qui constitue l'apanage unique du médium filmique, ce que Robert Bresson nommait le «cinématographe», c'est-à-dire «ce qui est particulier au langage cinématographique, ce qui ne pourrait pas être exprimé

---

1 «A Dream within a dream» [1849] (Poe 2006, 434).

2 «Méliès, aux premiers temps du cinéma, eut l'intuition d'une relation profonde, d'une sorte de jeu, de mise en abyme par lequel le cinéma, dont chacun pensait qu'il était voué à enregistrer «la réalité», pouvait aussi bien servir à reproduire les rêves.» (Costa 2007/1, 231).

3 Bergman 1987, 103.

4 Bergman 1987, 102–103.

5 Sur les liens entre les deux, voir Gaudreault 1988.

6 Sur ces rapports très riches, voir Vancheri 2007, et Moulin 2011.

par une autre forme de communication, roman, théâtre, radio, ce qui ne peut être dit que par le cinéma»<sup>7</sup>.

Pour ce faire, on partira de trois questions : comment, pourquoi, et quoi ? Les deux premières questions peuvent se traiter de manière concomitante, étant étroitement liées : par quels indices particuliers, quels « onirotypes » si l'on veut utiliser un terme technique, l'écriture filmique indique-t-elle au spectateur qu'il est en train d'assister à une scène de rêve ? Et question connexe, quel rôle cette scène onirique joue-t-elle dans l'économie narrative, descriptive et/ou symbolique du film dans son ensemble ? Après avoir répertorié quelques-uns de ces onirotypes et les fonctions principales du rêve au cinéma, on abordera la question plus difficile du *statut* du rêve dans la fiction cinématographique, son rapport à la « réalité » que cette fiction est censée représenter. Il est préférable, dans cette optique, de considérer en priorité les cas où le rêve est présenté en tant que tel dans le film, distinct de ce que vit le personnage à l'état de veille. Chez certains cinéastes tels que Federico Fellini, qui notait chaque matin ses rêves dans un cahier, la dimension onirique finit par estomper les contours du réel.<sup>8</sup> Dans la plupart des films de David Lynch, pour prendre un exemple encore plus évident, la frontière entre l'expérience rêvée et l'expérience vécue est trop poreuse : le ou la protagoniste éprouve au plus haut degré cet « épanchement du songe dans la vie réelle » dont parlait Gérard de Nerval.<sup>9</sup>

## 1. Quand le rêve envahit tout...

Ce brouillage des catégories était aussi radical dans *L'Âge d'or* de Buñuel (1930), véritable manifeste surréaliste dans le sillage d'*Un chien andalou* (1929), tous deux issus d'une collaboration avec Salvador Dalí. Les Surréalistes, Breton en tête, ont également plébiscité *Peter Ibbetson* (1935) le film qu'Henry Hathaway avait tiré du roman éponyme de Georges Du Maurier (1891) traduit en français par Raymond Queneau, dont le personnage éponyme prend une curieuse revanche sur la vie réelle qui l'a privé de son amour d'enfance : injustement condamné à la prison à vie et paralysé à la suite d'une rixe, Peter (Gary Cooper) s'évade de sa réalité sordide en pratiquant le « rêver-vrai », un don qui lui permet de mener une vie parallèle où il file le parfait amour avec l'élue de son cœur, laquelle partage le même don et lui donne rendez-vous, à la fin, dans un monde meilleur. Le rêve est ici l'antichambre d'un au-delà, comme dans la scène finale de *Seventh Heaven* de Frank Borzage (1927) où Diane (Janet Gaynor) voit revenir l'homme qu'elle aime et qui était censé être mort à la guerre. Plusieurs

7 Bresson 1975, 30. Il préfère conserver l'abréviation devenue courante de « cinéma » pour désigner ce qui n'est selon lui que « la reproduction photographique d'un spectacle » (*ibid.*).

8 Voir Fellini 2010.

9 Voir Lynch/McKenna 2018.

critiques n'ont voulu y voir qu'un rêve ou un délire par lequel la jeune femme conjure un deuil inacceptable, au cœur d'une œuvre qui leur apparaît onirique du début à la fin. Mais Hervé Dumont souligne à juste titre que la « forte tendance au mysticisme, chrétien ou autre », présente dans ce film et dans toute l'œuvre de Borzage, « contredit les interprétations trop psychologisantes »<sup>10</sup>. Plutôt qu'aux souterrains de la psyché, c'est à une dimension supérieure et idéale, une « transcendance intérieure » pour ainsi dire, que renvoie toute la symbolique de ce chef-d'œuvre du muet. Borzage inverse ainsi la topique que Freud met en place et qui est résumée allégoriquement dans la citation de Virgile en épigraphe de sa *Traumdeutung* : « *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo* » (« Si je ne parviens pas à émouvoir Ceux d'en haut [les dieux] j'agiterai l'Achéron » [le fleuve des Enfers], *Enéide*, VII, 312). On pourrait en dire autant, *mutatis mutandis*, pour *Oncle Boonmee. Celui qui se souvient de ses vies antérieures*, d'Apichatpong Weerasethakul (2010). En s'inspirant du livre d'un moine bouddhiste, le cinéaste thaïlandais explore, d'une manière assez personnelle il est vrai, les croyances en la réincarnation. Ce film qui pour un public occidental s'apparente tout entier à « un rêve étrange et beau »<sup>11</sup> revêtra pour d'autres publics une signification plus spirituelle.

## 2. Quelques conventions classiques

Souvent la scène de rêve « classique » est encadrée par deux scènes de sommeil, avec un gros plan sur le visage du personnage endormi qui peut déjà annoncer la teneur et la tonalité du rêve : des mouvements rapides des yeux sous les paupières fermées (*rapid eye movements*) sont en eux-mêmes des symptômes bien connus de l'activité onirique. S'il s'y ajoute des mouvements saccadés de la tête, le spectateur comprend que le rêve n'est ni agréable ni sensuel, mais au contraire dramatique, voire terrifiant. Le cinéma fantastique a abondamment joué sur la poétique du cauchemar, présentant celui-ci non comme une simple fantasmagorie sécrétée par nos peurs les plus profondes, mais comme le dévoilement d'une horrible réalité qui se confirmera par-delà le réveil du dormeur ou de la dormeuse. Certains classiques jouent sur la confusion des états de conscience. Dans *Rosemary's Baby* (1968) le personnage éponyme se rend compte que la cérémonie qui la prépare à être offerte au démon n'est pas un songe : « *This is not a dream, this is really happening !* ». Dans le scénario écrit de sa propre main, Roman Polanski suit de très près à ce moment-charnière du film

<sup>10</sup> Dumont 2013, 255. Je remercie chaleureusement Hervé et Jacqueline Dumont pour la relecture de cet article et l'aide technique sur les illustrations.

<sup>11</sup> Selon la formule de Tim Burton, président du Jury qui a décerné la Palme d'Or à ce film au Festival de Cannes de 2010. Voir *Cahiers du Cinéma* 657, Juin 2010, « Apichatpong, une Palme de rêve ».

le passage correspondant dans le roman d'Ira Levin, qui montre d'ailleurs Rosemary assez encline dès l'enfance à confondre ses propres souvenirs et fantasmes avec des images qu'elle a vues au cinéma.<sup>12</sup> Au début de cette scène, le vertige du basculement dans le « cauchemar réel » est efficacement rendu par le tangage du matelas flottant sur lequel cette Marie des ténèbres est allongée, matelas vite remplacé par un bateau, symbole quasi jungien du passage vers un autre monde. Dans un registre série B, *Nightmare on Elm Street* de Wes Craven (1984) part d'une idée voisine, celle de cauchemars « réellement » hantés et contrôlés par un tueur en série revenu d'outre-tombe pour se venger du couple qui l'a fait périr par le feu, en soumettant leur fille à une véritable torture psychique.

*Fail-Safe* de Sidney Lumet (1964) situe le cauchemar dans un cadre tout aussi terrifiant, bien que – ou *parce que* – plus réaliste.<sup>13</sup> Ce film injustement éclipsé par le *Doctor Strangelove* de Stanley Kubrick est servi par un intense huis clos quasi-théâtral, un noir et blanc expressionniste et un Henry Fonda tout en maîtrise, incarnant un président américain tragiquement seul – avec son interprète – face à une crise nucléaire. Le film s'ouvre directement sur une scène de rêve, ou plutôt de cauchemar : Warren Black, brigadier général de l'*US Air Force*, rêve d'une corrida et son visage luisant de sueur, apparaissant en plan superposé, porte tous les symptômes de l'angoisse onirique. Les gouttes de sueur perlant sur la peau sont à cette époque un indice conventionnel de l'angoisse, surtout pour les personnages masculins, alors que chez une femme la manifestation somatique est plus globale : traits contractés à l'extrême, mouvements saccadés de la tête voire du corps tout entier, gémissements, etc.

Quant à la tauromachie, depuis *The Sun also rises* d'Ernest Hemingway, elle est assimilée dans la culture américaine à un théâtre hautement ritualisé où l'homme peut donner la pleine mesure de sa bravoure et de sa force. Mais ce triomphe viril est ici détourné en mode tragique puisque le même personnage, à la fin du film, se voit confier une terrible mission par le président, lequel est contraint, pour éviter une apocalypse générale après la destruction « accidentelle » de Moscou par l'un des bombardiers américains, d'offrir New York comme prix du sang au leader soviétique. Black largue ainsi une bombe H sur la ville et se

12 Elle passe sans aucune transition du souvenir à demi rêvé au présent : « Tout cela n'avait aucun sens, même pour oncle Mike. Alors Rosemary se tourna sur l'autre côté et se retrouva un samedi après-midi avec Brian, Eddie et Jean, devant le comptoir de confiserie de l'*Orpheum* où ils allaient voir Gary Cooper et Patricia Neal dans *The Fountainhead*, mais au lieu d'être sur l'écran, l'histoire se passait dans sa vie » (Levin 1968, 111).

13 Deux ans seulement séparent le film du roman dont il s'inspire, d'Eugene Burdick et Harvey Wheeler, publié en 1962. Dans l'intervalle a eu lieu la crise des missiles de Cuba, laquelle donne une sinistre vraisemblance à ce *cold war thriller*, qui est la version sérieuse et tragique du *Doctor Strangelove* de Kubrick, sorti la même année et inspiré d'un autre roman, *Red Alert* de Peter Bryant.

suicide aussitôt après, comprenant le sens de son cauchemar récurrent : c'était lui le *matador*, l'exécuteur à qui il incombait de sacrifier des victimes innocentes pour conclure cette tragédie. Le rêve obsessionnel sur lequel s'ouvre le film était donc prophétique ou du moins prémonitoire, le sujet vivant à l'avance, en mode symbolique et restreint, cette mise à mort *en masse* et bien réelle qu'il allait devoir opérer. Mais le scénario suggère également qu'aucun spectre de l'inconscient ne saurait égaler en horreur le cauchemar véritable de la guerre nucléaire, épée de Damoclès suspendue en permanence sur la tête de l'humanité.

Le rêve prémonitoire apparaît dans plusieurs films. Parfois simple implant dramatique, il fonctionne le plus souvent comme une suggestion poétique du destin. C'est le cas en mode positif dans *La Nuit fantastique* de Marcel L'Herbier (1942), où un étudiant rêve d'une jeune fille qui le conduit vers d'étranges aventures, jusqu'au jour où elle entre dans sa vie, bien réelle, et l'épouse. D'abord intitulé *Le Tombeau de Méliès*, ce film assez typique du cinéma d'évasion de la période de l'Occupation était conçu comme un hommage au père de la fantasmagorie filmique. C'est une version nettement plus sombre du rêve prémonitoire que l'on trouve au début des *Fraises sauvages* de Bergman (1957) : le vieux professeur Borg (Victor Sjöström) a prévu de se rendre en voiture à l'université de Lund pour y recevoir un prix couronnant sa riche carrière médicale. Peu après s'être couché, la veille du départ, il fait un cauchemar particulièrement angoissant : marchant seul dans des rues désertes, il constate avec stupéfaction que les aiguilles d'une horloge publique ont disparu. Il aperçoit ensuite un homme qui se tient immobile sur le trottoir, lui tournant le dos. Le professeur s'approche de l'inconnu, qui se retourne et lui montre alors un visage horrible, complètement desséché, avant de tomber à terre et de se volatiliser. Puis survient un corbillard, dont les chevaux sont abandonnés à eux-mêmes, sans cocher, et dont l'une des roues se détache après avoir heurté un lampadaire, déstabilisant le cercueil à l'intérieur, qui glisse et tombe sur la chaussée en se brisant. Le bras du cadavre, dépassant du cadre brisé, commence à s'animer et saisit le professeur qui s'en était imprudemment approché. Le « mort » s'agrippe à lui et Borg découvre alors, horrifié, qu'il s'agit d'un double de lui-même.

Cette scène d'anthologie se laisse lire assez aisément : le vieil homme reçoit l'avertissement de sa fin prochaine, même si elle ne survient pas durant le film. En théorie narrative, on parlerait ici de prolepse extra-diégétique, renvoyant à un événement inéluctable situé au-delà du récit. En fait le véritable message que le vieillard, par le biais de ce cauchemar, s'envoie à lui-même<sup>14</sup> est plutôt qu'il doit mettre de l'ordre dans sa vie, durant le temps limité qui lui reste. La suite du film confirme cette lecture puisque le professeur se fait admonester par sa bru (Ingrid Thulin), qui l'accuse d'avoir toujours été un égoïste et un hypocrite, rejeté par

14 Comme le dit l'un des personnages de Hitchcock dans *Spellbound* (1945), déchiffrer un rêve c'est comprendre « *what the devil you are trying to say to yourself* ».



Fig. 30 : Signe du destin, ou message à soi-même ?

son propre fils et incapable de ressentir la moindre empathie pour autrui. Alternent alors des scènes réelles montrant ses interactions avec des inconnus rencontrés au hasard de la route, et des scènes fantasmées où le songe se mêle à des souvenirs de jeunesse. L'autre grande scène onirique le place en position d'accusé, lors d'un procès dont les témoins et le procureur sont clairement des allégories de sa propre conscience. Le professeur finit par comprendre la part de vérité dans les reproches de sa belle-fille et tente de faire amende honorable auprès des proches qu'il a blessés. Il sait qu'il ne peut réparer en si peu de temps les erreurs d'une vie, mais ce changement d'attitude, perceptible par son entourage, produit en lui une profonde transformation qui le prépare à affronter sereinement la phase finale de son existence. On peut parler, après l'avertissement effrayant du premier rêve, d'une suite de «rêveries mémorielles» épiphaniques, au sens où elles révèlent au personnage une vérité profonde, et jusque-là enfouie, sur lui-même.

### 3. Onirotypes et rêves épiphaniques

Les cinéastes ont à leur disposition plusieurs techniques pour marquer l'entrée dans le monde parallèle du rêve : si le scénario onirique – ce que Freud appelait le «contenu manifeste» – est raconté par le personnage lui-même, on entend la *voix off*, ou *voix hors champ*<sup>15</sup> de celui-ci, récit verbal qui se superpose au récit d'images et parfois commente ce dernier, comme dans *Spellbound* de Hitchcock (1945). Tarkovski offre une variante de ce procédé dans *Stalker* (1979) où une scène nous montre le personnage central rêvant de la fin du monde : lors d'un gros plan fixe sur le visage du *stalker* endormi, on entend une voix féminine

<sup>15</sup> Sur cette notion, à ne pas confondre avec la «voix over», laquelle peut avoir un sens différent en français du *voice-over* anglais, voir Châteauvert 1996.



Fig. 31 : Le rêve raconté (ici au conjoint) : confession ou avertissement ?

lisant un passage de l'Apocalypse. Puis l'objectif quitte le visage du dormeur et parcourt dans un plan glissant ce qui semble être une mare de liquide visqueux, image probable du chaos dans lequel le monde est sur le point de sombrer.

Dans certains cas, seul subsiste le récit verbal : ainsi Alice, réveillée de son cauchemar érotique, le revit tout en le racontant à son mari dans *Eyes Wide Shut* de Kubrick (1998). Curieusement, juste avant que son mari William (« Bill ») ne la réveille, Alice (Nicole Kidman) riait à gorge déployée tout en rêvant, alors qu'elle prend un air sombre pour lui raconter son rêve, ce qui semble justifier le soupçon d'hypocrisie lisible sur l'expression faciale de Bill (Tom Cruise).

Mais la fin du récit d'Alice explique ce rire : tandis qu'elle « baisait plusieurs hommes », elle regardait Bill tout en riant pour l'humilier et l'insulter – le tout, bien sûr, en rêve.

Plus tôt dans le film, les scènes de l'adultère purement virtuel d'Alice qui se projettent dans l'esprit de Bill sont dénuées de tout commentaire verbal, mais leur caractère de rêve éveillé est signalé visuellement par le passage de la couleur au noir et blanc. L'imaginaire du mari jaloux mettant en images l'infidélité rêvée par son épouse – « rêve au carré », pourrait-on dire – baigne dans l'irréalité nocturne d'un clair-obscur bleuté. Cette scène fantasmatique survient à trois reprises : la première fois dans le taxi conduisant Bill à l'appartement d'un de ses patients qui vient de mourir, et où la propre fille du défunt tente de le séduire, juste à côté du cadavre de son père ; la deuxième fois alors qu'il marche dans les rues de New York, et la troisième fois encore dans un taxi, cette fois-ci en route vers le manoir où se tient l'orgie masquée et ritualisée dont lui a parlé son ami Nick Nightingale. Ces trois scènes quasi oniriques adoptent le même

code visuel et se déroulent sur fond d'une musique discrète mais lancinante, à la douceur insidieuse. Mais le contenu des trois scènes n'est pas le même : on suit de l'une à l'autre la progression du rapport sexuel, après les préliminaires de la première scène. Celle-ci, comme la dernière, est annoncée par un gros plan sur le visage de Bill, dont le regard à la fois fixe et vague signale la plongée du personnage dans un gouffre intérieur : c'est typiquement le «visage réfléchissant» dont parle Deleuze dans *L'Image-mouvement*.<sup>16</sup> En outre, Kubrick suggère puissamment l'affinité entre ces images fantasmatiques et des images filmiques, le protagoniste devenant pour ainsi dire metteur en scène de son propre «cinéma intérieur»<sup>17</sup>. La majeure partie du film, à l'exception de quelques scènes urbaines, se déroule dans des lieux clos à l'éclairage tamisé, intimiste, qui suggère visuellement, voire *induit* chez le spectateur cet état crépusculaire à la lisière de la veille, du fantasme et du songe. Du reste, le scénario co-écrit par Kubrick transpose dans le New York contemporain l'ambiance viennoise de la *Traumnovelle* d'Arthur Schnitzler, laquelle se conclut sur l'idée qu'«aucun rêve n'est entièrement un rêve»<sup>18</sup> et suggère symétriquement que nulle réalité n'est exempte d'onirisme, d'affabulation et d'illusion.

#### 4. Fenêtre, vitrine, écran

*The Woman in the Window* (1944) de Fritz Lang s'inspire de *Once Off Guard*, un roman de James Harold Wallis paru deux ans plus tôt, qui relate l'aventure tragique d'un professeur d'université dont l'épouse est partie en vacances avec leurs enfants. Ce parfait spécimen de respectabilité bourgeoise, incarné à l'écran par Edward G. Robinson, est troublé un soir par le portrait peint d'une femme très séduisante qu'il contemple un moment à travers la vitrine (*window* en anglais) d'une galerie d'art. C'est alors qu'il aperçoit un reflet dans la vitre, tourne la tête et se trouve face à face avec le modèle vivant du tableau.

Cette femme fatale (Joan Bennett) va le séduire et l'entraîner dans un engrenage infernal qui conduit cet homme si raisonnable et intègre – ou qui du moins se croyait tel – à cacher le cadavre d'un rival puis à tenter d'assassiner un maître chanteur. Voyant sa réputation perdue, il se trouve acculé au suicide. Le scénario initial de Nunnally Johnson, qui suivait fidèlement l'intrigue du roman jusqu'à cette fin tragique, déplut fortement à Lang ainsi qu'au producteur

<sup>16</sup> «Nous sommes devant un visage réflexif ou réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte.» (Deleuze 1983, 128–129)

<sup>17</sup> Comme Victor Hugo, qui parlait à propos de son *Théâtre en liberté*, écrit pendant l'exil alors qu'il était interdit de représentation scénique en France, de «ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit».

<sup>18</sup> «Kein Traum ist völlig Traum.» (Schnitzler 2005, 88)



Fig. 32-33 : Du portrait au reflet, puis du reflet au «réel» ?

William Goetz, mais pour des raisons différentes. Goetz souhaitait un *happy ending*, alors que Lang poursuivait une vision inspirée du *Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene. Comme il le confia plus tard au critique et réalisateur Peter Bogdanovich, il imposa une autre fin, proche selon lui de l'épilogue du chef-d'œuvre expressionniste et muet de 1920, où l'on comprend que le protagoniste a peuplé son délire de personnes qu'il connaît dans la vie réelle, mais dans des rôles totalement différents : autre parallélisme frappant entre ce type de rêve et le monde du cinéma.<sup>19</sup>

C'est ainsi que Johnson dut réécrire la fin de son scénario et que l'on voit le notable déchu mourir dans son fauteuil... jusqu'à ce qu'un majordome de son club vienne le réveiller et le tirer de ce qui n'était qu'un cauchemar. Ainsi le riche protecteur de la «femme au portrait» que tue Wanley, tout comme le maître-chanteur opportunément abattu par la police, n'étaient autres que deux employés du club, que le professeur reconnaît en partant. Ce procédé du «ce n'était finalement qu'un rêve», dont ont usé et abusé bon nombre d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle, serait quelque peu éculé si le génie de Lang n'en faisait un support de réflexion sur l'identité. Deux réalisateurs français font usage du même procédé, Claude Lelouch dans *Viva la vie* en 1984 et Michel Deville avec *Le Paltoquet* en 1986, mais avec moins d'originalité, même si certaines scènes *a posteriori* oniriques dans ces deux films ne manquent pas de charme.

Alors que le roman de J. H. Wallis montrait l'engrenage funeste mis en branle par un moment de faiblesse exceptionnel – ce qu'évoque le titre *Once Off Guard* – le film de Lang suggère fortement que l'univers parallèle du rêve, loin de s'éloigner de la réalité, dévoile au contraire le fond de celle-ci sous la surface des conventions et des illusions. En effet le rêve révèle les potentialités cachées

<sup>19</sup> Bogdanovich 1967, cité in Ollé-Laprune 2012, 39. On trouve la même construction narrative dans un autre film sorti l'année suivante, *The Strange Affair of Uncle Harry* de Robert Siodmak.

d'une personnalité en apparence très placide et conformiste. La fin faussement optimiste du film diffère de celle du roman, comme du reste la spécialité académique du protagoniste, professeur de droit criminel dans le scénario alors qu'il enseigne la littérature dans le roman, ce qui n'est pas sans intérêt. Lang ne voulait pas d'un rêve « ordinaire », et celui-ci constitue en somme un rêve épiphanique, dans la tradition du romantisme allemand. On pense à un passage bien connu de Novalis dans *Heinrich von Ofterdingen* : « Chaque rêve, même le plus confus, n'est-il pas un phénomène extraordinaire et, sans même invoquer une origine divine, une déchirure significative dans ce rideau mystérieux dont les mille plis retombent sur notre vie intérieure ? »<sup>20</sup> Cette réponse du fils à son père rationaliste assimile le rêve, non pas au « voile mensonger de Mâyâ »<sup>21</sup>, mais à la déchirure de celui-ci, qui constitue au sens littéral une *révélation*.<sup>22</sup>

*The Woman in the Window* est sans doute, avec *Secret Beyond the Door* (1948), l'œuvre la plus originale de la période américaine de Fritz Lang, et il vaut la peine de s'arrêter sur la scène-charnière de l'apparition du reflet de la femme dans la vitrine. Dans la scène en question, Lang exploite au mieux les potentialités symboliques de la paroi de verre à travers laquelle le professeur Wanley observe le portrait peint. Le verre, matière quasi alchimique au Moyen Âge,<sup>23</sup> conjugue les propriétés de la transparence, de l'obstacle et du miroir. Par sa transparence, la vitrine *donne à voir* l'objet du désir, tout en le désignant comme inaccessible par l'obstacle physique qu'elle interpose, ce qui ne fait qu'accroître l'acuité de ce désir<sup>24</sup>. Mais voici qu'apparaît le reflet de la femme qui a servi de modèle : la vitrine devient alors l'écran sur lequel se projette la réalisation fantasmatique de ce désir, ce qui est censé être la fonction même du rêve. On peut déjà y voir une mise en abyme du cinéma lui-même. Néanmoins ce reflet n'a pas la consistance mimétique qu'il pourrait avoir dans un véritable miroir. Flottant dans un entre-deux incertain, ce reflet a lui-même une qualité diaphane et fantomatique, vite remplacée par un élément d'*Unheimliches*, dans la mesure

20 Novalis 1942, 74–75 : « Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, eine sonderliche Erscheinung, die auch, ohne noch an göttliche Schickung dabei zu denken, ein bedeutsamer Riss in den geheimnisvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt ? »

21 « Die Maja, der Schleier des Truges » : l'expression se trouve dans *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Schopenhauer 2006, 37).

22 La formule de Novalis évoque la déchirure du voile du Temple au moment de la mort du Christ (Mt, 27, 51–52).

23 On trouve un traitement étonnant de cette dimension alchimique dans *Herz aus Glas* de Werner Herzog (1976) où un personnage cherche le secret du verre rouge, matérialisation du *Magnum Opus*. Les figurants de ce film, incarnant les habitants du village, avaient accepté de jouer en état d'hypnose.

24 On peut penser aussi à l'écran invisible sur lequel, ou derrière lequel, la caméra de Bergman fait apparaître le visage brouillé de sa mère aux yeux de l'enfant, dans les premières et les dernières images si énigmatiques de *Persona* (1965).

où le spectateur comprend que cette apparition renvoie à une présence «réelle» – c'est-à-dire réelle pour le personnage du professeur – mais située hors-champ. Il suffira que le plan suivant accompagne le regard de Wanley, tout le récit filmique fonctionnant en focalisation interne sur son point de vue, pour que la femme entre dans le champ, autrement dit dans la *co-réalité* du protagoniste. Le frisson d'irréalité ne dure donc qu'un instant, mais comme la fin du scénario impose une rétrolecture de ce passage, ce même frisson se prolonge indéfiniment du fait que nous savons, après la révélation finale, que le professeur était *déjà* en train de rêver. Le reflet dans la vitre ne renvoie donc à aucun référent «réel», ce que suggère d'ailleurs clairement le titre *The Woman in the Window* : la femme n'«existe» que *dans* la vitre, celle-ci étant un parfait symbole, au sens fort, de l'écran sur lequel se projettent les créations de l'imaginaire – et celles du cinéma.

## 5. L'enquête par le rêve

Autre exemple de rêve épiphanique, celui du protagoniste de *Spellbound* d'Alfred Hitchcock, sorti sur les écrans quelques mois après le film de Lang. Adapté d'un roman de 1927 intitulé *The House of Dr. Edwardes*, le film est souvent désigné par ce titre. L'intrigue est connue, à la fois amoureuse et criminelle : une jeune et brillante psychiatre, Constance Petersen (Ingrid Bergman), exerce dans un établissement du Vermont, dirigé par le Dr. Murchison. Mais ce dernier est contraint de démissionner et son successeur le Dr. Edwardes (Gregory Peck) paraît aux yeux de tous un peu trop jeune pour une telle responsabilité. Constance tombe vite amoureuse de lui, ce qui ne l'empêche pas de noter d'inquiétants symptômes dans son comportement, notamment sa phobie du blanc et des lignes parallèles. Elle a bientôt la preuve que cet homme est un imposteur, ce qu'il admet devant elle en ajoutant qu'il est amnésique et néanmoins rongé par la culpabilité, persuadé d'avoir tué le véritable Dr. Edwardes dans des circonstances qu'il a complètement oubliées. Constance refuse de croire en sa culpabilité et l'emmène chez son ancien mentor le Pr. Brulov, lequel va enjoindre à l'inconnu, qui prétend désormais s'appeler John Brown, de raconter le dernier rêve dont il se souviennent. Commence alors l'une des scènes oniriques les plus fameuses de l'histoire du cinéma. Sur fond d'une musique très bizarre, digne des films de science-fiction des années cinquante, le faux Dr. Edwardes raconte son propre rêve à Brulov et Constance, tout en le revivant.



Fig. 34 : L'œil, allégorie de la conscience ?

On se souvient que c'est Salvador Dali *himself* qui fut engagé pour créer les décors de cette scène,<sup>25</sup> laquelle commence dans un établissement de jeu où Brown a entamé une partie de cartes avec un homme plus âgé portant la barbe – et dans lequel les deux analystes reconnaissent immédiatement le véritable Dr. Edwardes. Les murs du tripot sont recouverts de curieuses tentures représentant des dizaines d'yeux, qu'un individu vient couper avec de grands ciseaux.

Survient alors un autre homme, le visage entièrement masqué, qui accuse le Dr. Edwardes de tricher et menace de le tuer. La suite du rêve transporte le spectateur dans un décor pictural typiquement surréaliste et montre le Dr. Edwardes faisant une chute mortelle du haut d'un toit en pente raide, alors que l'homme masqué réapparaît derrière une cheminée, tenant à la main une roue voilée qu'il laisse tomber et glisser sur le toit. Nouveau plan, où l'on voit Brown descendre en courant sur une route inclinée, poursuivi par l'ombre de deux grandes ailes.

Les onirotypes sont nombreux dans cette scène où les éléments signifiants sont comme un puzzle qu'il s'agit de reconstituer, selon l'analogie proposée par le Dr. Brulov. On a d'une part cette « parataxe narrative » juxtaposant les plans sans réelle transition ; ensuite, le caractère légèrement désaxé du cadrage suggéré par les longues ombres dans le premier plan, sur le principe du « plan hollan-

25 Dans les propres termes d'Hitchcock : « J'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma, qui sont habituellement brumeux et confus, avec l'écran qui tremble, etc. J'ai demandé [au producteur] Selznick de s'assurer de la collaboration de Dali [afin d'obtenir] des rêves très visuels avec des traits aigus et clairs, dans une image plus claire que celle du film, justement » (Truffaut 1993, 137).

dais», qui traduit la vision biaisée du rêve ; et bien sûr le code visuel du décor, dans lequel tout spectateur reconnaît le style de Dali et d'autres peintres Surréalistes, eux-mêmes admirateurs de Freud, nommément cité à plusieurs reprises dans la scène précédente. L'interprétation des deux psychiatres est d'ailleurs une version quelque peu simplifiée de la démarche freudienne, qui prend le rêve comme «voix royale d'accès à l'inconscient». Constance, toujours préoccupée de prouver l'innocence de l'homme qu'elle aime, donne une application policière à sa lecture symbolique : l'homme masqué qui se débarrasse d'une roue voilée – image d'un revolver – est le véritable assassin du Dr. Edwardes. Dans la dernière scène du film, quelques détails discordants qu'elle entend dans le discours du Dr. Murchison, redevenu directeur de l'établissement psychiatrique, lui font comprendre qu'il n'est autre que cet assassin masqué du rêve et qu'il a tué Edwardes pour récupérer sa place.

Si le rêve du Pr. Wanley, dans *The Woman in the Window*, pouvait être dit épiphanique dans la mesure où s'y donnaient libre cours, en mode virtuel, des tendances profondément enfouies sous l'épaisse banquise de son Sur-Moi, le rêve de John Brown/Ballantyne révèle plutôt des souvenirs traumatiques que le sujet conscient a occultés parce qu'il souffre depuis longtemps d'un complexe de culpabilité, ayant causé accidentellement la mort de son frère, un drame qui le conduit à s'accuser de toute mort dont il est témoin.

Même si Hitchcock et son épouse Alma Reville avaient consulté des psychanalystes pour donner une caution «sérieuse» à cette partie du scénario, il n'en reste pas moins que l'interprétation du rêve laisse parfois... rêveur. Ainsi les deux ailes poursuivant John sont l'indice d'un toponyme : renvoyant à un ange, elles désignent la *Gabriel Valley*, station de ski fréquentée par feu Edwardes : on est plus près ici d'une lecture à la Lacan. Le rêve s'agrémenté aussi de l'indispensable détail érotique, lorsqu'une femme assez court vêtue entre dans le tripot et embrasse tous les joueurs. John croit reconnaître en elle sa chère Constance : tribut au *Lustprinzip*, comme le vieux et quelque peu faunesque Dr. Brulov ne manque pas de le faire remarquer.

Les deux fonctions majeures de la scène de rêve au cinéma sont donc en rapport avec le temps : la première pointe vers le futur, c'est le rêve prémonitoire ; la deuxième pointe vers un passé dont elle révèle les secrets, à la manière de l'analepse romanesque, ou bien vers les profondeurs de la psyché, dans lesquelles le vécu du personnage s'est sédimenté pour produire ces conflits irrésolus, ces tendances réprimées ou ces traumatismes jamais cicatrisés qui finissent par ressurgir avec toute la violence du refoulé. La liste n'est certainement pas exhaustive, pas plus que celle des «effets de rêve» ou onirotypes déjà répertoriés : effets sonores – récit ou commentaire en voix *off*, musique lancinante, sons altérés – et effets visuels – clair-obscur à dominante lunaire ou bleutée, selon la technique de la «nuit américaine», décors minimalistes et irréels, cadrages déstabilisants, plans superposés – auxquels peuvent s'ajouter



Fig. 35 : Le rêve effaçant les frontières entre l'art et la vie

d'autres techniques familières comme le ralenti, qui ne sont pas toujours du meilleur goût. Dans une scène de rêve de *Kagemusha* (1980), l'un des films les plus faibles d'Akira Kurosawa, malgré une bonne idée de départ, le génial réalisateur de *Rashômon* et des *Sept samourais* combine le ralenti avec un effet d'apesanteur médiocrement suggéré par des ballons flottant autour du redoutable seigneur de guerre Shingen Takeda, sous le regard intimidé du sosie qui lui sert de «doubleur»<sup>26</sup>.

Le maître sera beaucoup mieux inspiré dans l'un de ses derniers films, justement intitulé *Dreams*, suite de huit courts-métrages présentés comme autant de rêves du réalisateur qui se projette lui-même, d'abord enfant puis adulte, dans plusieurs d'entre eux. Cette variante du film à sketches adopte un ton poétique pour exprimer les espoirs et les angoisses de Kurosawa, son horreur de la guerre, sa sensibilité écologique, son amour de la peinture. Dans le cinquième court métrage, on voit un étonnant Van Gogh joué par Martin Scorsese et un effet spécial particulièrement réussi montrant le double du réalisateur se promenant à travers les paysages sur toile du peintre.

<sup>26</sup> Tel est le sens du titre : le *Kagemusha* est une doublure ressemblante qui se substitue à un personnage important pour le protéger en leurrant ses ennemis. Dans ce scénario situant l'action en plein Japon féodal, le clan Takeda engage un voleur doué d'une ressemblance frappante avec son chef, lequel a essuyé un coup de feu mortel. Avant de rendre l'âme, craignent à juste titre que la nouvelle de sa mort ne démoralise les soldats du clan, Shingen convainc ses proches de la tenir secrète en leurrant vassaux et ennemis au moyen de cette doublure, qui finit par l'imiter parfaitement d'un point de vue externe mais ressent intérieurement le gouffre qui le sépare de son modèle.

D'autres rêves mettent en scène des créatures surnaturelles du folklore japonais parfois terrifiantes, comme les démons du septième rêve, ou pour le moins ambigües, telle Yuki Onna, la «fée des neiges» à la fois séduisante et dangereuse. Les plans larges et parfois très longs donnent à l'ensemble une aura méditative, la musique venant renforcer l'envoûtante étrangeté de cette œuvre tardive en forme de testament.<sup>27</sup>

## 6. Du rêve éveillé au délire créatif

Si l'on prend le mot «rêve» au sens strict, celui d'un scénario fantasmagique élaboré pendant une phase de sommeil, les scènes de rêve au cinéma, sans être rarissimes, ne sont pas vraiment légion. En revanche, on trouve de nombreux passages filmés représentant des images directement issues de l'esprit d'un personnage. Ce sont souvent des images mémorielles, comme on l'a vu dans *Les Fraises sauvages* de Bergman, auxquelles le fantasme se mêle de façon insidieuse – ce qui d'ailleurs est souvent le cas dans la vie réelle.<sup>28</sup> Ces images peuvent aussi correspondre à la projection psychique d'un personnage éveillé, mais qui se trouve dans un état (semi-)hallucinoire ou bien, dans le cas particulier d'un artiste, dans un processus de création. À l'extrême, ces deux possibilités peuvent fusionner : on retrouverait alors l'idée rimbaldienne du poète-voyant vivant une «hallucination simple». Ce genre d'état psychique, il est vrai, peut être stimulé artificiellement, que ce soit par les drogues ou plus banalement par l'alcool, tel le Chablis dont le vieil écrivain Clive Langhman (John Gielgud) fait une consommation immodérée dans l'étonnant *Providence* d'Alain Resnais.

Dans ce film de 1977, élaboré sur un scénario du dramaturge britannique David Mercer, le réalisateur de *L'Année dernière à Marienbad* ballote son spectateur entre la réalité et les fantasmes de Clive, qui improvise au cours d'une nuit d'insomnie fort arrosée un scénario cauchemardesque et loufoque, mettant en scène, on le comprend graduellement, son fils naturel, sa bru et son fils légitime, ainsi que la maîtresse de ce dernier, une femme ressemblant à sa propre épouse, laquelle s'est suicidée quelques années plus tôt. Dès les premières scènes fantasmées, on voit son fils légitime Claude (Dirk Bogarde), procureur cynique et sans pitié, accabler au tribunal un soldat accusé d'avoir tué de sang-froid un vieillard. Ce soldat, qui se révèle plus tard être son autre fils Kevin (David Warner) se défend en affirmant que le vieillard en question l'avait supplié de

<sup>27</sup> Kurosawa réalise encore deux autres films après celui-ci, *Rhapsodie en août* (1991) et *Madadayo* (1993), avant l'accident qui le condamne à vivre en fauteuil roulant et l'empêche de revenir sur un plateau de tournage.

<sup>28</sup> Voir Schacter/Fischbach/Coyle/Mesulam/Sullivan 1995. Je remercie Valérie Camos pour cette référence.

l'abattre alors qu'il se transformait en animal, métamorphose que l'on voit à l'écran mais qui n'est peut-être qu'une affabulation de la part de l'accusé, et qui provoque en tout cas les sarcasmes de Claude. L'épouse de celui-ci, Sonia (Ellen Burstyn), y voit une preuve supplémentaire du cynisme d'un mari qu'elle déteste et décide par défi d'inviter ce soldat – que les jurés ont malgré tout acquitté, au grand dam de Claude – à dîner avec eux. Cette scène doublement fantasmagorique – issue de l'imaginaire du vieil écrivain et montrant l'hallucination probable du soldat, *alias* Kevin – est en résonance avec l'hommage à Lovecraft voulu par Resnais, grand lecteur du maître ès-cauchemars natif de Providence, capitale de l'État de Rhode Island. C'est l'explication indirecte du titre du film, lequel se réfère au premier degré au nom du manoir où réside Clive, et qu'un long plan en traveling avant nous fait découvrir dès l'ouverture du film.

Au terme de cette odyssée nocturne dans ses propres enfers intérieurs, Clive est réveillé le lendemain par un couple de serveurs qui lui annoncent avoir dressé la table pour sa petite fête d'anniversaire. On voit ensuite arriver les invités, qui ne sont autres que les trois personnages de son «rêve», à savoir Claude, Sonia et Kevin, lesquels se révèlent tout de suite très différents des rôles que leur avait assignés dans sa fantasmagorie le vieil homme aigri et solitaire. On reconnaît là le motif que Fritz Lang avait lui-même emprunté pour *The Woman in the Window* au scénario du *Cabinet du Docteur Caligari*, mais dans une configuration différente : en effet, la dernière partie du film, montrant ses deux fils et sa belle-fille pleins de sollicitude affectueuse pour Clive, sous un soleil printanier dans le cadre idyllique du parc, est clairement affirmée comme la réalité. Par contrecoup, les scènes semi-oniriques de la nuit précédente apparaissent manifestement comme de simples reflets du psychisme tourmenté de Clive, de sa peur de la mort et de la culpabilité qu'il éprouve par rapport au suicide de sa femme Molly. En ce sens, son «rêve» peut être qualifié d'épiphanique, mais aussi et surtout de *cathartique*. Il aura fallu au vieil écrivain cet ultime face-à-face avec ses propres démons pour atteindre une forme de purification et d'apaisement : le parallèle avec le protagoniste des *Fraises sauvages* vient tout de suite à l'esprit.

Si l'on peut assimiler ces divagations éveillées au rêve, c'est surtout parce qu'elles échappent partiellement au contrôle conscient du sujet et surgissent malgré lui d'une couche plus profonde de son psychisme. Le personnage récurrent du footballeur qui fait irruption inopinément dans une scène où il n'a rien à faire, suscitant d'ailleurs un commentaire plus qu'agacé de la voix *off* de Clive, est un signifiant burlesque de cette perte de contrôle de l'écrivain sur ses propres fantasmes. C'est une aventure intérieure similaire que vit Mr. Chow (Tony Leung), le protagoniste de *2046*, réalisé en 2004 par Wong Kar-Wai, comme *sequel* de son célèbre *In the Mood for Love* (2000). On y retrouve en effet le personnage de Chow, qui ne s'est jamais remis de l'impasse amoureuse vécue dans le premier opus avec la belle Mme Chan (Maggie Cheung), laquelle répond

au nom de Su Lizhen dans *2046*. Ce nombre est à la fois le numéro de la chambre d'hôtel où il l'a vainement attendue à la fin du premier film et le titre d'un roman de science-fiction qu'il se met à écrire comme exutoire à sa délectation morose autour de son grand amour perdu, et dont n'ont pu le distraire les aventures qu'il a vécues depuis, avec des femmes fort séduisantes au demeurant (incarnées par Gong Li et Zhang Ziyi). Dans ce roman, son *alter ego* Tak (interprété par l'acteur japonais Takuya Kimura) cherche à s'évader de 2046, une dimension spatio-temporelle où il se trouve piégé, et où il vit une aventure érotique sans issue avec une androïde «aux émotions différées» (Faye Wong). On peut y voir, au-delà de la dimension quasi onirique, une mise en abyme subtile du processus narratif, si l'on admet avec Christian Metz que «l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps»<sup>29</sup>.

Ce résumé succinct ne donne qu'une faible idée de la complexité d'un tel objet cinématographique, que l'on pourrait situer à mi-chemin entre *Eyes Wide Shut* et *Les Nuits blanches* de Luchino Visconti (*Le Notti bianche*, 1957), s'il ne portait la marque distinctive de son réalisateur asiatique. Les scènes reflétant la vision intérieure de Chow alors qu'il écrit son roman d'anticipation peuvent également évoquer l'univers visuel du *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), avec cette mégalopole perpétuellement immergée dans un éclairage artificiel et traversée d'un réseau de transports futuriste. Tout le descriptif visuel de ces passages est empreint d'irréalité et suggère un fantasme labyrinthique dans lequel son créateur lui-même se trouve emprisonné, bien qu'il délègue son propre rôle à un personnage-narrateur plus jeune que lui et qui est son double littéraire. Du reste, la figure du double hante tout ce film, y compris chez les figures féminines : ainsi, la seconde Su LiZhen apparaissant dans *2046* (Gong Li) est-elle la même femme que la protagoniste d'*In the Mood for Love*, interprétée par Maggie Cheung, l'actrice fétiche qui ne voulut faire dans *2046* qu'une brève apparition, créditée au générique de «participation exceptionnelle»? *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre...*

Ce *puzzle* inachevé et inachevable qu'est *2046* constitue en fait une ode douce-amère à la dimension fantasmatique de tout amour et de tout désir chez des personnages néo-romantiques incapables d'adhérer pleinement au réel. Au contraire, on les voit se délecter d'une manière presque masochiste du caractère évanescents de l'existence, préférant à l'inévitable déception du désir réalisé la tentation de croire que la vie elle-même n'est qu'un songe. Cette formule tirée de la pièce baroque de Pedro Calderón, *La vida es sueño*, trouverait du reste un écho éminemment profond et ancien dans les grandes philosophies asiatiques, que ce soit le bouddhisme ou le taoïsme, qui reprennent à leur manière la doctrine hindoue de la *Mâyâ*, l'illusion universelle.

---

29 Metz 1972, 27.



Fig. 36 : Dédoubllements virtuels de «L'obscur objet du désir»

En conclusion, le traitement filmique du rêve et des états de conscience analogues ne constitue pas un effort pour traduire de véritables processus psychiques, puisque tout récit de rêve, dans la littérature comme au cinéma, obéit à une poétique bien particulière et savamment codée. Toutefois le cinéma, plus que tout autre médium, joue avec beaucoup d'efficacité sur sa proximité avec les images animées du rêve. Dans les œuvres les plus ambitieuses, le rêve est souvent mis au service d'un questionnement ontologique et non pas seulement psychologique. Mettant en cause, ou en jeu, certaines antinomies rassurantes telles que raison et délire, sujet et objet, réel et illusion, la représentation filmique du rêve induit chez le spectateur le plus intuitif une méditation sur la nature même de l'existence, ses en-deçà et ses au-delà.

## Bibliographie

- Bergman, Ingmar : *Laterna magica*, trad. C.G. Bjurström et Lucie Albertini, Paris 1987.
- Bogdanovich, Peter : *Fritz Lang in America*, Londres/New York 1967.
- Bresson, Robert : *Notes sur le cinématographe*, Paris 1975.
- Châteauevert, Jean : *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec & Paris 1996.
- Costa, Antonia : «Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve», in : *Sociétés et représentations* 2007/1, n° 23.
- Deleuze, Gilles : *L'image-mouvement*, Paris 1983.
- Dumont, Hervé : *Frank Borzage. Un romantique à Hollywood*, Lyon/Arles 2013.
- Fellini, Federico : *Le Livre de mes rêves*, Paris 2010.
- Gaudreault, André : *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec 1988.
- Levin, Ira : *Un bébé pour Rosemary*, trad. Elisabeth Janvier, Paris 1968.
- Lynch. David/McKenna, Kristine : *L'Espace du rêve. David Lynch par lui-même et par les autres*, Paris 2018.
- Metz, Christian : *Essai sur la signification au cinéma*, Paris 1972
- Moulin, Joëlle : *Cinéma et peinture*, Paris 2011.
- Novalis (Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von, dit) : *Heinrich von Offerdingen*, trad. M. Camus, Paris 1942.

- Ollé-Laprune, Jean : *Jeux de Lang*, Fritz Lang à Hollywood, DVD Classics Confidential, 2012.
- Poe, Edgar Allan, *The Portable Edgar Allan Poe*, éd. J. Gerald Kennedy, London/New York, Penguin Classics, 2006.
- Schacter, Daniel L./Fischbach, Gerald D./Coyle, Joseph T./Mesulam, Marek-Marsel/Sullivan, Lawrence E. : *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*, Cambridge (MA) 1995.
- Schnitzler, Arthur : *Traumnovelle* [1925], Frankfurt am Main 2005.
- Schopenhauer, Arthur : *Die Welt als Wille and Vorstellung*, Frankfurt am Main 2006.
- Truffaut, François : *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Paris 1993.
- Vancheri, Luc : *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*, Paris 2007.

