Document généré le 1 juin 2025 03:15

Anthropologie et Sociétés

Image, rêve, histoire (note de recherche)

Pierre Sorlin

Volume 16, numéro 1, 1992

Pouvoirs de l'image

URI : https://id.erudit.org/iderudit/015203ar
DOI : https://doi.org/10.7202/015203ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sorlin, P. (1992). Image, rêve, histoire (note de recherche). *Anthropologie et Sociétés*, *16*(1), 95–102. https://doi.org/10.7202/015203ar

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

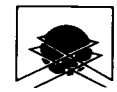
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

IMAGE, RÊVE, HISTOIRE

(Note de recherche)

Pierre Sorlin



Nos nuits sont peuplées d'impressions, de mouvements, de couleurs qui, parfois, nous reviennent avec force au réveil. Comment caractériser de telles sensations ? Leur nature psychique est malaisée à définir, la seule chose dont nous soyons certains est que, si nous voulons connaître nos rêves, il nous faut les reconstituer après coup. Tel est le paradoxe de la vie onirique qui ne nous est pas accessible tant qu'elle ne fait pas l'objet d'une remémoration : c'est seulement au moment où nous en évoquons les termes à notre usage propre ou pour le communiquer à autrui que nous lui donnons consistance. Nous ne parlerons pas ici des rêves en général, mais seulement de ce que nous en connaissons, des comptes rendus qui nous en sont proposés.

Il y a, au moins dans les récits qu'on nous en donne, des songes visuels, mobiles, foisonnants comme il y a des rêves exclusivement factuels, des rêves prémonitoires et des rêves instructifs. S'agit-il de fantaisies purement individuelles forgées à son usage par chaque rêveur ? Caligula, nous rapporte Suétone, se vit, la veille de sa mort, près du trône de Jupiter. Nerval décrit longuement, dans *Aurélia*, un songe de pavillon oriental et Kafka consigne dans son *Journal*, le 28 octobre 1911, un rêve de valises et de voyage en train. Le matériel de base du songe provient du bazar local, le rêveur emprunte ses accessoires à l'univers qui lui est familier. On pourrait en dresser l'inventaire, mais retrouverait-on autre chose que les objets ou les lieux caractéristiques du moment où le rêveur a vécu ? Plus que le décor lui-même, c'est la manière dont les détails sont choisis et distribués qui semble frappante. Suétone est bref, il traite son sujet en deux lignes alors que Nerval, sur toute une page, joue avec la lumière, les couleurs, les tissus, l'arrière-plan, suggérant une atmosphère qui s'apparente à l'Orient de Delacroix ; l'historien antique, comme la plupart de ses contemporains, trouve dans les songes une leçon de morale (seul un empereur dément allait jusqu'à se permettre de côtoyer les dieux) quand Nerval, loin de viser l'idée maîtresse de son rêve, explore les recoins du souvenir et en tire toute une mise en scène.

La manière dont les images s'insèrent dans ces transcriptions de rêve suggère un croisement entre soucis personnels et facteurs historiques, elle fait ressurgir une question que les rhéteurs posaient déjà dans l'Antiquité : comment décrit-on une image ? Y a-t-il une technique d'exposition capable de restituer, avec des mots, un agencement de traits, de formes et de couleurs ? Le problème devient particulièrement aigu quand on aborde le domaine onirique, où aucune vérification n'est concevable et où la parole du dormeur est la seule forme de la représentation. Comment, pourquoi livre-t-on les images de ses nuits ? C'est là un point que

j'aimerais éclaircir à partir d'un exemple particulier, celui des écrivains viennois et de leur mouvance austro-hongroise à l'aube de notre siècle. À d'autres époques, en particulier pendant les années du Romantisme, les intellectuels autrichiens s'étaient passionnés pour la vie onirique, mais plusieurs faits nouveaux intervenaient autour de 1900. Freud d'abord. Vienne a reçu *Die Traumdeutung* dans un climat d'intense curiosité qui relevait un peu du scandale mais dérivait bien davantage d'une profonde sensibilité à toutes les formes de manifestations oniriques. Les cercles intellectuels n'avaient pas attendu Freud pour faire du rêve un thème de débat et de recherche, il était courant, vers 1890, d'étudier et de diffuser ceux qu'on avait faits soi-même, de colporter les exemples les plus curieux transmis par la tradition ou recueillis oralement, de mettre en relation des symptômes morbides observés sur des malades et des constructions oniriques ; durant les deux dernières décennies du XIX[e] siècle, Freud et Arthur Schnitzler, qui ne se connaissaient pas encore, même de nom, s'étaient mis à noter leurs propres songes ; ils continuèrent après 1900 et, quelques années plus tard, Kafka s'imposa la même discipline. À cela s'ajoutait l'enthousiasme provoqué par le cinéma : la première exposition cinématographique internationale se tint à Vienne en 1912 ; à cette date déjà, les dramaturges les plus en vue de la capitale autrichienne, Hofmannsthal, Schnitzler étaient de véritables « cinéphiles » qui s'interrogeaient sur l'immense champ poétique que la photographie mouvante allait ouvrir et se passionnaient pour l'écriture de scénarios. Le nœud historique est ici la rencontre, dans un milieu particulièrement sensible à l'expression spontanée, d'un nouveau type d'images et d'une forte attirance pour les effets de la vie psychique nocturne. Mettre en forme ses songes était, pour maint écrivain autrichien, une activité aussi normale qu'aller au cinéma : quelle place était faite aux représentations visuelles et comment apparaissaient-elles dans les textes qui « disaient » les rêves ?

Dans leurs premiers comptes rendus, Freud et Schnitzler, attentifs à restituer l'idée dominante du songe, se font volontairement synthétiques. Parfois l'essentiel n'est qu'un sentiment, celui par exemple de Freud rapportant à Martha, sa fiancée, dans une lettre citée par Ernst Jones, qu'il a eu en rêve « la désagréable impression d'être paralysé » (13 janvier 1886). Plus souvent, il s'agit de faits précis, de souhaits réalisés, de rencontres qui montrent aux deux hommes (à l'époque encore débutants) combien on les apprécie. L'exposé, bref (de deux à cinq lignes), ne se présente jamais comme un procès-verbal, c'est en fait l'explication dernière qui ordonne le récit et, probablement, fixe le choix des détails retenus ; si des contradictions sont parfois relevées, elles font figure de bizarreries et ne semblent pas mériter de commentaire ; les conversations ou les propos entendus sont résumés, les lieux, les protagonistes, leur position respective les uns par rapport aux autres ne sont jamais décrits. Notons-le dès maintenant : Schnitzler ne change pas de système durant la première décennie du siècle ; avant la parution de *Die Traumdeutung*, il s'est lui-même convaincu que les rêves satisfont des désirs et le livre de Freud, qu'il a en main dès sa parution, loin de le convaincre, l'exaspère tant par son insistance sur la composante sexuelle que par sa tendance à donner aux symboles une interprétation fixe. Schnitzler n'a-t-il pas subi une sorte de blocage qui l'a contraint, pour longtemps, à décrire ses rêves en partant d'une interprétation pré-construite ? Tardivement (le 23 mars 1912), il rapporte qu'aussitôt après la lecture de *L'inter-*

prétation des rêves, il a « rêvé avec une intensité et une netteté inhabituelles », mais cette netteté attendra dix ans avant de s'inscrire dans son Journal.

La chronologie onirique de Freud nous est mal connue. Lui-même date le rêve de l'injection à Irma — le premier qu'il ait analysé systématiquement — du 23 juillet 1895, mais nous savons que depuis un an environ il notait soigneusement certains de ses rêves. Dans quel ordre a-t-il relevé ceux que rapporte *Die Traumdeutung* ? Peu importe au fond, l'important est la rupture de ton qui intervient en 1894 : tandis que ses transcriptions antérieures étaient brèves, synthétiques, celles qu'il livre s'attachent désormais, au prix de retours en arrière, de corrections, à restituer au mieux les impressions du réveil. Freud estimait qu'une attention excessive à ses propres songes, pauvres en images, remplis de discussions et de conflits d'idées, l'avait empêché, pendant un certain temps, de comprendre l'importance des fantasmes diurnes dans l'élaboration secondaire (Freud 1942 : 498). L'affirmation est surprenante car Freud a lui-même baptisé « Phantasie », fantasme (*ibid.* : 487), la scène récurrente du pugilat avec son oncle John. En fait, si l'on jette un coup d'œil à la trentaine de songes personnels que l'auteur rapporte dans *Die Traumdeutung*, on s'aperçoit vite qu'une bonne moitié d'entre eux sont, selon ses propres termes, « nicht visuellen » (*ibid.* : 238) tandis que les autres sont au contraire essentiellement visuels.

On en viendrait ainsi à se demander si le choix d'une nouvelle technique d'exposition n'a pas infléchi de manière décisive la recherche freudienne et si en particulier les éléments les plus directement figuratifs du travail du rêve, déplacement et aptitude à la représentation (*Darstellbarkeit*) n'en sont pas issus. De nombreux indices viennent soutenir l'hypothèse. Résumé, ramené à son idée centrale, le rêve de l'injection à Irma aurait appris à Freud exactement ce qu'il lui fait dire en conclusion de son long compte rendu et de sa non moins longue analyse : « soucis à propos de la santé domestique ou extérieure » (*ibid.* : 125) ; ainsi l'essentiel aurait été aperçu, mais des notations secondaires auraient été éliminées, or ce sont elles, justement, qui ouvrent des perspectives non sur le contenu latent, mais sur la manière dont s'opère le travail onirique : la mauvaise mine d'Irma, d'ordinaire plutôt rose, suggère qu'elle a été substituée à une autre personne (déplacement), les formes incongrues aperçues au fond de sa gorge, le nom de la « triméthylamine » qui s'impose au regard du dormeur mettent en images la sexualité de la jeune femme dont rien dans l'idée principale ne laisserait prévoir qu'elle ait à intervenir ici. Un type particulier de description aurait ainsi, à un moment donné, contraint Freud à considérer de près les mécanismes à l'œuvre durant le sommeil ; cette étape franchie, il serait revenu à sa manière antérieure puisque, dans son autre grand travail sur les faits oniriques, l'*Introduction à la psychanalyse* (1916-1917), aucun compte rendu ne prend plus de quatre lignes ; les modalités selon lesquelles travaille le rêve étant tenues pour acquises, Freud, dans ce nouvel ouvrage, ne prend appui sur l'activité nocturne que pour aller vers la névrose et il lui suffit d'évoquer à très grands traits les exemples dont il fait usage.

Les minutieux procès-verbaux établis après 1894 n'auraient-ils été que des outils abandonnés une fois qu'ils avaient cessé de servir ? Trop de faits viennent contredire cette proposition. Freud n'a d'abord pas cessé de recueillir certaines de ses impressions nocturnes dans leurs moindres nuances, un relevé très précis

comme celui du rêve : « Le corps des officiers envoie de l'argent » a été établi au moment même où Freud mettait au point l'*Introduction* (*ibid.* : 564-566). Dans *Die Traumdeutung*, même l'intensité de l'analyse n'a rien à voir avec la rigueur du compte rendu, des descriptions longues livrent peu de conclusions, des fragments entiers en sont laissés dans l'ombre alors que des comptes rendus synthétiques appellent certains concepts majeurs. L'attention qu'il a prêtée au contenu manifeste a probablement servi Freud dans la mesure où il lui a fallu questionner les indices minuscules qu'il avait recueillis, la progression de son « auto-analyse » a été accélérée par l'attention aiguë qu'il prêtait aux manifestations de son propre inconscient, mais le passage au compte rendu « visualisé » a représenté, dans son œuvre écrite, tout autre chose qu'une commodité passagère.

Qu'est, chez Freud, le procès-verbal d'un songe « visuel » ? Un emplacement d'abord, « le lieu est... », « la scène est... », « une colline », « un château près de la mer » ; puis une position du rêveur, « je suis assis... », « je chevauche... » ; une relation à des objets, à d'autres personnages, « je rencontre mon confrère... », « Louise N. travaille avec moi ». Le récit met en œuvre un décor, des places, des mouvements, il définit, en le rapportant à la personne et aux actions du rêveur, un espace dont quelques éléments apparaissent avec une intense acuité. Il fait également intervenir, avec une extrême fréquence, des particularités concrètes, des marques écrites, des formes qui s'imposent au regard : « comme selle j'ai une espèce de coussin qui remplit tout l'espace entre le col et la croupe du cheval », « sur le billet il y a, souligné deux fois : *ne rien manger* » (*ibid.* : 235), « le bassin est évidé, on en voit tantôt la partie supérieure, tantôt la partie inférieure qui se mélangent. On voit d'épaisses nodosités couleur chair » (*ibid.* : 455). L'endroit est généralement connu (domicile, locaux professionnels, paysages de vacances) et des proches, des parents viennent s'y insérer, l'univers décrit est largement familier, les personnes qu'il met en jeu forment un cercle restreint. Les comptes rendus synthétiques tournaient autour d'un sentiment dominant ; au contraire les relations visuelles évoquent peu d'impressions et le font de manière passagère, en contrepoint d'un détail particulier. Avec des inflexions nombreuses, des variantes, un schéma se dessine : décor, croisements, vision. Psychologiquement, on est en droit d'imaginer tout ce qu'on veut, que Freud s'est mieux souvenu de ses nuits à telle époque qu'à telle autre, ou qu'un entraînement intensif lui a donné davantage de maîtrise, mais nous n'envisageons ici que les documents qu'il nous a laissés et nous n'avons aucune raison d'ignorer la volonté de mise en forme, d'appréhension par le langage qui s'y manifeste : pour ce passionné d'écriture qu'était Freud, l'intensité de la reviviscence, la remise au jour de la sensation visuelle ont joué, sur au moins trois décennies, un rôle de premier plan.

En lisant les relations laissées par Freud, on a facilement l'impression qu'elles vont de soi, qu'elles étaient les seules possibles et c'est la comparaison qui montre combien elles ont, au contraire, un caractère très particulier. Freud construit son livre à partir des comptes rendus, il trouve en eux la matière même de son avancée. Schnitzler, lui, sépare ses notations matinales, confiées au Journal, de son œuvre romanesque ou dramatique ; sauf dans l'un de ses tout derniers récits, *Traumnovelle* (1926), il ne laisse jamais rêver ses personnages et, les accompagnant jusqu'au soir, il les abandonne ensuite pour les retrouver à l'aube. Freud épuise sa mémoire pour ne rien laisser perdre, il isole, en italique, ses récits les plus complets, il les

sépare typographiquement de leur commentaire. Schnitzler hache ses rapports de parenthèses, de remarques, il note au passage, pour s'en moquer, les interprétations que ne manquerait pas de proposer Freud, il situe les personnages qui interviennent, commente les relations qu'il entretient avec eux. Ainsi l'empire du rêve, domaine secret, réservé (Schnitzler interdit qu'on publiât son Journal moins de cinquante ans après sa mort), se trouve-t-il balisé et contenu par une redoutable ironie : « dans le train avec Olga (et une autre dame ? Mme Bacharach ?). Quelqu'un (qui ?) fait savoir que Mmes Zwerenz et Simons sont dans un autre wagon. Pendant le trajet Mme Zwerenz sort d'un compartiment (chambre, pièce) en costume de bal et entre, avec son amant (qui ? il n'est pas visible), dans une sorte d'antichambre : elle ressemble (je ne m'en rends compte qu'au réveil) à Mme Woivade. Pendant ce temps (?) le Dr Kaufmann m'a donné son agenda où sont consignés les soirs où il dîne avec Bella (qui pour l'instant est à Vienne) » (Schnitzler 1983, 8 juillet 1913). L'exposé du rêve a changé fortement dans le Journal durant la seconde décennie du siècle, nous allons y revenir, mais jamais Schnitzler n'a renoncé à ses interruptions caustiques et ravageuses. Notons au passage, toujours pour marquer l'extrême variabilité du compte rendu onirique, que les relations de Kafka ont encore une autre tournure, elles se présentent sous une forme logique et continue d'où l'insolite n'est pas absent (le rêveur se retrouve percé par une épée que ses amis lui retirent lentement du dos sans qu'il ressente rien) mais où les épisodes, issus du motif central, s'enchaînent les uns aux autres et se développent sur un axe temporel unique. On éprouvera la tentation de dire que Kafka adopte une forme littéraire, mais l'attention aux mots justes, aux nuances, le souci de la phrase ne sont pas moindres chez Freud ni chez Schnitzler qui construisent leurs procès-verbaux de manière également « littéraire ».

S'il faut marquer une différence, c'est au plan de la sensation qu'on la trouve : Kafka raconte, il ne rapporte pas d'impressions physiques ou psychiques qu'il aurait pu éprouver, quand il aperçoit une petite fille aveugle, aucun détail de ses yeux morts ni des lunettes qui, pour tenir, doivent lui transpercer le visage n'est oublié et l'ensemble reste aussi froid qu'une description anatomique (Kafka 1948, 2 octobre 1911). Nous le savons, Freud voit; Schnitzler fait état, lui aussi, de caricatures, de photographies, d'inscriptions, de visages qui ont fixé son attention, il évoque des effluves oniriques, des parfums, des odeurs de cadavre qui l'ont mis mal à l'aise et surtout, il entend. Toute image étant une reproduction d'un fragment de l'univers, un disque, une cassette sont images autant qu'un film ou un tableau et la part du bruit dans l'activité onirique ne saurait être négligée dans notre recherche. Les sonorités ont peu de place dans ce que rapporte Freud, lui qui est tellement précis ne s'attarde pas à les détailler : le gouverneur du château au bord de la mer « respire péniblement » (Freud 1942 : 446) : fait-il ou non du bruit ? Si quelque chose vient frapper l'oreille, *Die Traumdeutung* en cherche l'origine au dehors, dans des bruits concrets que le rêveur subit malgré lui, elle ne s'arrête pas à la manière dont le rêve travaille les sons. Schnitzler assure qu'il « entend », tandis qu'il dort, des partitions dont il situe exactement les passages : la musique, comme les odeurs et, moins régulièrement, comme les visions insistantes, est pour lui très fortement mêlée à des réactions affectives de plaisir, de dégoût ou d'anxiété. On aperçoit ici une intéressante divergence dans la conception du matériel onirique qui commande, bien évidemment, la mise en forme du compte rendu : Freud estime

que les images nocturnes, résultant d'une élaboration complexe, ne traduisent pas les dispositions affectives du rêveur et que le songe tend, en général, à atténuer les affects, il tient donc à restituer de manière précise ce qui a été « vu » pour découvrir, par associations et déductions, quelles émotions étaient en jeu. Moins rigoureux, ou moins systématique, Schnitzler tient ses rêves pour des suites de moments divers, de saynètes où se font jour des sentiments, la coïncidence de la représentation, de l'effet sonore et de l'émotion lui semble tellement probable qu'il l'intègre sans hésiter à sa relation. La comparaison avec le rébus que propose Freud est éclairante : comment résoudre l'énigme si on ne décrit pas avec précision les différents signaux qu'il faut relier entre eux et expliquer ? Les odeurs et un grand nombre de sonorités échappent aux mots, il n'est pas surprenant que Freud les néglige. Schnitzler, en revanche, n'aperçoit aucune obscurité, aucun secret à découvrir, les « déplacements » qu'il remarque sont à ses yeux élémentaires, évidents et ce qu'il veut restituer est la tonalité propre, la dominante de chaque partie du songe.

« Je joue du piano, accord de la majeur, ma compagne joue en la mineur. Des gens rient (à contretemps) — en même temps je vois un cadre assez étendu qui, « en réalité », est quelque chose d'autre et qui se modifie en accord avec la musique du piano » (Schnitzler 1983, 1er août 1913). L'effet de synchronisme est ici frappant, il renvoie à une conception proprement cinématographique de la représentation onirique. Depuis qu'il se passionne pour les films, Schnitzler rêve-t-il autrement ? Bien entendu, posée en ces termes, la question serait absurde, nous constatons simplement que, vers le début des années 1910, la mise en scène de ses impressions se transforme. Un songe lui fait rencontrer sa femme dans l'entrée de leur maison ; conversation ; « puis tout le cadre disparaît », un autre le remplace, un escalier, discussion avec des mendiants, « coup d'œil sur la cour » (Schnitzler 1981, 6 juillet 1912) : les termes sont nets, on est passé, par changement de cadre, d'une scène à une autre et dans la seconde séquence intervient une plongée sur un lieu placé en contrebas. Désormais apparaissent des points de vue du rêveur, analogues aux aperçus que les héros de films prennent sur le paysage qui les entoure, des décors se mettent en place, des défilés s'organisent comme de longs travellings rivés à la toile de fond qui se déroule devant la caméra. Mieux que des extraits mis bout à bout, un texte complet marquera ce que je voudrais montrer :

> Rêve. Je fais une visite aux Wydenbruck. J'attends au salon ; — il y une photographie ; — la comtesse est assise au salon, j'arrive par derrière, marches, j'avance avec une cigarette — c'est vraiment une image panoramique, que je vois plastiquement, depuis l'autre côté, à travers une vitre — mais pas très clairement. Je suis furieux de ne pas avoir emporté en voyage le Zeiss. Puis, de nouveau de haut, je vois une pantomime ou une représentation cinématographique. La Hohenfels. Je suis surpris de la voir si blonde et jeune, pieds nus sur le gravier, le long d'un ruisseau (comme si elle fuyait) — puis un jeune dans l'eau qui nage — ce n'est qu'un fleuve un peu large — pensais-je — que de choses un acteur de cinéma doit-il faire !
>
> Journal, 6 août 1922, in Quaresima 1984 : 102

Si le scénario manque de cohérence, son « découpage » en « plans » successifs instaure une alternance rigoureuse de perspectives proches ou lointaines et détaille les changements d'axe ou les mouvements d'appareil, en tenant compte de

la distance qu'instaure le viseur (le fameux Zeiss oublié). Ce ne sont ni l'ampleur du champ visuel ni la dispersion des points de vue qui donnent aux comptes rendus de Schnitzler leur originalité. Kafka rapporte lui aussi de longues traversées où se dévoile un paysage, mais sa phrase, alors, ne connaît pas d'arrêt, elle intègre, sous le faisceau d'un unique regard, détails et ensembles, mouvements et arrêts, elle ne définit qu'une échelle là où Schnitzler change constamment d'axe et de focale. Freud de son côté, s'il mentionne interruptions, virages, retournements, ne les relie pas entre eux et n'en fait jamais, à la différence de Schnitzler, les cellules d'un véritable « montage ».

Thématiquement, les univers nocturnes des trois écrivains sont remarquablement proches, le père y trône, en personne ou sous les apparences d'une autorité légitime, on y croise proches, amis, parents, on s'y préoccupe essentiellement de sexe et seul l'art de distribuer les représentations transforme des éléments quasi identiques, produits d'un milieu et d'une époque, en autant de mises en scène originales. Tout en maintenant ses réserves à l'égard de Freud, Schnitzler s'est, au bout d'une décennie, converti à un système d'exposition analytique soucieux des nuances les plus minuscules, mais le passage par la caméra a maintenu entre les deux Viennois une véritable barrière. Freud a choisi sa méthode dès 1884, deux ans avant que le premier film n'arrive en Autriche et le Septième art, auquel il semble qu'il se soit peu intéressé, n'a guère eu d'influence sur lui. La marque de l'histoire apparaît en ce point : le cinéma, durant les premières années du siècle, a frappé certains observateurs et a changé leur manière de présenter les images oniriques, il y a bien eu, avec Freud, un avant-cinéma et, avec Schnitzler, un après-cinéma. Kafka, cependant, signale les limites de la transformation, ses exposés semblent parcourir des tableaux ou de vastes décors dont rien ne vient interrompre le déroulement, il n'est, pour sa part, ni avant ni après le cinéma, mais tout bonnement ailleurs.

Quand il note que la manière de présenter un rêve fait partie de son interprétation, Freud pense surtout aux hésitations, aux redites, aux oublis, il ne prend en compte ni la visualisation des images oniriques ni les techniques utilisées pour en dresser le procès-verbal. La démarche à laquelle on s'en est tenu ici ne retient pas les incidents de parcours, elle vise l'organisation globale du matériel élaboré par le songe. Le « travail de récit » fait intervenir, à travers des contenus prévisibles, une double opération. Le rêveur qui expose ce dont il se souvient se met en scène personnellement et la tactique qu'il adopte est une donnée constitutive de son compte rendu. Pour en revenir aux trois cas déjà évoqués, Freud s'enferme dans les vues qu'il décrit, il se voit prisonnier d'une suite d'instantanés ; Kafka survole le décor au sein duquel il évolue, sa phrase tient à distance le panorama que son œil découvre ; Schnitzler, tout en s'apercevant à l'intérieur du cadre, garde un contrôle non sur le trajet du rêve mais sur son agencement. Le style adopté pour transcrire les représentations oniriques est l'indice du rapport que le narrateur entretient avec son image : en ce sens, compte rendu de rêve et évocation d'images (ou censure quand l'exposé se fait synthétique) sont inséparables. Mais les manifestations psychiques survenues durant le sommeil, en elles-mêmes purement individuelles, ne deviennent transmissibles que lorsqu'elles sont socialisées. On se rappelle parfois, au réveil, des sensations colorées, auditives, voire tactiles impossibles à transcrire car seules les images construites, les paroles audibles se prêtent à une

mise en forme. L'univers du songe raconté est ainsi fondamentalement historique, de manière banale à travers les éléments dont il fait usage, plus subtilement dans les liaisons qu'il fait jouer. Freud et Kafka se rallient à une technique éprouvée, celle du roman tel qu'il s'est développé depuis le XVIII[e] siècle ; Schnitzler offre un autre regard, issu d'une nouvelle façon de raconter. Parce qu'il est ce que nous en disons, le compte rendu de nos rêves met en scène notre image, il nous désigne. Et parce qu'il est fait pour qu'on l'entende, il se plie aux règles narratives, historiquement constituées, qui sont celles de notre époque, il parle pour nos contemporains.

Références

FREUD S.
1940 *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke*, t. XI. Londres : Imago Pub. Co.
1942 *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke*, t. II & III. Londres : Imago Pub. Co.

JONES E.
1953-1955 *Sigmund Freud, Life and Work*, 3 vol. Londres : Hogarth Press.

KAFKA F.
1948 *Tagebücher, 1910-1923. Gesammelte Werke*, t. VI. Francfort : Fischer.

QUARESIMA L.
1984 *Sogno vienese*. Florence : Casa Usher.

SCHNITZLER A.
1981 *Tagebuch 1909-1912*. Vienne : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
1983 *Tagebuch 1913-1916*. Vienne : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
1983 *Tagebuch 1917-1919*. Vienne : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Pierre Sorlin
U.F.R. Cinéma et audiovisuel
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
13, rue Santeuil
75005 Paris
France