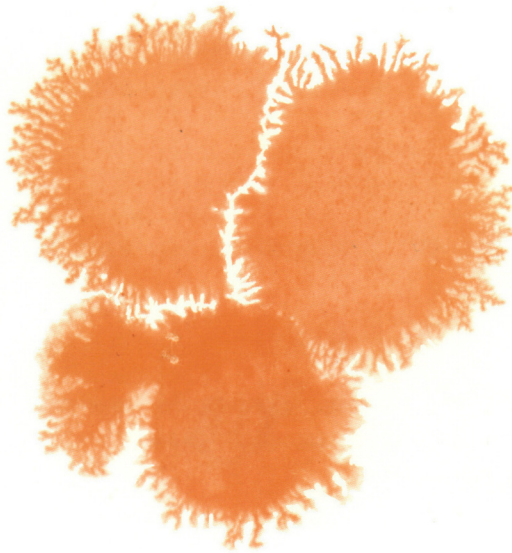


# L'espace du rêve



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.*

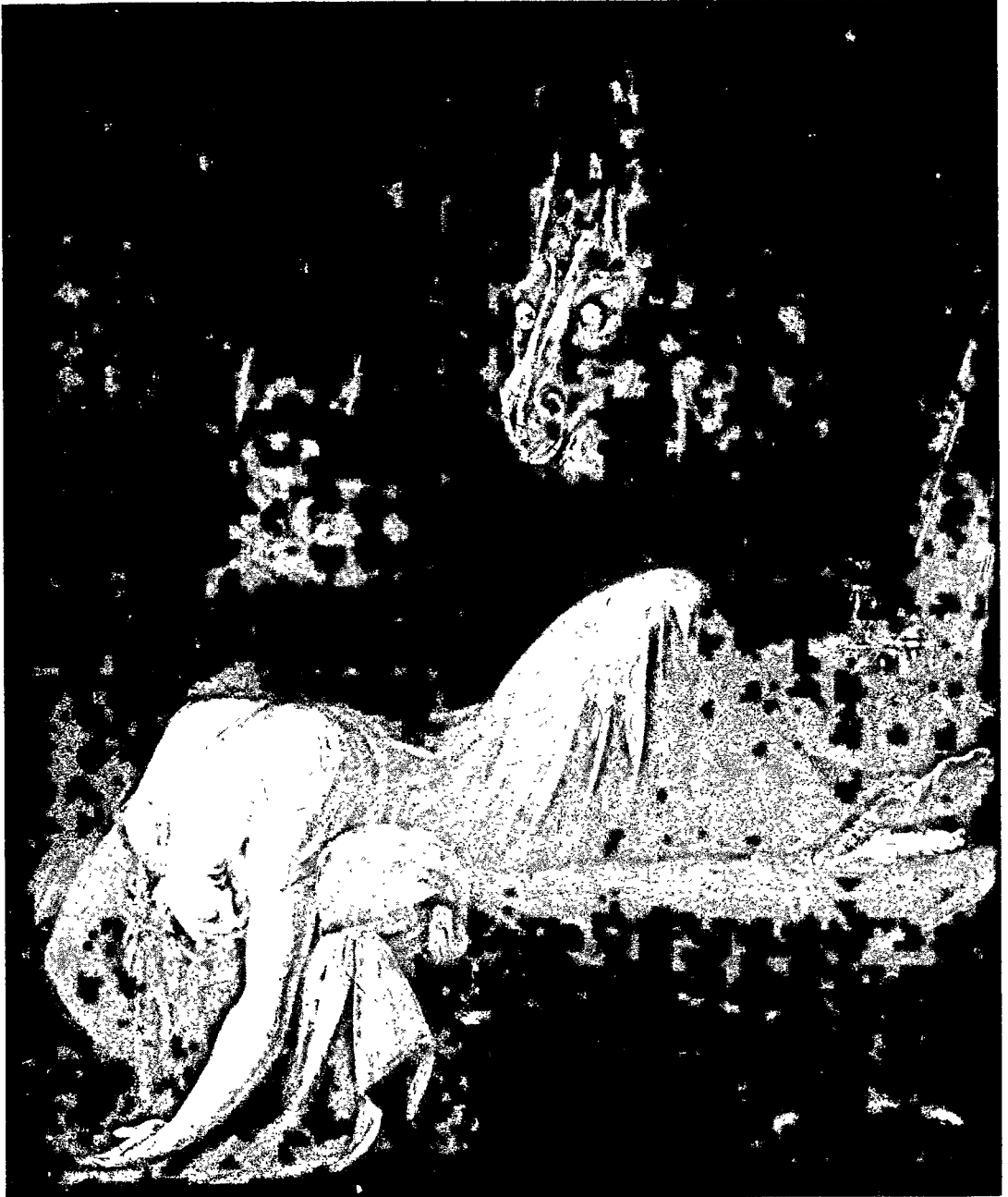




**I**







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'*éphialtes*, 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 Ettmüller, 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 *pied* 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.



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



Extrait de la publication

72-VI A 28313

ISBN 2-07-028313-5