

Le Songe au XVIIIe siècle, ou la mise à l'épreuve du sujet et de ses limites : l'exploration des confins

Hélène David

▶ **To cite this version:**

Hélène David. Le Songe au XVIIIe siècle, ou la mise à l'épreuve du sujet et de ses limites : l'exploration des confins. Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016. Français. NNT : 2016LIL30045 . tel-01502308

HAL Id: tel-01502308
https://theses.hal.science/tel-01502308

Submitted on 5 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille-III
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Le Songe au XVIII^{e} siècle, ou la mise à l'épreuve du sujet et de ses limites

L'exploration des confins

Mémoire de thèse présenté pour le
Doctorat en littérature française

Hélène DAVID

Sous la direction de Caroline Jacot Grapa

date de soutenance : le 3 décembre 2016

Membres du jury :

M. Jacques Berchtold

Mme Florence Dumora-Mabille

Mme Aurélia Gaillard

M. Frank Greiner

Mme Jacot Grapa

Ce travail étudie les discours sur les songes dans la philosophie spéculative du siècle des Lumières jusqu'à Diderot, en revenant préalablement aux sources du cartésianisme. Puis il s'intéresse aux songes brefs comme récits-cadres des années 1730 à 1790.

Dans un premier temps, il montre que le rêve est de plus en plus étudié comme un épisode de la vie de l'esprit ; il gagne la veille et en vient à éclairer le fonctionnement de l'esprit, dans les opérations de la mémoire ou de l'imagination. C'est un fonctionnement pétri par la matière et par le monde, qui devient comme chez Denis Diderot un modèle pour aborder l'esprit et un modèle de découverte scientifique.

Dans un second temps, nous nous tournons vers les songes littéraires comme récits-cadre, petits textes désinvoltes, rassemblés en série comme chez d'Argens ou Mercier. Cette forme favorise l'exploration des confins obscurs du sujet, dans le pèlerinage amoureux, la satire ou le songe philosophique : hédonisme triomphant, sentiment océanique, pulsion scopique, pulsion de mort dirigé contre les autres ou contre soi.

The Dream in the Eighteenth Century or the Testing of the Self

This thesis investigates the discourse about dreams in philosophy of mind of the Enlightenment to Diderot, after an initial examination of the sources of Cartesianism. Next it proceeds to study the dream frame narratives produced in the 1730-1790 period.
First, it shows that the dream is increasingly studied as an episode in the life of the mind; dreams pervade the wake, soon unfolding the operations of our mind, memory and imagination. They involve world and matter, and become a model reflecting all aspects of the mind, finally turning into a model of scientific discovery in Denis Diderot's writings.
Secondly, we turn to literary dreams as frame narratives, short flippant texts, significantly grouped together in series by Argens or by Mercier. This form favours the exploration of the dark confines of the self, in the love pilgrimage, in satirical or philosophical dreams: triumph of hedonism, Oceanic Feeling, scopic drive, drive towards death and self destruction.

Songes –rêves- XVIII^{e} siècle - philosophie spéculative – discours sur le rêve - dualisme matière/esprit – imagination matérielle – pathologie – discours clinique - mémoire matérielle – carte du sujet – labyrinthe – arbre – imagination créatrice - récit-cadre – récit bref – songes en série – hédonisme – pèlerinage amoureux – songe philosophique – satire - pulsion – confins du sujet – pulsion de mort – pulsion scopique – dépossession du sujet

Dreams - Eighteenth century – philosophy of mind – discourse about dreams – mind/body dualism – pathology – animal spirits – medical discourse – map of the self – labyrinth – tree – corporeal component of imagination – creative imagination - dreams in series – frame narrative - hedonism – love pilgrimage – philosophical dream – satire – drive – borders of the self – death drive – scopic drive – mental alienation



Luigi Miradori (dit Genovesino), *Cupidon endormi*, vers 1652

Etat des recherches 9
Introduction générale 38
I. Petite histoire des rêves 55
Un héritage gréco-romain au service d'une modernité attentive à ses songes 55
1. Le rêve sonde de vérités supérieures, un héritage gréco-romain 56
a) Un accès à l'éternité 56
• La vision onirique, intrusion fugitive dans l'au-delà 56
• Le voyage cosmique sous la direction de l'imagination 65
b) Connaissance de soi 70
• Connaissance de l'âme 70
• Connaissance du corps 73
2) L'héritage du Moyen-Age et de la Renaissance : les songes divinatoires, centre aveuglant de la théorie des songes 77
a) Les songes surnaturels, objet de la plus grande suspicion 78
b) Le renouveau des théories néo-platoniciennes et le songe divinatoire 85
c) Le songe allégorique 98
d) Malléabilité de l'imagination 102
3) Le songe prémonitoire au XVII^e siècle, un objet abandonné des érudits 107
a) Les songes surnaturels, l'exception qui suscite toujours plus la méfiance 109
• Une probabilité infime, relevant d'une intervention divine expresse 109
• L'oniromancie mise à distance et condamnée 111
• Rejet de l'allégorisme onirique comme marque de fausseté 113
• Analyse statistique des songes surnaturels rédhibitoire 114
b) Attention esthétique portée aux songes 116
II. Le songe dans la philosophie du XVII^e et XVIII^e siècles : un nouveau modèle pour une pensée de la veille 123
1) Le songe et le sommeil dans la philosophie classique, de Descartes à Leibniz, un héritage pour le XVIII^e siècle : un état qui contamine la vie de l'esprit 127
a) Sommeil et rêve : symboles de la connaissance sensible et passivité de l'entendement. Pierre d'achoppement pour reconstruire une idée de l'esprit 127
b) La métaphysique est un rêve – abstraction du monde sensible et des idées reçues 131

c) Introspection cartésienne paradoxale: la conscience entre mystère et obscurité 136
d) Invasion du rêve dans la vie consciente 146
e) Le sommeil envahit la vie consciente : le modèle de la chambre obscure 149
2) Le rêve dans la philosophie spéculative de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle : le modèle d'une pensée corporelle, à la conquête de la vérité 154
a) Le songe comme laboratoire de l'étude de l'esprit et comme dévoilement de la vérité 156
• La mémoire 156
• L'imagination 163
▪ Malebranche : la théorie de la liaison imaginative et de l'imagination matérielle 165
▪ John Locke et Condillac : un mode d'association autonome qui menace la raison 170
▪ Le château en Espagne 172
▪ Des liaisons rapides et multiples 175
▪ Rêveries élémentaires autour de l'imagination, faculté de la liaison elliptique 176
▪ L'image de l'instrument sensible : une généralisation de l'automatisme de l'idée 185
b) Le rêve comme révélateur du fonctionnement de l'esprit et de son unité 192
• Le labyrinthe 192
• Le fil, la chaîne 195
• La mappemonde 206
c) Le rêve, porte de la vérité scientifique 214
• La découverte scientifique énoncée en termes de prémonition et d'intuition onirique 214
3) Denis Diderot : le rêve comme pensée corporelle 226
a) Le penseur-machine 226
b) L'agitation des brins fait entrer d'Alembert en enthousiasme 232
c) La pensée, vibration harmonique des cordes 249
• La métaphore filée de la vibration sonore pour toutes les opérations de l'esprit 249

- Le ruban du Père Castel : une image hybride entre l'harmonie de la vibration sonore et la richesse colorée de la matière sensible 257
- Un instrument et un auditeur intuitif 261
- L'analogie 263

d) L'image de la conversation : la signification parvient à l'origine dans le bruit et le chaos 269

e) L' « inquiétude de l'automate » 277

III. Les songes littéraires de 1730 à 1790 : de l'allégorie galante à l'exploration fantasmatique 289

1) Les songes, productions symptomatiques d'une imagination folle et d'un corps malade 295

a) La « folle du logis » et le songe, modèle de l'illusion imaginative 295

b) Rêver, le premier degré de la folie et le rêve comme symptôme (cauchemar, somnambulisme, rêve érotique) 303

c) Rêve et rêverie mélancoliques 310

d) Les rêveurs mélancoliques de la collection Garnier 312

e) Une maladie aux mille visages 319

2) Les songes littéraires, des « machines à textes » 323

a) Le songe encadré avec son étiologie polysémique donne de la profondeur au récit-cadre 324

b) Etres surnaturels, éléments merveilleux : la fiction onirique explore les confins de la fantaisie 334

c) Système allégorique très codé… mais profusion générique du songe 344

d) Le songe amoureux, initiation amoureuse et sensuelle dans le cadre allégorique et hyper-codé du jardin avec temple 375

- Le Songe de Boccace 379
- *Cidalise*, 1739 : un voyage amoureux à travers les passions 384
- Le Temple d'Amour 387
- Le Songe de Clidamis (1732) 394
- Le Temple de l'Hymen de 1749 396
- Le Temple de l'Hymen de 1759 398
- L'enchantement d'une folie universelle 403

e) Le jardin naturel, cadre du basculement dans le rêve 406

- Période de la Révolution....412

f) L'influence de Voltaire : l'allégorie au service des valeurs philosophiques ; l'anabase, arme de la démythification de la fable religieuse....416

3. Le songe comme fantasmagorie, plongée dans les profondeurs de la *psyché*....437

a) Fonctionnement autonome de la vision et de l'imagination....438

- Pulsion scopique et voyeurisme au principe du songe....439
- Tableaux muets et cruels....443
- L'imagination, faculté maîtresse des métamorphoses et des lieux fantastiques....450
- Loi d'association et télescopages, Mercier et *Rêve d'un aristarque moderne* 455

b) Communication avec l'infini....464

- Traversée des lieux hors de la réalité, appréhension de l'infini....464
  - Le Parnasse....464
  - Les Enfers....467
  - Les Champs-Elysées....471
- Vision du *cosmos* : anabase....478
- Une vision de l'Amour cosmique chez Mercier....480
- Le sentiment de l'infini et l'appartenance du spectateur à la vision de l'univers....483
- Les Salons de 1765 et 1767 : le rêve, forme qui illustre le pouvoir de l'œuvre d'art de nous faire explorer des états aux confins de la dépossession 488

c) Le fantasme et la perte d'identité sociale, psychologique et physique....496

- Exploration des profondeurs de la psyché : *Le Diable amoureux* (1772)...496
- Les moules intérieurs chez Mercier et un rêve d'angoisse chez Prévost....505
- Dissolution de l'identité dans les métamorphoses....508

Conclusion générale....515

BIBLIOGRAPHIE....523

Annexe....541

INDEX NOMINUM....543

INDEX OPERUM....547

Etat des recherches

Notre étude est à la croisée de plusieurs champs de recherche, et c'est sans doute ce qu'il y a de séduisant dans le songe, à la fois objet nosographique, objet de réflexion lancinant pour les philosophes de l'esprit et forme littéraire qui invite l'art des jardins, l'art pictural et les fantasmagories. Fruit de l'imagination, il engage une réflexion qui s'étend aux champs de l'esthétique, de l'épistémologie, de la philosophe de l'esprit et bien sûr de la littérature.

Nombre de chercheurs en littérature se sont intéressés depuis des décennies au discours sur le songe, qu'ils ont abordé de manière centrale ou plus périphérique, comme phénomène proche de la « rêverie ».

Il existe pour commencer deux articles essentiels sur la place de cet objet dans la réflexion philosophique au XVIII^e^ siècle ; un autre intéressant en ce qu'il croise le discours philosophique sur le songe et son exploitation littéraire ; un dernier article éclairant, qui pose les bases du discours philosophique sur le rêve à propos du rôle du songe chez un écrivain, Crébillon, puis deux études plus conséquentes ; nous aimerions y revenir en détail. Nous terminerons en mentionnant quelques travaux qui trouvent ici leur place, une thèse importante sur le songe au XVII^e^ siècle, qui ne fait pas l'économie de la dimension philosophique. Enfin, nous évoquerons une contribution majeure sur le rêve des Lumières comme sonde du *Traumdeutung*.

Dès 1963, Lester G. Crocker dans son « L'analyse des rêves au XVIII^e^ siècle »[1] mène une recherche approfondie sur les multiples sources philosophiques du songe. Il envisage le rêve comme un nœud de problèmes philosophiques : le problème épistémologique de la certitude de la réalité[2], la question de la formation des rêves en relation avec une exploration psychologique et une explication scientifique de l'homme, celle du libre-arbitre dans la formation des idées, celle du bonheur. Il oppose deux écoles, celle des sensationistes et celle des mécanistes qui expliquent le rêve par les esprits animaux. Pour ces derniers, comme La Mettrie, le rêve est une « demi-veille » et rien ne sépare l'expérience rêvée de l'expérience vécue, et il est vrai que les deux sphères se confondent de plus en plus au XVIII^e^ siècle.

[1] Crocker Lester G., « L'analyse des rêves au XVIII^e^ siècle » dans SVEC 23 (1963) 271-310.
[2] *Ibid.*, p. 280.

Mais selon Lester G. Crocker, Diderot présente des « descriptions physiologiques, d'un caractère positiviste »[1]. Il écrase l'originalité du philosophe qui pourtant destitue la pensée de sa souveraineté sans sacrifier son caractère heuristique. Selon lui, Diderot « ne conçoit pas un nouveau domaine psychique qui entre en jeu pendant le sommeil »[2]. Le rêve se réduit à un désordre. C'est faire l'économie du *Rêve de d'Alembert* et de son mode d'énonciation particulier. Lorsqu'il en vient à Formey, Lester G. Crocker estime que le Berlinois ne conçoit pas de mémoire inconsciente, sinon par exception. Cependant Formey forme une carte de l'identité dont les rêves projettent des parties en pleine lumière. Certes, Charles Bonnet présente une interprétation mécanique, mais il ne renonce pas à sauver l'identité, dans la chaîne de ces pensées inlassables. Pour le chercheur, « l'interprétation des rêves comme expression révélatrice du vécu, c'est-à-dire de la personnalité entière ne frappe guère »[3]. Nous ne partageons pas ce point de vue : leurs présupposés métaphysiques transforment le songe en pièce essentielle d'une identité sinon inaccessible. Même s'ils n'élaborent pas « une phénoménologie psychique par rapport à laquelle le mécanisme physique est seulement secondaire et instrumental »[4], ils ouvrent la *psyché* à des expériences matérielles. Ces dernières n'ont peut-être pas toujours la dignité de la pensée réfléchie, mais elles révèlent un fonctionnement primordial de la formation des idées et bientôt donnent accès à la découverte scientifique. La réduction physiologique ne néglige pas pour autant une psychologie attentive au phénomène onirique, comme pièce centrale de l'anatomie de la mémoire ; une étude du fonctionnement de l'esprit dans ses associations autonomes, partie de la sphère psychique non négligeable. Enfin, le chercheur est d'avis que « Les romanciers ne s'intéressent pas à l'analyse phénoménologique des rêves »[5]. Pourtant, les transformations déformantes et les incohérences sont intégrées comme syntaxe onirique, c'est ce que nous verrons, et cela bien avant F. Kafka.

Les Lumières élaborent tout le matériel d'une étude psychologique jusque dans le détail de l'expérience onirique. Par ailleurs, ils sont attentifs à toute une phénoménologie de l'imagination, rattachée à la matière, avec ses images oniriques, ses enchaînements, phénoménologie qui jette un éclairage essentiel sur un processus aussi involontaire qu'inhérent à la vie de l'esprit.

---

[1] *Ibid.*, p. 285.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 309.
[4] *Ibid.*, p. 308.
[5] *Ibid.*, p. 309.

Après lui, Dorothy S. Blair propose un article d'une grande force sur les rêves des Lumières en 1977 : il s'intitule « Camouflage et feinte. Le rêve dans la littérature française du XVIII[e] siècle »[1]. Selon elle, les philosophes accordent une place mineure au rêve, expérience individuelle à laquelle ils ne s'intéressent pas. Pour eux, le rêve est, à l'instar du faux exotisme, un expédient pour faire passer des idées subversives, en ce qu'il est le modèle de la pensée incohérente. Il présente de plus l'avantage de se passer de vraisemblance. Nous ne partageons pas cette position. Le rêve est un objet intéressant en soi, fascinant pour beaucoup de philosophes car il est un défi à la raison ; il engage le sujet de la connaissance. Et si Diderot s'en empare, c'est certes pour exposer ses théories matérialistes incendiaires ; mais aussi parce que ces théories trouvent leur meilleure preuve dans le phénomène du rêve ; et que le rêve est une expérience de connaissance. Nous voudrions ajouter que c'est l'énonciation du rêve qui le rend si fuyant et si stratégique pour déjouer la censure : et cette énonciation met en jeu plus qu'un procédé de mauvaise foi.

Lorsqu'en 1988, Jean-Marie Goulemot donne son article « Aperçus du rêve au siècle des Lumières »[2], il s'intéresse à l'objet onirique comme un objet et un instrument de savoir qui fait se superposer irrationalisme et tentatives de rationalisation au XVIII[e] siècle. Il propose une formulation que nous reprenons à notre compte : le songe serait un « message obscur venu on ne sait d'où quand on ne croit plus aux Dieux »[3]. En effet, nous avons choisi de délaisser tout un pan de la réflexion, celui du songe surnaturel et de la lutte contre la superstition pour suivre cette obscurité insaisissable et son parcours au sein de l'intériorité.

Attentif à la volonté de rationalisation des philosophes sensualistes qui tentent de « réintégrer le songe dans la mécanique compréhensible de corps et des esprits », il est aussi sensible à tout ce qui dépasse cette réduction rationaliste. Pour lui, c'est la littérature qui offre le matériel le plus moderne et le plus riche sur le songe. Ainsi du *Diable boiteux* qu'il définit comme « monde de l'impossible devenu réalité »[4] : impossible et irrésistible comme le fantasme. Notre personnalité propre s'y exprime pleinement, dans un ordre signifiant. En outre, Jean-Marie Goulemot remarque que le

[1] Dorothy S. Blair, « Camouflage et feinte. Le rêve dans la littérature française du XVIII[e] siècle » dans *French Studies in Southern Africa* 6 (1977) 43-56.
[2] Goulemot Jean-Marie, « Aperçus du rêve au siècle des Lumières » dans Revue des Sciences humaines 211 (juillet-septembre 1988) 237-244.
[3] *Ibid.*, p. 237.
[4] *Ibid.*, p. 241.

rêve peut être objet de savoir, il n'est pas enfoncé irrémédiablement dans l'irrationalité. Et même, dans le *Rêve de d'Alembert,* il permet d'accéder à un savoir qui échappe à la raison, aux contraintes du raisonnement et de la démonstration. La pensée plus libre communie avec la vie-même. Le rêve délivre d'une part un savoir « mystérieux et opaque, annonciateur de ténèbres et de malheur », de l'autre un « espoir d'une compréhension totale de l'homme et du monde physique »[1]. En effet, nous suivons pleinement les traces de Jean-Marie Goulemot : le rêve est l'expérience décisive, surtout à la fin du XVIII[e] siècle, qui dissout le sujet dans le monde, et qui lui fait connaître ce qu'il y a de plus instinctif en lui, un désir exigeant et indifférent à l'individualité. Nous pensons néanmoins que la compréhension globale de l'homme repose sur ce savoir énigmatique, parfois ténébreux.

Nous aimerions à présent, avant d'aborder les études plus conséquentes, faire une place à Jean Sgard dont les analyses, ramassées, nous ont beaucoup éclairée : il s'agit de son article « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon »[2], publié en 1996. Jean Sgard distingue deux types de productions oniriques, les rêves, fruits des humeurs et les songes, plus obscurs, qui relaient « l'activité diurne de l'esprit »[3]. Il montre avec beaucoup de clarté comment la réflexion sur le rêve a été complètement renouvelée par Descartes dans les *Passions de l'âme* : les rêves sont des « imaginations » qui naissent du cours fortuit des esprits animaux, ombre des perceptions réelles et aussi passions. Locke poursuit cette « réhabilitation » des rêves en les réintroduisant dans l'activité de l'esprit ; certes diminuée, délirante car détachée des sensations. Son héritier Condillac approfondit l'examen du rêve en reconnaissant une logique propre de l'imagination. Peu à peu, les rêves rejoignent la vie de l'esprit. Il remarque que dans l'article de Formey, ce dernier évoque les « degrés de clarté successifs »[4], cessant d'opposer la déraison obscure du sommeil à la veille éclatante. Mais l'imagination, loin d'être le simple reflet des sens, loin encore d'être l'expression d'un pur esprit, exprime l'expérience humaine entière, « corps et âme »[5]. Cet article a été pour nous décisif en ce qu'il pointe la richesse du rêve au siècle des Lumières, expérience cruciale de l'union

[1] *Ibid.*, p. 244.
[2] Jean Sgard, « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon » dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Editions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1996, 330 p., pp. 17-28.
[3] *Ibid.*, p. 18.
[4] *Ibid.*, note 17 p. 25.
[5] *Ibid.*, p. 21.

mystérieuse entre l'âme et le corps. C'est à partir de cette difficulté initiale qu'un discours sur le sujet se construit peu à peu.

Vesna Petrovich a ensuite présenté une étude plus fournie sur le rêve au XVIII^e^ siècle dans *Connaissance et Rêve(rie) dans le discours des Lumières*[1] en 1996. Elle réfléchit au changement d'*épistémè* qui traverse la période des Lumières, le passage du songe-mensonge à la valorisation du rêve comme moyen de connaissance supérieure ; cette évolution est liée à la séparation des domaines de la connaissance, et à une réaction à cette évolution, selon les théories de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Le rêve en est le témoin privilégié, parce qu'il joue des rôles opposés dans ces deux *épistémè,* comme résistance à la raison et comme moyen de connaissance. Elle distingue l'étude des discours théologiques, philosophiques et les textes littéraires. En outre, elle met l'accent sur les tentatives de rationalisation, de maîtrise par le discours. Notre perspective est différente : ce n'est pas la valorisation ou la dévalorisation du rêve ni même sa rationalisation qui ont conduit notre recherche. Après avoir écarté le discours théologique, qui tend à perdre ses droits avec la relégation de l'origine surnaturelle des songes derrière l'origine clinique, nous nous sommes focalisée sur la place du rêve dans la connaissance de l'esprit pour les philosophes du XVIII^e^ siècle. Le songe dépourvu de conscience, de volonté, représente pourtant un instrument majeur dans l'élaboration de la philosophie de l'esprit : comment expliquer ce paradoxe ? Comment s'accommoder de ce phénomène psychosomatique dans le cadre du dualisme cartésien ? C'est justement parce qu'il fait éclater le dualisme qu'il forge le nouveau sujet, sans identité délimitée, mais pris dans la mouvance corporelle, pétri par le monde. Dans le *Rêve de d'Alembert,* sans désavouer les conclusions de Vesna Petrovich sur un texte qui refuse les partitions positivistes du savoir, nous mettons l'accent sur la conception du sujet selon Diderot ; une conception décentralisée, inconsciente, mais capable de vérité. L'analogie en est la clé de voûte, comme condensation inconsciente et fructueuse. Quant au rapprochement que la chercheuse effectue entre l'œuvre de Diderot et « l'absolu littéraire » des Romantiques allemands, il possède sa pertinence. Cependant, nous nous sommes contentée de confronter les conceptions oniriques, dans les rapports du sujet au savoir. En fait, nous avons resserré notre sujet autour du rêve comme connaissance transindividuelle.

[1] Vesna C. Petrovich, *Connaissance et Rêve(rie) dans le discours des Lumières*, New York, Peter Lang, 1996, 222 p.

En 2003, un ouvrage de portée européenne recueille des articles divers sur le discours et sur la poétique du rêve au siècle des Lumières: il s'agit de *The Dream and the Enlightenment. Le Rêve des Lumières*[1] , sous la direction de Manfred Engel et Bernard Dieterle. Cet ouvrage réunit deux aspects complémentaires, le discours théorique et l'étude des rêves littéraires. Dans l'introduction, rédigée par les deux chercheurs qui ont dirigé la publication, il est souligné que le discours se libère de la dimension surnaturelle du rêve et, dans un changement de paradigme remarquable[2] , recherche de nouveaux modèles de compréhension naturelle, rationnelle. Contrairement à ce discours, la littérature est assez conservatrice et exploite volontiers le rêve prémonitoire comme "procédé rhétorique"[3]. Les articles couvrent aussi bien la littérature anglaise que la littérature allemande, l'un d'entre eux fait justement le lien entre le rêve et le roman gothique. Les articles sur les discours philosophiques et médicaux fournissent une analyse développée de nombreux savants.

On doit par exemple un article de Manfreg Engel intitulé « The Dream in eighteenth-century Encyclopaedias »[4] . Il ne manque pas de revenir sur l'article de Formey, influencé par la rationalisme wolffien. Il remarque à quel point le rêve représente un "scandale" à ses yeux, et comment il refuse toute altérité en essayant d'expliquer le phénomène onirique à l'aune de la raison, en particulier en associant le rêve à une déficience des facultés mentales par rapport à la veille[5]. Nous n'avons pas mis l'accent sur ce point, déjà bien établi. Nous pensons, quant à nous, que les métaphores utlisées par Formey trahissent un imaginaire que nous avons tenté de baliser : il s'agit d'un sujet infini traversé par le *cosmos* et qui obéit aux lois de la matière. Nous rejoignons les conclusions de son article : l'imagination est à l'œuvre pendant l'activité partielle de l'esprit ; le scandale du rêve met au défi les idées de clarté et de distinction ; comme celle de téléologie. Surtout, le rêve est l'instrument d'une connaissance de soi, il révèle les potentialités de notre imagination[6]. production des rêves. Michael Stolberg livre aussi une étude concluante dans son article « Body language. Dreaming in eighteenth-century

---

[1] *The Dream and the Enlightenment. Le Rêve des Lumières*, ed. Bernard Dieterle et Manfred Engel, Paris, Champion, 2003, 355 p.

[2] Le terme est celui de « paradigm-shift », *Ibid.*, p. 10.

[3] *Ibid.*, p. 15.

[4] *Ibid.*, pp. 21-47.

[5] *Ibid.*, p. 44.

[6] « But there is also, a new, positive interest in dreams as an instrument of self-knowledge and as the most proeminent incarnation of the creative potential of our imagination », *ibid.*, p. 45.

practical medicine »[1]: c'est bien au XVIII[e] siècle que le discours médical bascule sur le rêve : ce dernier devient un symptôme ; par ailleurs le songe conjugue le discours sur les passions et le discours clinique : instigateur d'émotions fortes, il a un effet délétère sur le corps. M. Stolberg s'arrête au cas du rêve pathologique, le cauchemar. Ici, le langage du corps ne prend pas le relais d'un langage divin, le rêve fait seulement l'objet d'un diagnostic clinique, il est le symptôme d'une maladie pathologique, émotionnelle et physique. Nous avons pris en compte cette dimension pathologique, mais nous l'avons croisée avec l'analyse des textes littéraires, afin de lui rendre la résonance qu'elle possède. Enfin, nous ne pensons pas que les textes littéraires soient plus conservateurs sur les rêves : ils ne prodiguent pas de connaissance savante, ils jouent en virtuoses avec l'étiologie onirique polysémique. Et certains jettent une sonde dans l'obscurité du désir, de ses mécanismes et de ses défenses.

Surtout, la thèse de Françoise Dervieux *Le Rêve des Lumières : savoir et suggestion* (2008)[2] a offert un panorama décisif sur le sujet. Elle a comblé une lacune importante dans l'histoire littéraire et dans la poétique du genre. Françoise Dervieux a effectué un travail titanesque de repérage puis de classement des rêves et des songes au XVIII[e] siècle, non seulement des songes comme récits-cadres mais aussi des songes insérés dans les romans et des romans-songes.

Dans un premier temps, elle a analysé les discours sur le songe, et elle a le mérite d'avoir non seulement repéré les métaphores spatiales, celui du « rêve montant », du « rêve descendant » même si elle estime que ces images ne rendent pas justice au surgissement des profondeurs. Elle relève aussi l'image du chemin, du labyrinthe et constate que s'ouvre en l'âme une obscurité qui ne la réduit ni à la conscience ni à la raison. Puis, elle constate à quel point le rêve est séparé de la folie par une très mince pellicule[3] ; qu'il constitue le règne tyrannique de l'imagination. Elle conclut que la veille est « contaminée » par la folie durant l'épisode décisif du songe. Nous partageons ces conclusions ; cependant, bien plus qu'elle dont l'ambition est encyclopédique et exhaustive, nous avons à cœur de sonder cette inquiétude qui sourd depuis le discours sur le songe. Tant les tentatives de rationalisation que les formulations d'ordre éthique sur la menace de la folie, inlassablement répétées, font prendre conscience au lecteur

[1] *Ibid.*, pp. 71-87.
[2] Françoise Dervieux, *Le Rêve des Lumières : savoir et suggestion*, Thèse soutenue à la Sorbonne sous la direction de Michel Delon, 2008, 819 p.
[3] *Ibid.*, p. 64.

attentif que les enjeux induits par le songe ne sont pas dispersés ni accessoires, multiples emprunts à des problèmes épars comme le libre-arbitre, la maîtrise des passions, l'identité. C'est le sujet dans son entier qui est concerné, le sujet de la connaissance face au monde, au divers de la représentation. Le phénomène du songe permet d'aborder frontalement la condition de possibilité de la connaissance ; il la met radicalement en danger et la prise en compte détaillée de l'épisode onirique fait glisser les philosophes spéculatifs vers la formulation d'un sujet absent à lui-même mais capable de connaissance dans cette obscurité. Le rêve est sauvé au prix de l'individu, perdu sans retour.

L'ampleur de ses recherches a donné à Françoise Dervieux l'occasion d'aborder ces analyses sans s'y appesantir ; de même que le *Rêve de d'Alembert*, qu'elle traite en une dizaine de pages, n'est pas le centre de son travail. Elle relève justement que le grand texte a été commenté maintes fois. Quant à nous, nous souhaitons nous enraciner dans le texte, comme manifestation éclatante d'un nouvel accès à la connaissance scientifique et philosophique ; comme expression d'une pensée d'un genre nouveau, car destitué de volonté, de conscience, débarrassé de la prééminence de la raison sur le corps – expression d'une pensée libre dont le sujet ne peut s'emparer. Pour F. Dervieux, Le *Rêve de d'Alembert* est bien sûr la forme idéale à la formulation d'idées audacieuses, hors de toute démonstration. Car dans le rêve, « voir, c'est croire »[1]. C'est aussi, selon elle, une pensée éclatée qui se formule, partagée en plusieurs sujets, dont aucun n'est l'auteur. Mais le rêve est pour nous moins un artifice rhétorique que la forme adéquate à l'expression d'une vérité d'un genre nouveau, en termes épistémologiques : fruit d'une pensée sans cérébralité dominante, d'un instinct chercheur, d'une harmonie radieuse, elle est l'affirmation libre, décomplexée, d'une métaphysique sans dualisme entre le corps et l'esprit, entre l'homme et le monde, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, affirmation contagieuse indifférente aux individus. Si la chercheuse met l'accent sur l'humour d'une philosophie qui « ne se prend pas au sérieux »[2], l'extraordinaire aisance, l'éclat de rire qui préside à l'exercice de ventriloque qu'est le rêve (Diderot fait de d'Alembert rêvant l'auteur inconscient de théories qu'il désavoue complètement pendant la veille), nous dédouane, nous semble-t-il, de cette étude. La provocation dans le refus des dualismes, le choix du rêve à propos de l'explication des principes

[1] *Ibid.*, p. 714.
[2] *Ibid.*, p. 716.

métaphysiques, la dévalorisation de la pensée métaphysique comme rêvasserie, la présence insistante et insolente d'un corps indiscipliné nous semblent plus significatifs.

Par ailleurs, Françoise Dervieux a consacré une partie importante aux différents genres du songe. Dans une perspective exhaustive, elle a dénombré les rêves et les a classés en genres. Elle a identifié le songe érotique, le songe romanesque puis le songe d'idées. Notre travail a parcouru lui aussi les rêves érotiques et les songes d'idées, a reconnu les modèles, mais a préféré associer les genres. Délaissant la clarté générique, il a choisi de regrouper les caractéristiques communes de l'entrée dans le songe, de l'étiologie onirique, les relations entre le récit-cadre et le récit encadré, celle de l'initiation, qu'elle soit amoureuse ou philosophique. En effet, il nous paraît artificiel de dissocier la satire de l'initiation, elle traverse le genre du songe érotique comme le genre du songe d'idées. Par ailleurs, des modèles topiques comme le jardin avec temple constituent les cadres d'une révélation tant pour les songes d'idées que pour les songes érotiques. Que cette vérité brille de manière personnelle ou à la manière d'un spectacle dont le « je rêvé » est le témoin, la distinction ne nous paraît pas plus pertinente. Nous défendons l'idée que c'est parce que l'émotion, recouvrant le champ psychique et le champ physiologique, vibre au spectacle onirique qu'un dévoilement s'accomplit. Que ce soit dans le songe érotique ou dans le songe d'idées, la passion de voir, le désir règnent et étreignent les personnages en rêve. Dans le cas des visions cosmiques, que F. Dervieux éloigne du « songeur dans la mêlée » des passions et des affects[1], nous identifions quant à nous la pulsion scopique, la volonté cruelle de démystifier ce monde, qu'agite aussi la visée satirique d'un auteur à l'encontre de ses rivaux. Le songe d'idées est un songe *pulsionnel :* son énonciation si particulière, en absence pourrait-on dire, en fait le site d'un sujet pénétré par le monde et par les forces instinctives, même lorsque le propos est philosophique. Etre un témoin ne l'exonère pas du tout d'une implication pulsionnelle, bien au contraire : c'est une participation émotionnelle d'autant plus intime qu'elle est muette.

De plus, Françoise Dervieux a rédigé un article « Le songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ? »[2] où elle revient sur la difficulté à parler d'une forme définie, tant le rêve joue avec les limites génériques, par sa plasticité infinie. C'est une

[1] *Ibid.*, p. 673.
[2] Françoise Dervieux, « Le songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe » dans Orages. Littérature et culture 1760-1830 n°5 (mars 2006) 39-62.

« auberge espagnole »[1], par son décousu, ses coqs-à-l'âne, ses métamorphoses, ses changements de sujet, de registre, son architecture lâche, parfois seulement artifice de présentation des idées. Il serait, selon elle, en réaction à la philosophie systématique, par sa modestie et son caractère d'essai. A notre avis, s'affranchir des limites du genre ne joue pas contre le système philosophique. Le songe est pleinement philosophique parce qu'il met en danger le sujet au cœur de son dispositif. Il interroge les limites, tout court : limites entre le sujet et le monde, entre le corps et l'esprit, entre le désir et sa réalisation dans le fantasme ; il questionne la responsabilité énonciative puis la responsabilité morale ; par son ambiguïté constitutive de langage sans auteur, ferment d'anarchie, il exacerbe jusqu'au point de rupture le questionnement de l'origine, des motivations, de la responsabilité. Par ailleurs, dans la perspective d'une histoire du sujet, comment ignorer que la vision cosmique fait éclater les limites individuelles ? Que les états et les passions font imploser ce même sujet, au point qu'il se dissout sous les métamorphoses inlassables ? Nous tentons enfin de prendre en compte la dimension diachronique de la forme onirique depuis le jeu désinvolte avec le merveilleux jusqu'à la visée morale qui explore les confins gothiques d'un sujet malade : le songe érotique et le songe d'idées de la collection Garnier, pour reprendre les catégories de Françoise Dervieux, sont autant de cristallisations diachroniques d'une même énergie à l'œuvre, l'insolence et la liberté.

Nous devons citer un autre travail de thèse magistral, celui de Florence Dumora-Mabille *Songe et représentation à l'âge classique* (1996). Son approche transversale, tant des discours oniriques que de la philosophie cartésienne, et de la littérature, nous a inspirée. Ses conclusions sur les traités, à la fois précises et appuyées par de nombreux textes ont été utilisés directement dans notre travail : tout d'abord son insistance sur la polysémie étiologique au XVII^{e} siècle[2]. Mais surtout, elle montre comment le songe verse du signe énigmatique pendant la Renaissance à la « fabrique du songe ». Nous ne la rejoignons pas dans sa définition du « rêve mécanique des Lumières, fait de traces mnésiques, pensée vaine, dégradée », « restes automatiques de la psyché et des moments diurnes », nous décelons dans ces théories fréquemment péjoratives, la progressive reconnaissance d'une pensée, élaboration de l'esprit ; puis d'une pensée corporelle, capable de savoir, modèle de la veille.

[1] *Ibid.*, p. 42.

[2] Elle est rappelée dans son article « Faire l'histoire du rêve » dans *Songes et songeurs*, *op. cit.*, pp. 15-32, où elle trouve remarquable que les « différentes conceptions du songe […] n'aient pas simplement évolué en concurrence les unes avec les autres, mais aient donné lieu à des partitions opérées dans le phénomène onirique lui-même, qui s'est vu divisé en espèces. »

Pour finir, mentionnons Paul Pelckmans : dans *Le Rêve apprivoisé. Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*[1], à la fin de son étude sur le rêve prémonitoire dans le théâtre, il pose l'hypothèse très forte d'un rêve romanesque comme défoulement qui ébranle la maîtrise diurne. S'appuyant sur les deux versions du *Diable boiteux* de Lesage, sur *Les Bijoux indiscrets* de Diderot où le désordre onirique est la pointe de la perception ; sur *Le Sylphe* de Crébillon, dans lequel la comtesse cède à des fantasmes qui la protègent du passage à l'acte ; sur le beau rêve prémonitoire des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité,* où la métamorphose se voile à peine ; enfin sur *Le Diable amoureux* où le rêve de Don Alvare exprime dans une syntaxe décousue un désir qui se cache. Nous partageons ces intuitions dans notre corpus que nous avons élargi afin de faire droit à ces textes étonnants par leur modernité. Comme le chercheur, nous estimons que les concepts élaborés par S. Freud à propos de la *psyché* et de l'interprétation des rêves possèdent leur pertinence sur ces textes ; que parler de fantasme, de mécanisme de défense, de syntaxe du rêve, de pulsions n'est pas anachronique. Les écrivains des Lumières ont mesuré quelles forces étaient à l'œuvre dans la nuit du songe.

Dans un second temps, il existe une très belle tradition de recherche littéraire, très riche et très vaste sur l'histoire de la conscience.

Nous la faisons commencer, pour notre sujet et notre période, à Albert Béguin avec *L'Ame romantique et le rêve*[2] (1937). Pour contextualiser la naissance du romantisme, Béguin utilise le XVIII^e^ siècle comme un repoussoir. Les philosophes et psychologues ne voient dans le rêve qu'un repli sur le sujet, activité « subjective » inférieure à celle de la projection dans le réel et de sa reproduction. En revanche, les Romantiques émettent l'idée d'une interpénétration entre le moi et le monde. La véritable connaissance est la « plongée aux états intérieurs »[3]. Quant au rêve, il est au XVIII^e^ siècle une « forme imparfaite et troublée de l'état de conscience normal »[4] et ne possède aucune originalité propre, aucun fonctionnement spécifique. Vers la toute fin du siècle, Albert Béguin

[1] Paul Pelckmans, *Le Rêve apprivoisé. Pour une psychologie historique du topos prémonitoire*, Amsterdam, Rodopi, 1986, 148 p.
[2] Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991, 569 p. (Livre de poche Biblio essais)
[3] *Ibid.*, p. 9.
[4] *Ibid.*

estime que le rêve relève de la composition d'une faculté positive, l'imagination[1], même si la conception en est toujours mécaniste.

Sans lui donner tort, nous souhaitons rendre sa part d'irrationalisme, de « mysticisme » au XVIII^e^ siècle, qui n'est pas seulement le siècle du rationalisme, de la réduction physiologique, mais avant tout une tentative de renverser la suprématie de l'âme sur le corps. La « réduction physiologique » est moins un écrasement de la sphère psychique qu'une volonté d'expliquer ses mécanismes en partant du corps. Le rêve, parce qu'il est manifestation psychosomatique, offre un matériau expérimental inestimable dans la connaissance de l'âme sinon inaccessible. Enfin, la pensée n'est pas pour autant destituée de ses pouvoirs cognitifs, chez Condillac ou chez Diderot. Le songe n'est pas moins que la veille, il est le voile levé sur un fonctionnement constant de l'esprit, inlassable activité, rapide, et qui mord sur la veille ; tour à tour condamné comme fallacieux et clé de la découverte scientifique.

Les travaux et publications de l'école de Genève ont nourri cette histoire de la conscience d'une manière remarquable : la rêverie n'a pas été inventée par le romantisme, il est nécessaire de rendre à Rousseau sa place dans l'histoire littéraire de la rêverie, puisqu'il en a inauguré le genre – sans négliger ses contemporains ni même les sources classiques essentielles. La rêverie ne concerne que partiellement notre sujet : elle se caractérise par un état de conscience pendant la veille, désordonné, où le vague de la pensée s'empare du sujet sans volonté de sa part. Proche du rêve, puisque le désordre et la passivité président à ces deux états, elle s'en démarque en ce qu'elle se trouve à la jointure de la pensée et de l'expression, de l'écriture. Le songe, quant à lui, est un état où le sujet se rend complètement et ne peut pas se ressaisir, sinon au réveil. Néanmoins, la rêverie tout comme le songe puis le rêve sont des moments de la vie de la conscience à prendre en considération en ce qu'ils sont une entrée cardinale dans l'histoire des mentalités et de la littérature entre le XVII^e^ siècle et le XIX^e^ siècle : ils manifestent un intérêt inlassable pour l'intériorité, d'autant plus exacerbé qu'elle s'obscurcit et échappe à la connaissance, jusqu'à la naissance de la psychologie.

Georges Poulet, dans ses *Etudes sur le temps humain*[2] (1949), s'intéresse au rapport si particulier de Rousseau au temps : l'écrivain reconquiert le sentiment d'existence actuelle, et s'efforce de se limiter à la sensation présente. Conjointement, ce présent

[1] *Ibid.*
[2] Poulet Georges, *Etudes sur le temps humain*, Edinburgh, University Press, 1949, 405 p., chapitre X sur J.-J. Rousseau, pp. 186-217.

devient immense et s'élargit au monde entier. En 1977, dans *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*[1], il montre que la conscience de soi n'est pas née avec le romantisme mais qu'elle s'inscrit dans une histoire depuis l'Antiquité. Il en ébauche les grands traits au moment du classicisme jusqu'au romantisme. Au XVII^e^ siècle, l'exploration de l'être intérieur est une préoccupation lancinante mais elle se dérobe à la connaissance. Malebranche, Nicole, Pascal jalonnent cette histoire. Le sentiment d'existence au XVIII^e^ siècle devient heureux, expérience dépendant de la multiplication des sensations. Dans son article « Le sentiment de l'existence chez Rousseau et ses prédécesseurs » (1978)[2], le chercheur s'est intéressé ensuite au sentiment d'existence tel qu'il se livre au XVIII^e^ siècle, dans la dépendance des sensations extérieures, nécessaires, mais susceptible de se perdre dans cette extériorisation. Il y étudie le genre littéraire de la rêverie à laquelle il l'associe. Dans *La Pensée indéterminée*[3] (1985), G. Poulet fait enfin la théorie de ces pensées « qui ne peuvent être exprimées que de façon indirecte ou même négative », les idées vagues, la pensée émergeant de l'inconscience ; il étend le champ de sa recherche au-delà du romantisme.

Cette étude de la conscience a été parcourue pendant la même période par les travaux de Marcel Raymond sur la rêverie : il publie, après *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*[4], *Vérité et poésie* avec un chapitre intitulé « La Rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique »[5] en 1964.

Tout d'abord, il revient sur une histoire de la conscience en s'interrogeant sur cette définition de la rêverie par Rousseau : « une pensée errante et indéfinie suscitée par certains paysages ». Il l'analyse comme une détente de la pensée, une descente au fond de soi, synonyme de bonheur, un « mouvement » intérieur. Elle comporte tout un éventail de sens, de l'extase à la méditation. La passivité n'est pas exclue ; puis au fond de la rêverie réside le sentiment d'existence, la conscience s'affirme et se perd en même temps. Il parvient à cette conclusion paradoxale : « cette rêverie-extase mène à une sensation à la fois globale et obscure de l'univers entier, sensation elle-même unifiante, et au pressentiment d'un dépassement possible »[6].

[1] Poulet Georges, Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi, Paris, José Corti, 1977, 277 p.
[2] Poulet Georges, « Le sentiment de l'existence chez Rousseau et ses prédécesseurs » dans *Studi Francesi* 64 (1978) 36-50.
[3] Poulet Georges, *La Pensée indéterminée I De la Renaissance au Romantisme*, Paris, PUF, 1985, 303 p.
[4] Marcel Raymond, *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, José Corti, 1962, 219 p.
[5] Marcel Raymond, "La rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique" dans *Vérité et Poésie. Etudes littéraires*, Paris, Editions de la Baconnière, 1964, 294 p., pp. 87-105.
[6] *Ibid.*, p. 93.

Ensuite, il procède à une analyse des conditions intellectuelles et culturelles de la « rêverie ». Descartes y joue un rôle prédominant en ce qu'il inaugure le solipsisme de la pensée. Les empiristes et les sensualistes remplacent par la suite le sujet pensant par le sujet sentant. Les sensations contribuent à ce bonheur. L'éventail sémantique de la rêverie s'étend de la perte de soi à la concentration, comme le remarque aussi G. Poulet. Le rôle du quiétisme n'est pas négligeable, de même que le goût de l'âme pour la passivité. Marcel Raymond replace Rousseau en son siècle. Diderot lui aussi a réfléchi à la rêverie : elle se caractérise par un style errant ; l'auteur s'absente en hantant son œuvre, selon un dispositif énonciatif remarquable. En outre, le vague de la rêverie permet une approche globale de la philosophie. Ainsi, M. Raymond définit le « rêve » comme le « modèle d'une parole libérée et prophétique ». Le corps pense.

Cette étude de la conscience s'est étoffée par ses études plus proprement littéraires, en particulier *Romantisme et rêverie* (1978). Pour le chercheur, la rêverie devient un genre avec Rousseau. Ecrire une rêverie, c'est la composer. Il aperçoit une relation étroite entre un état de conscience errant, flottant, et le genre littéraire de la rêverie, en quête d'une forme, en train de se dégager de l'informe.

Il a ouvert tout un champ de recherches qui a été ensuite exploré avec bonheur par Robert Morrissey, Arnaud Tripet et d'une autre manière par J. Starobinski.

Arnaud Tripet dans *La Rêverie littéraire. Essai sur Rousseau*[1] (1979) commence par une histoire de la rêverie plus systématique, à la fois lexicologique, littéraire. Il explore jusque les textes philosophiques, inclut Descartes, Locke et Condillac à sa recherche. Il remarque combien la rêverie marque des « frontières du moi floues »[2]. Enfin, il associe le vagabondage de la pensée au désir capricieux de piquer, de surprendre.

Robert Morrissey propose à son tour une genèse de la rêverie, d'abord dans son article « La rêverie, la parole et les limites de la raison »[3]. L'auteur, après G. Poulet, montre combien au XVII[e] siècle, l'ignorance de soi est réaffirmée : la rêverie occupe alors le territoire encore non exploré d'une forme de pensée indéterminée et imprécise, elle est un objet de curiosité, traitée souvent sur le mode plaisant qui met à distance toute angoisse.

[1] Arnaud Tripet, *La Rêverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Genève, Droz, 1979, 181 p.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] Robert J. Morrissey, "La rêverie, la parole et les limites de la raison" dans Saggi e ricerche di letteratura francese 20 (1981) 73-91.

Surtout, elle est la trace des difficultés de l'écriture, soumise chez Boileau à des silences tendus et stériles. Le père Bouhours dans ses *Entretiens* fait de la rêverie la compagne d'une conversation détendue et privée. Elle met pourtant aussi en valeur les limites de la raison qui ne peut que se taire avec révérence devant les mystères de la création. Entre silence impuissant et ponctuation plaisante d'une parole qui s'abreuve à son émotion, elle porte en germe le scepticisme d'un Fontenelle qui préfère la liberté d'un entretien à un discours frappé de suspicion. La rêverie est le point de contact entre la forme et l'informe.

Ensuite, dans *La Rêverie jusqu'à Rousseau. Recherches sur un topos littéraire*[1] (1984), il développe « un historique de la rêverie » en suivant les traces du signe, entre philologie et critique littéraire, sémantique conceptuelle et histoire des mentalités. Il assigne à Montaigne une place déterminante, lui qui avec curiosité explore les marges de la conscience par une écriture qui est une quête de soi autant qu'une forme. Son chapitre sur le XVIII[e] siècle définit la rêverie comme une manière de jouir de soi ; il s'attache autant aux personnages de roman qu'au *Neveu de Rameau* de Diderot. La multiplication des sensations envahit le moi et le met en danger, tandis que la sensibilité, dominante mais obscure à elle-même, prend le pas sur la raison.

Enfin Bernard Beugnot a apporté sa contribution à cette histoire de la rêverie au XVII[e] siècle. En 1985, il publie l'article « Entre nature et culture : la rêverie classique »[2]. Plus attentif à la poétique, il associe la rêverie au genre de l'entretien, au dialogue intérieur de soi avec soi. Il observe aussi le changement sémantique au XVII[e] siècle : des sèmes pathologiques, la rêverie se dégage pour désigner la solitude du philosophe et du savant ; puis une activité créatrice. Chez Bouhours, par exemple, il souligne le travail secret des déterminations inconscientes : l'entretien intérieur précède la conversation. La rêverie devient l'objet d'un exercice, passe de la nature à la culture :

> « Au XVII[e] siècle, la rêverie est un regard jeté vers divers états de conscience qui échappent à la rationalité, mais d'où sourdent les forces vives de la sensibilité et de la création, sans être encore ni l'extase selon Rousseau, ni ce mode privilégié d'accès aux mystères du monde »[3]

[1] Robert J. Morrissey, *La Rêverie jusqu'à Rousseau. Recherches sur un topos littéraire*, Kentucky, French Forum, Publishers Lexington, 1984, 184 p., en particulier le ch. IV : « Entre le bonheur et le désarroi » pp. 77-123.
[2] Bernard Beugnot, "Entre nature et culture : la rêverie classique" dans : Saggi e Ricerche di letteratura francese 24 (1985) 87-118.
[3] *Ibid.*, p. 114.

Il remarque que la rêverie est le « bonheur d'être bien avec soi-même », rejoignant les analyses de G. Poulet sur le XVIII[e] siècle ; mais il s'agit d'un art à entretenir. La rêverie marque la place nouvelle accordée à la vie intérieure en dehors du domaine de la spiritualité, elle est le champ d'exercice de la liberté et de la plénitude d'existence.

On doit à Jean Starobinski (né en 1920) un prolongement fécond à cette histoire critique autour de la rêverie rousseauiste : il pointe les paradoxes d'un état de repli qui est condamné à l'extériorité de la parole. Rousseau opère une transmutation et dépasse ces paradoxes en s'efforçant de créer une langue poétique au plus près des mouvements de son âme ; en définissant l'écriture comme une évocation magique des rêveries passées, qui reconquiert l'unité de son existence entière[1]. Par ailleurs, le chercheur poursuit une histoire plus générale de la conscience en offrant des « jalons pour une histoire du concept d'imagination » dans *L'Empire de l'imaginaire*[2], en 1970. Il puise dans la médecine, la philosophie et « établit une nécessaire liaison entre la théorie la plus générale de la conscience et la théorie de la littérature »[3]. Il montre que l'imagination rend possible la relation avec le *cosmos* dès les théories de Synésius sur le *pneuma.* Elle constitue donc le lien entre le microcosme et macrocosme[4]. Il arrive à une conclusion cruciale à nos yeux :

> « en liant à l'idée d'imagination celles de vie, de vivacité, d'animation, de chaleur, [la tradition classique et rationaliste] aura préparé les esprits à reconnaître le primat de l'imagination, dès le moment où la vie n'apparaîtra plus comme un fait second, comme une résultante de combinaisons mécaniques, mais au contraire comme un *fait primitif* et comme une énergie indécomposable. Le vitalisme a partie liée avec l'imagination. »[5]

Il fait donc remonter le changement d'*épistémé* qui a lieu au XVIII[e] siècle à la définition même de l'imagination comme vivacité. L'imagination est un principe d'organisation. Il faudrait aussi mentionner ses études sur la mélancolie : croisant l'étude littéraire, l'étude des textes médicaux et philosophiques, le grand chercheur tente de ressaisir la complexité de la maladie protéiforme, marque du génie créatif depuis Aristote.

[1] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, 457 p. (tel Gallimard), pp. 415-429, « Rêverie et transmutation ».
[2] Jean Starobinski, *L 'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, 341 p., en particulier « L'empire de l'imaginaire », pp. 173-254.
[3] *Ibid.*, p. 173.
[4] *Ibid.*, p. 185.
[5] *Ibid.*, p. 186.

Dans le même sens, Jacques Marx avec son article « Le concept d'imagination au XVIIIe siècle »[1] a tissé des relations qui pouvaient sembler paradoxales en 1980 entre les théories du *pneuma* fantastique de la Renaissance et le siècle des Lumières. Il met l'accent sur « les structures mentales héritées de la Renaissance » au XVIII[e] siècle. D'une part, il affirme le lien entre l'imagination, « activité diffluente et vagabonde de la pensée » et la curiosité scientifique[2]. Il s'arrête sur la figure intellectuelle de Malebranche et son « associationnisme », par lequel le physiologique se mêle intimement au cognitif, par lequel le moi est en sympathie imaginative avec le monde qui l'entoure. Enfin il reconnaît dans la philosophie de l'esprit après Condillac « l'existence dans l'homme d'une âme imaginative, d'un *spiritus phantasticus* mi-matériel, mi-spirituel, apparenté à l'âme du monde, réceptacle des formes cosmiques »[3]. Pour finir, le vitalisme accomplit selon lui le passage du dualisme classique au « monisme irrationnaliste de la Philosophie de la Nature »[4]. Il conclut :

> « Nous pensons, quant à nous, que le XVIII[e] siècle […] a contribué considérablement à l'émancipation de l'imagination. »[5]

Nous reprenons sa démarche à notre compte et nous rendons aux Lumières la genèse d'une imagination créatrice, tant dans le domaine de la science, que dans celui de l'esthétique ou dans celui de la psychologie. Le songe est l'objet que nous avons choisi pour sonder ces profondeurs obscures, parce qu'il plonge au cœur de la matière dans ses liens avec l'esprit. Le sujet est perméable au monde, aux autres et il est traversé par une pensée matérielle qui lui donne accès à la vérité.

Cette histoire de la conscience connaît de nouveaux développements entre les années 1990 et les années 2000 : moins axée sur une recherche intuitive partant des textes littéraires, guettant l'émergence de la conscience aux marges du silence et de l'informe, d'autres chercheurs ont exploré une histoire de la connaissance de l'âme à partir des textes spéculatifs, spirituels puis moraux et enfin psychologiques. Ils remarquent aussi que le sujet s'obscurcit, qu'un abîme inconnaissable se creuse en lui ; les métaphores qui cernent l'âme, le cœur, sont spatiales et constituent une topographie ou une anatomie, modèles empruntés au savoir sur le monde.

---

[1] Jacques Marx, « Le concept d'imagination au XVIII[e] siècle » dans *Thèmes et figures du Siècle des Lumières. Mélanges offerts à Roland Mortier*, édités par Raymond Trousson, Droz, Genève, 1980, 343 p., pp. 147-159.
[2] *Ibid.*, p. 149.
[3] *Ibid.*, p. 155.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 158.

Peut-être faut-il d'abord rendre à Jean-Pierre Cavaillé, l'honneur d'avoir tracé de manière vigoureuse, avec l'exemple de Descartes, les linéaments d'une histoire de la conscience depuis le songe en philosophie. Dans son article de 1995, « L'itinéraire onirique de Descartes : de l'âge des songes aux temps du rêve »[1], il remarque que la sécularisation du songe en rêve joue un rôle dans la genèse de la subjectivité moderne. Ce tournant épistémique consiste dans la disparition du songe surnaturel au profit du simple rêve ; et surtout, dans l'invasion de la veille par le songe, l'invasion de toute la vie de l'esprit[2]. Le songe correspond à un mode d'appréhension du monde, à la conscience de son essentielle évanescence. L'interrogation cartésienne révèle l'égale évidence intrinsèque du rêve et de la veille et conduit à une prise de conscience que l'expérience humaine est irréelle.

Mino Bergamo, dans *L'Anatomie de l'âme*[3] (1994) dégageait déjà les modèles des strates de l'âme pour dessiner une histoire de l'intériorité. Cet intérêt pour la vie intérieure a atteint un sommet au XVII^e^ siècle ; la façon dont le sujet se perd est au cœur de son étude qui s'étend sur l'ensemble de l'âge classique. Il s'appuie sur les modèles de l'âme, le modèle aristotélico-thomiste dans lequel l'âme est subdivisée en trois degrés, végétatif, sensitif et rationnel ; et le modèle rhéno-flamand dans lequel l'homme se partage en être animal, rationnel et déiforme. Ces « topiques multiplanaires », ces topographies décrivent les structures de l'âme ainsi que les relations des parties qui la composent, elles façonnent l'espace intérieur au XVII^e^ siècle. La métaphore de l'anatomie est déterminante pour les moralistes classiques, ce qui ouvrira la voie à l'analyse.

Benedetta Papasogli, dans *Le « fond du cœur » Figures de l'espace intérieur au XVIIe siècle*[4] (2000), approfondit cette histoire de l'intériorité au XVII^e^ siècle, en suivant les développements spatiaux du « fond du cœur ». C'est d'abord la promesse d'une initiation, fondé sur la relation avec un Être transcendant. Pour Port-Royal, il induit à la fois un vide et un encombrement immonde, un infini se creuse au cœur du sujet. Nicole y perçoit l'involontaire qui détermine la volonté et où aucune sonde n'arrivera jamais à destination. Instrument d'une description spirituelle, le fond du cœur se déplace sur le terrain moral et en vient à exprimer le rapport de l'homme à lui-même, pour les

[1] Jean-Pierre Cavaillé, « L'itinéraire onirique de Descartes : de l'âge des songes aux temps du rêve » dans *Les Olympiques de Descartes*, études et textes réunis par Fernand Hallyn, Genève, Droz, 1995, 174 p.
[2] *Ibid.*, p. 82.
[3] Mino Bergamo, *L'Anatomie de l'âme de François de Sales à Fénelon*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 1994, 199 p.
[4] Benedetta Papasogli, *Le « fond du cœur ». Figures de l'espace intérieur au XVIIème siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, 310 p.

moralistes mondains. La chercheuse remarque en particulier qu'il s'oriente vers le passé de tout homme :

> « Du fond jaillissent, non pas les fantômes noirs qui rappellent éternellement à tout homme sa condition humaine, mais des fantômes au langage muet que chacun entend obscurément à sa manière : les pensées que l'on ne pense pas, les inclinations que l'on ne sent pas, les souvenirs dont on se souvient sans le savoir. »[1]

La réflexion du XVIII[e] siècle sur le songe prend racine dans ce terreau d'une connaissance à soi-même obscure, d'un passé rémanent qui s'exprime mais dont on ne comprend pas les signes.

Fernando Vidal montre à son tour que la connaissance de l'intériorité est progressivement condamnée et hors d'accès. Pour lui, c'est moins l'histoire de la conscience qui importe, que le choix d'une méthode dans la connaissance de soi-même. Dans *Les Sciences de l'âme*[2] (2006), il met l'accent sur une science empirique de l'âme, dans ses rapports étroits avec le corps. De la Renaissance jusqu'aux Lumières, il reconstitue l'histoire d'une impasse dans la connaissance, le problème de l'union entre l'âme et le corps au profit des interactions entre les deux substances, à l'origine d'une science naturelle de l'âme, faite d'observations.

Caroline Jacot Grapa est l'héritière de ces études, elle qui explore inlassablement une genèse de l'inconscient, la généalogie d'un sujet en fragmentation dans le songe, dans l'enthousiasme et dont Diderot est le témoin incontournable au XVIII[e] siècle. En particulier, elle s'est intéressée à la relation profonde entre songe et identité. Dans « "Laissez là vos individus" : Diderot et la question de l'identité personnelle »[3], elle développe l'idée que le songe, tout comme la multiplication des sensations, met en péril une identité fragile, dont l'histoire est faite d'accidents, d'intermittences, de discontinuités. Elle expose la dimension « fantomatique » de la conscience de soi, de même que l'altérité qui travaille le sujet et le décentre. Dans *Le Vif du sujet*[4] de 2009, dans une perspective beaucoup plus englobante, elle s'essaie à une archéologie de l'inconscient. Après le Grand Siècle qui protège le for intérieur derrière le masque de la civilité, le siècle des Lumières médite sa décomposition, sa fragmentation, au rythme

[1] *Ibid.*, p. 74.
[2] Fernando Vidal, *Les Sciences de l'âme XVI[e]-XVIII[e] siècles*, Paris, Honoré Champion, 2006, 463 p.
[3] Caroline Jacot Grapa, « "Laissez là vos individus" : Diderot et la question de l'identité personnelle » dans *Op. cit.* 15 (novembre 2000) 163-171.
[4] Caroline Jacot Grapa, *Dans le vif du sujet. Diderot, corps et âme*, Paris, éditions Classiques Garnier, 2009, 504 p.

d'une vie corporelle qui fait porter ses ombres sur la conscience. Elle reconnaît chez les philosophes des Lumières, et surtout chez Diderot, tout un réseau métaphorique qui figure l'anatomie de l'âme et qui invente une nouvelle psychologie. Cette connaissance de soi repose désormais sur une « physique expérimentale de l'âme ».

Par ailleurs, une autre approche, celle de l'histoire des sciences comme de l'épistémologie, nous a fourni des instruments d'analyse cruciaux. Non seulement parce que le songe est un objet ambigu, fruit d'une union psychosomatique à élucider, et qu'il met en jeu les sciences de la vie, la médecine, dans leur approche du composé mystérieux que représente l'homme. Mais aussi parce qu'il éclaire le fonctionnement de l'analogie, dont le rôle heuristique a été élucidé par plusieurs chercheuses.

Tout d'abord, l'historien de sciences Jacques Roger, avec son magistral travail *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e^ siècle* (1993), offre un tour d'horizon des différents philosophes et de leur vision de la nature, leur conceptualisation de la nature. Ne cédant jamais le pas à une pure description, Jacques Roger problématise sans cesse son propos et présente des philosophes dans la perspective de la génération, en particulier Denis Diderot dont il expose longuement les théories de la « sensibilité universelle », notamment dans *Le Rêve de d'Alembert*. Il est un guide inestimable pour tous les grands philosophes du XVIII^e^ siècle. Après lui, Roselyne Rey poursuit une étude approfondie du vitalisme. En particulier, dans « L'âme, le corps, le vivant »[1], elle montre comment la dichotomie entre matière vivante et matière morte se substitue à l'opposition entre âme et corps. La vie n'est pas le résultat de l'organisation. Elle identifie un « principe décentralisé de vitalité », intermédiaire entre âme et corps, sorte de matière spiritualisée. Cette conception qui se développe alors est celle d'une vitalité décentralisée. D'un autre côté, elle montre comment la folie est pensée, non plus en termes physiologiques de déséquilibre humoral, mais comme désordre de l'imagination, de la raison ou de la mémoire : sont concernés les phénomènes de possession diabolique, le somnambulisme ou les hallucinations. Déjà chez Descartes, la volonté et la raison cèdent devant la force des impressions. Locke, en déplaçant son enquête de la problématique de l'âme à celle du fonctionnement de l'esprit humain a rendu plus aigu le problème du dérèglement de l'esprit. Lorsque la sensibilité devient le fondement

[1] Roselyne Rey, « L'âme, le corps, le vivant » dans *Histoire de la pensée médicale en Occident*, tome 2, « De la Renaissance aux Lumières », sous la direction de Mirko D. Grmek, Paris, editions du Seuil, 1999, 376 p., pp. 117-155.

commun du physique et du moral, la question de la responsabilité de l'esprit devient incontournable.

Nous voudrions aussi rendre hommage à tout un groupe de philosophes qui a soumis l'œuvre de Diderot au questionnement philosophique, l'a définitivement sorti des jugements condescendants dont il était l'objet. Annie Ibrahim, Colas Duflo, Eliane Martin-Haag, Jean-Claude Bourdin ont réhabilité Diderot comme philosophe. Jean-Claude Bourdin a surtout étudié sa posture philosophique, matérialisme hypothétique, connaissance inachevée et conception esthétique. Il expose comment Diderot a élaboré les conditions de possibilité d'une pensée matérialiste, en soulignant plus précisément que les formes de la nature ne sont jamais totalisables, il n'y a pas de principe d'ordre qui structure l'ensemble du réel. Un de ses articles porte sur la question de l'identité dans *le Rêve de d'Alembert,* problème illusoire selon lui[1]. Colas Duflo a beaucoup œuvré pour reconstituer le vitalisme de Diderot, inspiré de l'Ecole de Montpellier et en particulier de Ménuret de Chambaud dont il établi les contributions à l'Encyclopédie ; il a rendu possible une large diffusion de textes importants à la compréhension de la philosophie de Diderot et a fourni un apparat critique riche et stimulant.

Dans le même domaine, l'histoire de la médecine nous a livré une approche décisive sur le phénomène pathologique du songe. L'histoire de la médecine est aussi l'histoire d'un imaginaire, comme celui qui s'est développé depuis l'Antiquité autour de la mélancolie. Nous n'avons pas l'ambition de retracer l'histoire critique de cette notion depuis Erwin Panofsky ; mais nous pouvons ici citer Jean Starobinski et Patrick Dandrey : dans *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*[2], outre une étude littéraire sur la place de la mélancolie dans le théâtre baroque, il présente une étude historique des théories et il remarque :

> « l'émergence de la psychologie, pour parler en termes modernes, fut tributaire du détournement rhétorique du discours de la physiologie et de la pathologie, accompli dès l'Antiquité en faveur et au sein du discours moral, descriptif ou prescriptif, des passions ou maladies dites "de l'âme" »[3]

Cette psychologie en quête d'autonomie et d'un langage propre est au cœur de notre sujet. Perturbation du corps qui affecte l'âme ou qui remonte jusqu'à la *psyché*, la

[1] Jean-Claude Bourdin, « Les vicissitudes du moi dans le *Rêve de d'Alembert* de Diderot », dans *La Matière pensante*, Paris, Vrin, 1990, 169 p. pp. 55-67.
[2] Patrick Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, 308 p.
[3] *Ibid.*, p. 112.

mélancolie est le sujet qui cristallise les interférences confuses entre l'âme et le corps : soit du côté de l'ontologie, de l'unité psycho-physiologique, soit du côté de l'analogie[1]. Or la maladie mélancolique est décrite par le symptôme de la rêverie, du délire : le mélancolique est enfermé dans ses obsessions et n'a plus accès au monde, il vit comme en rêve. Les descriptions nosographiques de la mélancolie rejoignent les analyses sur le songe. Ce dernier, quant à lui, est tour à tour du côté de l'âme, comme vision de la vérité, délivrée des scories de la matière ; ou bien du côté d'un corps muet, comme délire résultant de la maladie. Il souffre d'une ambivalence similaire, en ce que, du point de vue du rêveur, il n'est réductible ni à l'un, ni à l'autre. Et notons qu'au XVII[e] siècle, les vapeurs de la digestion montent au cerveau, se mêlent aux humeurs noires de la mélancolie pour produire ces formes oniriques troublées et troublantes. Enfin, dans les deux cas la faculté imaginative en est affectée, faculté à la fois matérielle et spirituelle, au point qu'elle délire jusqu'à un point de non-retour, la folie.

Jackie Pigeaud a apporté à son tour une contribution de grande valeur sur les textes de l'Antiquité autour des maladies ou malaises qui engagent l'âme. Il a reconstitué l'héritage antique de l'*oneirogmos*[2], de l'hallucination[3], de la mélancolie[4], de la maladie de l'âme[5]. Le chercheur s'intéresse à ces phénomènes psychosomatiques et étudie l'articulation de l'âme et du corps chez philosophes et médecins. Par exemple, à propos de la maladie de l'âme, il montre comment les philosophes ont abandonné à la médecine l'aspect somatique de la folie, tandis qu'ils se sont emparés des passions. C'est à Pinel qu'on doit le rapprochement du discours philosophique et du discours médical, ce qui engendre d'autres difficultés comme l'engagement de la responsabilité. La mélancolie est aussi fascinante, en ce qu'elle allie la maladie, le noyau naturel, et la culture, parce qu'elle est source de variations et de rêveries inépuisables, de même qu'elle génère une créativité hors du commun. Cette histoire se tisse dans l'enchevêtrement d'analyses nosographiques où s'épanouit un imaginaire de la maladie avec ses variantes (nostalgie), inventé de toutes pièces, et ses prolongements littéraires ou sociaux.

---

[1] *Ibid.*, p. 113*sq*.
[2] Jackie Pigeaud, « Le rêve érotique dans l'Antiquité gréco-romaine : l'oneirogmos » dans « Rêve, sommeil et insomnie »Littérature, médecine, société 3(1981) 10-23.
[3] Jackie Pigeaud, « Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique et la médecine antique » dans Littérature, médecine, Société 5(1983) 23-53.
[4] Jackie Pigeaud, article « Mélancolie » dans *Dictionnaire de la pensée médicale*, sous la direction de Dominique Lecourt, Paris, PUF, 2004, pp. 725-730.
[5] Jackie Pigeaud, article « Maladie de l'âme » dans *Dictionnaire de la pensée médicale*, sous la direction de Dominique Lecourt, Paris, PUF, 2004, pp. 697-702.

Ensuite, le songe est une vision, et là encore, il fallait toute la sagacité de chercheurs comme Gérard Simon pour expliquer les bouleversements qui ont lieu à l'époque moderne à propos de la perception visuelle.

Gérard Simon a nourri toute une épistémologie de la vision, de l'Antiquité jusqu'au XVII^e^ siècle dans *Archéologie de la vision,* par exemple, de 2003[1]. Dans l'Antiquité, il explique comment elle est une palpation des choses, une empreinte ; réplique de l'objet original, elle est intériorisation des qualités sensibles. Descartes opère un renversement en imposant une perception qui ne nous dit rien de l'essence du monde physique[2]. Elle devient l'effet d'une coïncidence, action de la matière sur l'immatériel. Entre sujet et objet s'interpose désormais l'épaisseur du corps avec ses illusions, ses erreurs. On devait déjà à Max Milner dans *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*[3] une intuition décisive sur l'optique entre le XVII^e^ siècle et le XIX^e^ siècle. Il montrait que les instruments d'optique déformaient le monde et soulignaient son aspect illusoire, relatif, trompeur. L'instrument de la *camera obscura* projette des spectacles imaginaires au sein du monde extérieur, parmi les objets offerts à la perception[4]. Cela n'est pas sans incidence sur le statut de l'imaginaire et sur celui de la perception, fragile, toujours concurrencée par les productions d'une imagination dévorante. Nous le suivons dans sa réflexion :

> « c'est au moment où la croyance est en train ou vient de disparaître que l'imaginaire est investi avec plus de force, parce qu'il bénéficie à la fois de l'effet de libération produit par l'adoption d'une conception rationnelle du monde et du vide affectif que provoque la renonciation à tout moyen de communiquer avec l'au-delà »[5]

La fantasmagorie ouvre un espace intérieur, qui est laissé vacant. Penser et voir sont deux opérations similaires, où se manifeste une origine commune.

Le travail épistémologique de Lorraine Daston et Peter Galison, historiens des sciences a contribué à dresser le portrait du sujet de la connaissance au temps des Lumières, complétant une histoire de la perception du sujet par une interrogation sur sa légitimité. Ils ont précisé quelles étaient les conditions de la vérité scientifique au XVIII^e^ siècle en s'intéressant à l'histoire de l'objectivité dans l'ouvrage du même nom

[1] Simon Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, éditions du Seuil, Paris, 2003, 291 p.
[2] *Ibid.*, p. 239.
[3] Milner Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Max Milner, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 261 p.
[4] *Ibid.*, p. 13.
[5] *Ibid.*, p. 18.

Objectivité[1]. L'établissement de normes pour toute une communauté scientifique induit la mise au jour d'une vérité d'après nature et une objectivité d'ordre mécanique. Elle se cabre contre le moi légué par la psychologie sensationnaliste des Lumières. La souveraineté de la raison y est menacée par une imagination capricieuse, ennemi intérieur, et à l'extérieur par des sensations envahissantes ; car les sensations agissent directement sur les facultés nobles pour former des associations. L'esprit est trop perméable. Nous citons :

> « Les intermittences de la conscience, les défaillances mémoire, l'imagination débridée et une suggestibilité enfantine conspiraient à éroder et à déformer les impressions laissées par l'expérience sur les fibres du cerveau. La passivité même qui permettait à la *tabula rasa* de l'esprit de recevoir les impressions des sens en faisait aussi la proie des idées fausses implantées par l'habitude et l'éducation et des affabulations de l'imagination. Ce soi était conçu comme perméable – parfois trop- à son milieu, et caractérisé plutôt par sa réceptivité que par sa spontanéité. »[2]

Il faut toute la force d'une volonté pour lutter contre le glissement moral et intellectuel sur cette pente déclinante. Rétablir la vérité suppose une hygiène de vie ainsi qu'une détermination sans faille, afin de contrer les « vices épistémiques » d'un moi trop fragile. Ainsi, les deux chercheurs établissent la genèse de cette césure entre le moi scientifique, objectif, passif et la subjectivité artistique, qui s'opère au XIX^{e} siècle.

Ces passerelles entre disciplines, en particulier entre la science et la poétique, plusieurs chercheurs les ont empruntées de manière heureuse et nous ont montré le chemin. Car le langage, la fiction ou la métaphore forment l'élaboration symbolique indispensable à la découverte scientifique.

Il s'agit d'abord de Fernand Hallyn (1945-2009) qui a accompli un travail de poétique de la science. Une de ses intuitions premières consiste à penser que la « rhétorique profonde » rend possible la découverte du savoir. Aussi applique-t-il les catégories du structuralisme aux textes scientifiques. Dans *Les Structures rhétoriques de la science*[3] (2004), il étudie chez Descartes la fiction comme « construction d'un monde possible »[4]. « Son » monde est la « construction progressive d'une représentation mentale »[5], c'est

[1] Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Presses du réel, 2012, 581 p.
[2] *Ibid.*, p. 263.
[3] Fernand Hallyn, *Les Structures rhétoriques de la science. De Kepler à Maxwell*, Paris, Editions du Seuil, 2004, 321 p. En particulier, « Descartes et la méthode de la fiction », pp. 123-169.
[4] *Ibid.*, p. 145.
[5] *Ibid.*, p. 143.

donc une fable qui se revendique comme telle. Elle se distingue du monde divin que nous ne pouvons qu'imaginer parce que nous ne pouvons appréhender l'infini sinon en termes d'indéfini. Inversement, le monde imaginé par Descartes est un monde possible, il possède tous les caractères de la vraisemblance. C'est un modèle, un artefact qui permet de faire avancer les connaissances, d'expliquer le monde actuel. En conclusion, F. Hallyn voit le projet cartésien comme celui qui « expose comment la Création peut être imaginée par l'homme de la meilleure manière possible »[1] . La fable joue donc un rôle épistémologique majeur. Il porte aussi son attention sur la forme du songe chez Kepler comme fiction littéraire qui exprime le *logos* de la révélation et comme anamorphose littéraire dans *Structure poétique du monde. Copernic, Kepler* de 1987[2].

D'un autre côté, le rôle épistémologique de l'analogie a été mis au jour par Judith E. Schlanger. En collaboration avec Isabelle Stengers, elle s'intéresse à la « pensée inventive » dans *Les Concepts scientifiques*[3]*.* Elle défend l'idée qu'il n'existe pas de méthode pour faire naître l'idée féconde[4] : l'intuition y préside et c'est dans la donnée qui disconvient au système que réside la découverte. Les idées surgissent au réveil, au repos, en promenade, signe du travail inconscient, de l'incubation et manifestation d'une levée des contrôles intellectuels. Les deux chercheuses évoquent le « phénomène de discontinuité psychique »[5], puisqu'une illumination traverse le scientifique, de manière tout à fait inattendue et que le principe de la solution est importé d'un autre domaine. Les déplacements, les transferts et les analogies ont un rôle heuristique primordial[6] ; car nommer permet de penser, le langage enrichit l'espace de réflexion.

Judith Schlanger revient plus précisément sur la part primordiale de l'image, dans le chapitre « Métaphore et conceptualisation » de son ouvrage *Les Métaphores de l'organisme*[7]. Elle développe son rôle heuristique dans le domaine de la découverte scientifique. Pour elle, l'intuition d'un problème se livre à travers sa formulation :

> « En ce point, l'inspiration scientifique est toute proche de l'inspiration poétique : toutes deux sont des créations verbales »[8]

---

[1] *Ibid.*, p. 163.
[2] Fernand Hallyn, *Structure poétique du monde. Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987, 311 p., pp. 270-298, « Le "Songe" de la lune »
[3] Isabelle Stengers, Judith Schlanger, *Les Concepts scientifiques. Invention et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1991, 187 p. (folio essais)
[4] *Ibid.*, p. 70.
[5] *Ibid.*, p. 77.
[6] *Ibid.*, p. 80.
[7] Judith E. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
[8] *Ibid.*, p. 19.

Christie MacDonald s'attache à son tour, dans son article « Résonances associatives. La pensée analogique selon Denis Diderot »[1] de 1986, à explorer l'association au croisement de l'épistémologie et de la littérature comme « un des lieux fondateurs de la littérature, celui qui en pose les conditions possibilité ». En outre, elle invite à une relecture épistémologique de la méthode diderotienne : l'association des idées sous-tend toute la pensée. Car le refus de l'ordre mène à l'invention par le truchement de l'association[2]. Et la raison se traduit en termes d'instinct, à partir duquel les associations conduisent au travail de la pensée analogique. Proche de l'inconscient, cet instinct évolue à travers les objets du monde avec lesquels il entretient un rapport d'intimité dans l'affect[3]. Enfin, la simultanéité des sensations n'est jamais réduite à une totalité, le complexe ne se résume jamais au simple.

Pour terminer, le songe doit se lire à travers une poétique classique de la fable, c'est ainsi que nous avons pu nous efforcer de cerner sa particularité, aux côtés du conte par exemple. Il renvoie aussi aux beaux-arts, parce qu'il est avant tout une vision et que le songe, depuis le *Songe de Poliphile,* relayé par le *Songe de Vaux* jusqu'aux salons de Denis Diderot, en faisant de l'*ekphrasis* une de ses figures principales, réfléchit aux relations qu'entretiennent les belles-lettres avec la peinture.

Jean Starobinski (né en 1920) a présenté des analyses à nos yeux fondamentales sur la fable et le mythe antique. *Le Remède dans le mal* consacre un de ses chapitres à ce problème « Fable et mythologie aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècle »[4]. Il s'interroge sur le statut du mythe antique et la fonction de la fable : dans une perspective diachronique, il montre que le code fabuleux est l' « agent d'une transformation esthétique »[5] des « pulsions partielles » dans le « registre profane », l'amour, l'ambition. La fable est alors tolérée par le christianisme. Il distingue ensuite plusieurs directions dans la convocation de la fable mythologique : la miniaturisation, l'intention glorifiante et le mouvement de satire. Dans un second temps, il voit dans le code mythologique un « canevas » sur lequel

[1] Christie MacDonald, « Résonances associatives. La pensée analogique selon Denis Diderot », Études françaises, vol. 22, n° 1, 1986, p. 9-22.
[2] *Ibid*, p. 27.
[3] « C'est à partir de l'instinct que les associations menant au travail de la pensée analogique se forment. L'instinct n'est ni sans fondement ni aveugle, en cela il est très proche de l'inconscient, son parcours le mène à travers les objets du monde avec lesquels il a un rapport d'intimité dans l'affect », *ibid.*, p. 22.
[4] Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, 286 p., pp. 233-262.
[5] *Ibid.*, p. 247.

« l'imagination, le désir peuvent projeter leurs énergies les plus vraies »[1], les plus personnelles. Nous ne nous sommes pas tournée vers le mythe comme récit qui formule une interrogation fondamentale et universelle sur l'homme, comme a pu le proposer F. Dervieux ; mais vers la forme du songe, ses invariants dans cette forme topique du pèlerinage d'amour avec jardin et temple. Nous avons émis l'hypothèse qu'elle exprime les droits d'un bonheur sensuel sublimé par l'esthétique, dans une conspiration de l'esprit avec les sens.

Pour toute la poétique du songe, en particulier l'utilisation du mythe et de l'allégorie, c'est Aurélia Gaillard qui nous a fourni des instruments méthodologiques essentiels. Dans son ouvrage *Fables, mythes, contes*[2] de 1986, elle étudie la naissance d'un genre nouveau, le conte. Elle établit le statut du fabuleux au XVII[e] siècle et montre à quel point la fable est l'objet de la suspicion à cause de ses invraisemblances, de sa complaisance pour le merveilleux, à cause de ses origines profanes et comment elle déplace cette suspicion « dans un système allégorique général »[3]. Nous nous sommes appuyée sur son étude de l'allégorie et sur ses conclusions diachroniques. En particulier, elle observe comment la mythologie perd son caractère héroïque pour se laisser envahir par les genres mineurs de la galanterie et de l'ornemental dans les années 1680[4]. En effet, nous avons fait du songe tel que nous l'avons délimité dans notre corpus, une mise en abyme de la fable, par ses procédés, son récit-cadre et sa particulière complaisance pour le merveilleux comme pour l'allégorie où il se réfugie avec prédilection.

Le songe, en tant que vision, emprunte autant à l'optique qu'aux arts visuels ; en tant que forme littéraire, il a une prédilection pour le cadre du jardin, il est une forme utilisée pour évoquer l'art pictural avec lequel il rivalise. La poétique classique ne se cantonne pas aux belles-lettres mais elle concerne aussi les beaux-arts, surtout dans le cas du songe, qui se plaît à ignorer les catégories. Nous ne pouvions ignorer ces prolongements dans les beaux-arts et nous avons sollicité les catalogues d'art qui croisent les disciplines, beaux-arts et sciences, technologie et beaux-arts, littérature et peinture. Les catégories de Marc Fumaroli dans le catalogue *L'Antiquité rêvée. Innovations et*

[1] *Ibid.*, p. 247.
[2] Gaillard Aurélia, *Fables, mythes, contes : L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, 483 p.
[3] *Ibid.*, p. 209.
[4] *Ibid.*, p. 291.

résistances au XVIII^e siècle[1] nous ont aidé à appréhender diachroniquement les principes de l'imitation des Anciens au XVIII^e siècle, en littérature et en peinture. En effet, les expositions transversales se sont multipliées et le catalogue sur la *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*[2], sous la direction de Jean Clair, nous a fourni des raccourcis fulgurants sur les relations entre art pictural et maladie, osant un parcours artistique qui prend racine dans le grand mal occidental, pourvoyeur de génies. Lorsque Jean-Pierre Changeux dirige le catalogue sur la *Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui*[3] (2005), il refuse la partition entre sciences et arts, qu'il allie avec bonheur. Les articles sur la vision sous l'Antiquité et à l'époque moderne permettent de comprendre en quoi l'art est redevable aux découvertes scientifiques et aux nouvelles conceptions du monde qu'elles induisent. La belle exposition sur la *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*[4] (2009-2010) à la Cinémathèque de Paris établit quant à elle une relation étroite entre découverte technologique et septième art ; ce qui nous donne l'occasion de revisiter le XVIII^e siècle, à l'aune de cette découverte qu'a été la lanterne magique, possibilité de projection au sein du monde de spectres et de fantasmes, selon un dispositif illusionniste qui a frappé les esprits. Louis-Sébastien Mercier a été un témoin passionné des *fantasmagories* de Robertson. Nous pourrions en dire autant à propos de l'exposition sur les *Panoramas*[5] à Genève en 2015. Le catalogue *J'aime les panoramas* sous la direction de Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller approfondit, à travers ce protocole technologique de l'art pictural, tâtonnant, la nouvelle posture du spectateur par rapport à la toile qui l'enveloppe. Toutes ces expositions ont ainsi creusé les modifications profondes qui affectent le rapport du sujet au monde visible, dont l'art pictural est la chambre d'écho privilégiée. La vision onirique induit une prise en compte du sujet dans son rapport au monde, dans le domaine de l'optique ou dans le domaine de la projection fantasmatique. La manière dont le sujet voit le monde au XVIII^e siècle, la manière dont il regarde les jardins, les toiles, nous importent, si tant est que nous

[1] *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, sous la direction de Guillaume Faroult, Vhristope Leribault et Guilhem Scherf, Paris, Gallimard-Louvre ed., 2010, 500 p., Marc Fumaroli, « Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières», pp. 23-55.
[2] *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Gallimard, 2005, 502 p.
[3] *La Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui*, sous la direction de J.-P. Changeux, Odile Jacob, Paris, 2005, catalogue de l'exposition aux galeries Poirel à Nancy du 16 septembre au 16 décembre 2005, 347 p.
[4] *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, editions de La Martinière, Paris, 2009, 333 p.
[5] *S'approprier le monde. J'aime les panoramas*, sous la direction de Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller, Flammarion, Paris, 2015, 254 p.

puissions les saisir, car s'entremêlent étroitement dans nos textes l'art du jardin avec l'art littéraire, au point qu'on ne sait lequel est un modèle pour l'autre. Les jardins sont la manifestation des « pays d'illusion », au cœur du monde, au sein de la nature, projection de mondes légendaires, comme dans un rêve, nous apprend Jurgis Baltrusaitis dans « Jardins et pays d'illusions »[1]. Dans le *Roman des jardins de France, leur histoire*[2], Denise et Jean-Pierre Le Dantec montrent que le *Songe de Vaux* est le « rêve d'une œuvre totale ». L'art des jardins porte en lui un idéal pictural où l'architecture trouve aussi sa place, éveillant l'ensemble des sens comme l'intelligence, dans une effusion de l'homme en harmonie avec le monde[3]. Nous avons tenté de défricher ces relations, sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, tant le sujet de la perception est un objet fuyant, fantôme d'un passé que nous nous efforçons d'exhumer à partir de quelques témoignages.

[1] Jurgis Baltrusaitis, « Jardins et pays d'illusions » dans Traverses 5-6 (1976) 94-112.
[2] Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France*, *leur histoire*, Alençon, Christian de Bartillat éditeur, 1990, 280 p.
[3] *Ibid.*, p. 150*sq*.

Introduction générale

Le rêve n'est pas un sujet original : il a connu ses chercheurs, tant pour le Moyen Age (Mireille Demaules), que pour le XVI^e^ (Sylviane Bokman) ou le XVII^e^ (Florence Dumora-Mabille) et aussi le XVIII^e^ siècle (Françoise Dervieux). Quant au XIX^e^ siècle, le rêve l'a éclairé depuis longtemps grâce à Albert Béguin et Marcel Raymond par exemple.

S'il possède un tel pouvoir d'attraction, c'est d'abord parce qu'il est un objet de discours, de traités, en philosophie, en médecine, tout comme un objet littéraire et qu'il ignore les partitions disciplinaires : la littérature puise aux savoirs de son temps afin de faire briller les significations multiples de cette forme fascinante, les traités citent les œuvres littéraires, en particulier celles de l'Antiquité comme le *Songe de Scipion ;* d'ailleurs le traité de Macrobe est un développement théorique qui utilise le *Songe* comme la matière de commentaires à portée générale sur le rêve ; de même que les dialogues philosophiques de Platon abordent les caractérisations de ce phénomène sous forme de mythe.

C'est aussi toute la poétique classique qui se joue à travers ce motif et cette forme. Le songe, parce qu'il revêt fréquemment la forme de récit-cadre, met en abyme les procédés de l'imagination et donc ceux de la création littéraire. Pour commencer, le rêve est tout émotion et sa progression part d'un fond affectif, convulsif dont le rêveur ne peut se dégager, matière de ses désirs profonds qui ne le laissent pas indemne, même au réveil. L'auteur qui s'en revendique met son lecteur en position de complice, d'emblée empathique à la scène des profondeurs qui le captive malgré lui. Puis, le rêve diffère la signification en présentant des scènes composées et agencées en diégèse qu'il faudra décrypter afin d'en comprendre la portée. Fort d'une longue tradition allégorique, il déporte le littéral vers un sens figuré à construire, à édifier, mais seulement dans un second temps, par exemple au réveil, où le rêveur décide de prendre la plume et de rapporter les événements extraordinaires à partir des indices qui sont livrés ça et là. C'est bien sûr le dispositif de la fable qu'il redouble, du récit divertissant à sa lecture instructive. De plus, il est essentiellement tableau, et la littérature se plaît à mettre en scène cette correspondance des arts, *ut pictura poesis*, à rivaliser avec la peinture et les arts visuels pour mieux affirmer son originalité : elle arrête, elle fige, porte l'émotion à son paroxysme avant de proposer des significations multiples qui font éclater le sens et

assignent une morale plus ou moins inattendue aux scènes décrites. D'ailleurs, entre inspiration divine, recomposition des éléments de la veille, préoccupations ordinaires et malaise du corps, l'origine indécidable des songes offre des interprétations multiples dont la valeur de vérité est elle-même indéterminable. Exploration des confins merveilleux, le songe possède une essentielle liberté, indifférent à la morale, à la vraisemblance, et à la composition qu'il défie par une invention sans limites. Comme il existe une longue tradition de rêves réels rapportés, le songe peut se dégager des règles de tous ordres et sous couvert de fidélité, transgresser les interdits moraux ou religieux. Son énonciation obéit à une configuration passionnante pour un auteur puisque le rêveur est à la fois le héros, le metteur en scène et l'auteur involontaires. Florence Dumora précise dans un de ses articles que tout énoncé du rêve « relève d'une irréductible homonymie par rapport au même énoncé correspondant à une expérience diurne » ; il n'y a pas « d'énonciation propre du rêve », conclut-elle[1]. Ainsi, cette forme met en jeu une inspiration qui ne se limite pas à la personne de l'auteur mais qui va puiser dans un vaste magasin de références ; dans un vaste magasin de désirs, de fantasmes, qui échappent au contrôle direct d'une instance morale ou raisonnable. La composition capricieuse et rapide est l'instrument d'une *psyché* agitée par des conflits entre satisfaction immédiate de ses désirs et défenses intériorisées : miroir adéquat pour un auteur pris entre la volonté impérieuse d'exprimer librement et la censure, entre ses impératifs de créateur et la volonté de trouver un public. Certes, c'est également le rapport au sacré et à Dieu, voire aux morts qui est en jeu ; mais au XVIII^{e} siècle, cet aspect, s'il ne disparaît jamais, devenant un objet polémique entre certains ecclésiastiques et les philosophes ligués contre la superstition, est transféré dans la forme même des songes et dans la faculté qui les génère.

Le XVIII^{e} siècle est une époque charnière entre le XVII^{e} siècle qui libère le rêve de sa portée prémonitoire et le XIX^{e} siècle qui fait du rêve la figure archétypique de la vision du Poète, prophète moderne et solitaire, avant-coureur d'une société à venir. Siècle qu'on a souvent qualifié de rationaliste, il est avant tout une formidable chambre d'écho de la tradition gréco-romaine, renaissante et classique, qu'il a assimilée, à laquelle il se

[1] Florence Dumora-Mabille, « Allégorie et oniricritique » dans La lecture littéraire 4 (février 2000) 69-89, p. 88.

reporte sans cesse en mesurant de plus en plus ce qui l'en sépare ; jusqu'à la Révolution, rupture définitive entre une histoire cyclique et une histoire linéaire. Pourtant, il fait bouger les lignes de manière souterraine et élabore un matériel conceptuel inédit dont nous souhaiterions rendre compte, matériel psychologique riche d'un imaginaire emprunté aux théories néo-platoniciennes.

Nos auteurs sont des érudits, ils puisent inlassablement aux sources du rêve qu'ils listent avec passion dans des anthologies comme *Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes* de Lenglet Dufresnoy et dans des catalogues de références que sa sélection d'auteurs affectionne. Aussi présentons-nous un rapide tour d'horizon des textes et des théories cardinales sur le songe, de l'Antiquité grecque jusqu'à l'orée du XVIII^{e} siècle.

Tout d'abord, les Anciens ont considéré les rêves comme un médium de choix vers des mondes sinon interdits aux hommes. Ce sont des portes d'accès au divin et au monde des morts, outre-mondes éternels où la vérité est indifférente au temps et sonde l'avenir même le plus éloigné. Le songe est une image entre présence et absence, double du corps charnel, que les rêveurs ne peuvent saisir mais qu'ils voient, qu'ils entendent leur délivrer des messages véridiques. Les dieux s'en emparent fréquemment pour communiquer avec les vivants, enveloppe iconique qu'ils empruntent pour se manifester à eux. Entre lumière et obscurité, le songe est porteur de la vérité lumineuse de l'éternité ; mais il appartient à la nuit, inquiétante, proche du chaos comme de la mort et menace l'homme dans son univers propre avec l'apparition d'esprits rendue possible par l'interpénétration avec un autre monde hostile. C'est une expérience décisive que cet accès à un ailleurs éternel, où les vivants perdent leur maîtrise et sont confrontés à une vérité parfois éprouvante, à des morts qui errent éternellement et qui expriment leur douleur. Les Romains se montrent plus méfiants envers ces images illusoires, qui ne possèdent pas de matière charnelle, images sans corps douteuses.

Par ailleurs, la tradition pythagoricienne consacre le rêve comme voyage cosmique anagogique. Délivrée des sens, de l'enveloppe charnelle qui l'alourdit, l'âme peut revenir au siège de son origine, la Plaine de vérité où elle puise aux Idées éternelles, domaine où elle a autrefois eu l'heur de séjourner. Cette expérience chamanique est à l'origine du *Songe de Scipion* de Cicéron, mais inspire aussi Platon dont la théorie onirique en est une réinterprétation.

Selon le philosophe, dans le rêve, l'âme est soulagée du fardeau corporel et peut se concentrer sur ce qui la constitue en propre, la partie immortelle, son appartenance au monde des Idées. Néanmoins, comme l'homme est un composé impur, le songe livre une image de l'âme dans ses compromissions avec le corps. Si elle a pris soin de sa véritable nature et qu'elle s'est détournée des illusions du corps, de ses tentations désirantes, il se fera l'écho de la vérité immortelle qui correspond à sa vraie nature. En revanche, si elle s'est enfoncée dans la matière, le rêve ne conservera pas la pureté de son origine spirituelle et sera souillé par les désirs vains et illusoires. Cette réinterprétation, si elle circonscrit le champ du rêve à l'âme, lui laisse ouverte la possibilité d'atteindre la vérité immortelle, lorsqu'elle s'est déliée du sensible. Synésius et Tertullien se placent dans la filiation de Platon, pour la distinction entre les rêves vrais, miroirs d'une âme dégagée de la matière et les rêves vains, reflets d'une âme accaparée par le corps.

La théorie pythagoricienne a également une influence décisive sur les théories médicales du rêve. Partant de ce même principe, la libération de l'âme dans le sommeil, enfin détachée des corvées diurnes, Hippocrate puis Galien avancent l'idée que les rêves sont des diagnostics de l'état du corps, voire des pronostics. Arguant de la lucidité exceptionnelle de l'âme pendant le sommeil et de son étroite union avec le corps, ils sont d'avis qu'elle forge des images révélant les maux présents et à venir. Galien assortit cette théorie générale d'une correspondance entre les signifiés du rêve et les excès humoraux.

Les premiers Modernes, les médiévaux, juchés sur les épaules des Anciens, considèrent le rêve avec une grande suspicion, même les songes divinatoires que la Bible a légués en grand nombre. Forts de l'héritage néo-platonicien christianisé, ils se méfient de ces productions nocturnes incontrôlables où se donnent libre cours la débauche, les péchés les moins avouables et où le Diable vient singer les songes divins de manière indétectable. Par ailleurs, l'Eglise les soumet à un contrôle strict parce qu'ils sont un accès direct au divin et se passent de la médiation ecclésiastique : elle les taxe d'orgueil, de superstition païenne de même qu'elle interdit l'oniromancie. Le songe divinatoire, qui connaît un renouveau à la Renaissance, est cependant soumis à des conditions innombrables, reflet de cet interdit qui pèse sur les visions nocturnes. En effet, les penseurs de la Renaissance, fréquemment des médecins, se sont approprié l'héritage aristotélicien sur les songes, sceptique, et font dépendre la possibilité du songe divinatoire de tout un régime diététique comme d'un éphéméride établissant les moments de réceptivité particulièrement favorables de l'âme à l'univers. L'âme regagne

ses caractéristiques divines, mais elle est prise dans un réseau de relations très étroites avec le corps et le *cosmos*, ce qui rend ses qualités divinatoires incontestables difficiles d'accès.

Ces Modernes s'intéressent tout particulièrement au songe allégorique : la scolastique et l'exégèse biblique qui font reposer leurs analyses sur les quatre sens (littéral, figuré, moral et anagogique) accordent une place importante au songe allégorique comme parabole visionnaire, d'origine divine, source d'initiation morale et spirituelle. Le destin du rêveur devient un *exemplum* au lecteur. La Renaissance a fait aussi la part belle au songe allégorique qu'elle a cependant renouvelé. Rabelais s'amuse à suspendre toute assignation de sens au songe, se perdant dans les délices de signes contradictoires. *Le Songe de Poliphile* de Francesco Colonna présente à son tour une initiation amoureuse, après *Le Roman de la Rose*, mais il brouille les signes du récit-cadre, si bien que l'itinéraire spirituel de son héros ne connaît pas d'aboutissement univoque. Par ailleurs, les gravures d'architectures à la complexité offerte disposent dans l'œuvre des jalons au sens impénétrable, transformant continuellement le lecteur en archéologue déchiffreur.

Un des aspects les plus intéressants pour les théoriciens des siècles suivants, est la malléabilité de la faculté imaginative. Cette caractéristique est issue de la théorie du *pneuma* : l'imagination est l'enveloppe de l'âme qui communique avec le corps et lui permet de sentir. Ce corps intermédiaire rend possible le voyage de l'âme dans le corps ou dans les sphères célestes : elle change de nature, devient tour à tour lumière ignée ou s'épaissit au contact de la matière, reflétant les images des mauvais démons. L'imagination, au Moyen Age puis à la Renaissance, est sensible à toutes les influences astrales, à Dieu comme au Diable ; elle est aussi perméable aux espèces des choses et des personnes qu'elle introduit par le regard dans la forteresse de l'esprit jusqu'à la possession et la transformation du corps. Ficin se fait l'écho de cette théorie dans ses réflexions sur les songes. La nature intermédiaire de l'imagination la rend perméable aux influences les plus diverses, mais la constitue aussi en maîtresse du corps et de l'esprit.

Les théoriciens du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècles approfondiront cet aspect. En effet, parmi les traités et discours du XVII^{e} siècle que nous avons étudiés, le propos se focalise surtout sur les images oniriques en métamorphose continuelle, ce qui se justifie par la nature essentiellement insaisissable de l'imagination. Ils portent également leur attention sur la dimension matérielle, organique des vapeurs, retirant aux songes

divinatoires leur prestige aveuglant. Car selon ces traités, si cette portée divinatoire n'est pas remise en question, elle dépend d'une imagination matérielle aux vapeurs inlassablement changeantes, conséquences d'un corps au fonctionnement végétatif et animal incessant. Mieux vaut l'ignorer, tant sa possibilité dépend d'un compagnon charnel dont on ne peut attendre aucune immuabilité. Lorsque les théoriciens philosophes du XVIII^e^ siècle réduisent le rêve au tissu de réminiscences automatiques de la veille, c'est encore cette mutabilité de l'imagination qu'ils continuent de commenter. Quant à l'allégorie, elle a perdu dès le XVII^e^ siècle son aura et n'est plus que le voile de l'ignorance et de la manipulation.

Pourtant, s'arrêter à cette caractérisation expéditive du rêve au XVIII^e^ siècle ne permet pas de rendre compte de la richesse du corpus philosophique onirique.

Car les philosophes du XVIII^e^ siècle ont porté une attention toute particulière aux songes. Avec René Descartes et John Locke, dont tous les philosophes du siècle suivant se réclament, le rêve, production d'un état de passivité qu'est le sommeil, devient la pierre de touche pour une reconstruction de la philosophie de l'esprit. Puis, loin d'être cantonné à un phénomène marginal, il devient le terme imagé qui désigne la métaphysique et la philosophie, dans cet usage extraordinaire de la pensée absorbée en elle-même et détachée des sens. Paradoxalement, il est encore l'expérience de référence pour exprimer toute la vie obscure de l'esprit, la passivité de l'âme, livrée au corps dans son union avec lui chez Descartes, puis obscurité de l'âme à elle-même dont la connaissance passe par le corps chez Malebranche. Ce sentiment qui échappe à la clarté de la connaissance, cette vie intellectuelle faite de passivité et dépourvue de réflexivité trouve un terrain d'étude toujours plus large : Locke refuse d'identifier la conscience et la pensée ; il redéfinit l'entendement comme le lieu de transit des idées, il rend une visibilité philosophique à tous les moments de distraction, à une vie intellectuelle intermittente. Leibniz, dont le but est pourtant de défendre la métaphysique contre les assauts de l'empirisme en rendant à l'âme sa nature substantielle, sépare perception continuelle de l'âme et aperception. Il définit la vie de l'âme comme le passage ininterrompu et inconscient d'une perception à l'autre, par le biais de petites perceptions, infinitésimales, qui préservent l'unité de la substance en lui autorisant l'ouverture à une diversité extérieure et au changement qui en découle. L'absence à soi

contamine la conscience au point qu'un naturaliste du XVIII[e] siècle comme Bonnet déclare sans ambages la connaissance de l'âme impossible.

Cette invasion du rêve dans la vie consciente est le phénomène le plus remarquable depuis la philosophie classique jusqu'au XVIII[e] siècle. En particulier, la théorie des esprits animaux, matériaux d'une mémoire corporelle, est d'une importance déterminante pour tous les héritiers du siècle suivant. Le cerveau est le siège d'une mémoire matérielle par les traces cérébrales qui conditionnent les idées selon Malebranche. Par ailleurs, le sommeil contamine aussi la vie de l'entendement. Pour La Mettrie, pour Condillac, l'âme est un état d'équilibre entre la diversité des sensations mondaines qui la submergent et l'unité identitaire, le sommeil ne fait que marquer les limites de cet équilibre fragile et transitoire. La méditation est un autre sommeil, détachement des sens et fermeture aux perceptions nouvelles qui mettent l'esprit en branle, selon Lignac. L'imagination instinctive, qui accomplit mécaniquement des mouvements habituels sans la présence de la réflexion, est une autre modalité de cet ensommeillement invasif. Diderot réunit tous ces petits sommeils au point de définir le nouvel homme de la philosophie en automate.

Surtout, l'expérience onirique devient un épisode incontournable de la vie de l'esprit, en ce qu'il est la partie émergée d'une pensée sans réflexivité, sans conscience, soit d'une *pensée corporelle*, laboratoire de cette pensée et clé du fonctionnement de la mémoire matérielle comme de l'imagination. Descartes, dans ses *Passions de l'âme* a révélé le fonctionnement particulier de la mémoire matérielle, à partir de sa théorie du moule cérébral dans lequel les esprits animaux viennent se couler : elle associe des événements concomitants et les convoque de nouveau en même temps. Le rêve est plus encore l'épisode de la vie intellectuelle qui éclaire le fonctionnement cognitif de l'association imaginative, au point de devenir à son tour le propos qui annexe la théorie cognitive et morale sur la faculté, à laquelle il donne un fondement expérimental. L'imagination et ses liaisons rapides, fallacieuses, médusent le jugement. Malebranche a rédigé un long développement sur le sujet ; faculté qui incline vers la corruption charnelle, elle est éminemment dangereuse pour ses pouvoirs de stupéfaction, d'impression sur le corps et de contagion. Locke remarque que les contingences de l'existence cimentent ces liaisons erronées, au cœur même du processus cognitif puisque la liaison est le module primordial de la connaissance. Condillac renchérit sur ces analyses et n'établit plus aucune distinction de nature entre l'imagination et la folie : les esprits animaux

submergent le jugement et la raison, de manière plus ou moins définitive. Il complète cette analyse par l'image du « château en Espagne » : l'homme a une tendance à enfermer la vérité de son être dans un roman flatteur dont il reste prisonnier, s'il ne fait pas l'effort de revenir à plus de lucidité. Le moulage s'élève en édifice clos et inexpugnable. Cette image devient un lieu commun à propos de l'imagination.

Lorsqu'il est question de l'imagination, on note à quel point la faculté engendre de rêveries élémentaires : ses caractéristiques sont expliquées en dernier lieu par sa nature matérielle que commentent des métaphores élémentaires, aquatiques, terrestres, aériennes ou ignées. Ce rattachement de la faculté à l'attribut de la matière constitue le corps en *cosmos* obéissant aux lois de l'astronomie, par exemple. L'imagination est une faculté éminemment matérielle, poreuse au corps et à l'univers et répondant aux mêmes lois qu'eux.

Lorsque dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle se produit un changement de modèle explicatif dans la description des opérations psychosomatiques, les esprits animaux sont concurrencés par la vibration des cordes : la métaphore rend compte en même temps de la cause matérielle de la corde et de l'immatérialité de la mélodie. Elle est filée avec subtilité par des savants comme Formey qui voit dans la fibre la cellule première du corps à partir de laquelle il rend raison des perceptions ; comme d'Holbach qui explique la génération des idées ; comme Diderot qui s'appuie sur les lois de l'harmonie pour expliquer les analogies et la sympathie entre les individus. Bonnet monte la machine vibrante qui induit un mécanisme propre rendant possible la simultanéité de vibrations et donc la combinaison des idées complexes. Ce nouveau modèle épistémologique renforce encore l'automatisme de l'idée.

Et quand l'impossibilité à connaître l'âme devient un lieu commun, le rêve apparaît comme un matériau précieux pour explorer malgré tout, en suivant une démarche expérimentale, la *terra incognita* de l'âme. Bonnet, Buffon sont les scientifiques, les philosophes de l'Ecole de Berlin les métaphysiciens de cette nouvelle aventure. Matériau inestimable mais éminemment obscur : tant parce que l'aperception lui fait défaut que la mémoire de son origine, de son déroulement, de son enchaînement. Il s'agit de « retrouver le fil », et dans la progression du rêve, et dans celui de l'analyse. L'enjeu est de taille : les philosophes du rêve perçoivent ce phénomène comme un accroc dans la continuité de la pensée ; et par conséquent, dans l'identité personnelle qui se construit encore par l'inlassable activité de la substance pleine. Il faut sauver la nature spirituelle

du rêve pour sauver l'âme. En outre, Condillac aggrave l'enjeu de la quête : en présentant un modèle génétique de formation de l'entendement par l'opération primitive de la liaison des idées et par la génération des idées de la plus simple à la plus complexe, il confère à cette liaison des idées la valeur d'un principe premier, pierre de voûte de l'entendement. Dans cette tentative de restaurer le principe spirituel dans ses droits, le rêve conquiert continuité et portée intellectuelle. Il recouvre le vaste labyrinthe de l'âme d'une carte aux limites indéterminées, avec ses carrefours qui sont autant de ramifications du récit onirique. Le rêve est la porte ouverte sur une identité infinie, jamais dévoilée dans son entier et dont chaque épisode offre une carte partielle. Le prix d'une telle position est coûteuse : l'âme échappera à jamais à la connaissance, territoire infini qu'une vie de rêves arpente et découvre progressivement sans suffire à la circonscrire.

Cette continuité des idées, indice de la substance de l'âme, trouve un correspondant dans la chaîne des idées, indice de la substance qu'est le monde, de la divinité de cet univers, de sa consistance ontologique. Cette croyance est encore très présente chez Diderot ou Maupertuis : c'est pourquoi ces philosophes estiment que la connaissance de l'avenir est possible en droit, puisque tous les phénomènes sont liés par une causalité logico-déductive, indifférente à l'écoulement du temps. Diderot va plus loin encore : il avance l'idée dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* que l'homme intuitif peut s'emparer de cette causalité secrète, à son insu. Sa pensée corporelle entre en harmonie avec l'univers et lui fournit, par le biais d'analogies acrobatiques, l'accès aux secrets de la nature.

Denis Diderot joue un rôle de premier plan dans la redéfinition du rêve, surtout dans son célèbre texte du *Rêve de d'Alembert* ; les enjeux liés au rêve apparaissent plus clairement lorsqu'on le replace dans la construction du monisme matérialiste de Diderot : c'est une pierre cardinale de la *pensée corporelle,* telle qu'elle échappe au dualisme cartésien, enracinée dans le corps et pleinement heuristique.

Le *Rêve de d'Alembert* développe au moins deux conceptions de la pensée sur le modèle du rêve. En nous référant à d'autres œuvres de Diderot, nous élargirons ces conceptions, avant de les rapprocher l'une de l'autre.

D'abord, le *Rêve de d'Alembert* met en scène le célèbre géomètre : c'est la figure même de l'intellectuel coupé du monde, mais aussi de sa sensibilité et de ses émotions. La tête dans les abstractions, il vit en automate, traversant la vie comme un rêve, incapable du

moindre libre-arbitre, suivant le fil de sa démonstration qui le meut, aveugle à ses besoins, à ses perceptions, confiant sa survie à ses réflexes mécaniques. Absorbé par les idées géométriques, il perd la mémoire de ses actions, sujet d'un intellect aux caprices incompréhensibles. Le rêve est l'état qui exprime le plus adéquatement la vie spéculative du géomètre, réduit à un point.

Dans la deuxième partie du texte, lorsque d'Alembert s'endort, il rêve, il parle et a des visions. L'état onirique représente alors la pensée dans ce qu'elle a de plus audacieux, de plus ample. Le sceptique d'Alembert est emporté par la fougue d'une véritable quête philosophique. Il devient le résultat d'une fermentation entre son dernier interlocuteur, « Diderot » et sa propre rigueur scientifique, sa capacité d'abstraction. L'hypothèse matérialiste de son ami a été inoculée dans le cerveau géométrique et a donné naissance à de la « haute philosophie ». D'Alembert, prudent et froid, devient enthousiaste, pris par un épisode fiévreux qui met en branle tous ses organes et fait vibrer sa sensibilité jusque-là oubliée. Il devient plus éloquent, plus volontaire aussi, s'emparant de sa nouvelle hypothèse avec une grande vigueur ; sa vision n'a plus de limites, parcourant l'univers de l'infiniment petit à l'infiniment grand, visitant la matière avec une clairvoyance magique, parce qu'il ne fait plus qu'un avec lui. Si sa vision est exacerbée, d'autres sensations sont stimulées dans ce corps enfin vivant, palpitant. La pensée, pour Diderot, ne peut se passer du corps car elle en est un prolongement comme elle est un prolongement homogène de ses opérations. En effet, la vibration donne à Diderot un équivalent métaphorique des opérations intellectuelles : l' « âme », loin d'être un pilote dans son navire, est le réceptacle des sensations plurielles. L'entendement joue un rôle passif, accueillant l'harmonie des sensations avec plaisir qui le font vibrer à son tour. Par ailleurs, les sensations s'appellent les unes les autres, selon une résonance harmonique. La mémoire n'est alors que la durée intrinsèque de la vibration. C'est un instinct que la pensée, qui entre résonance avec l'harmonie du monde. Le ruban de Castel est la machine qui emblématise le mieux ce délicat automate de la pensée : relevant de l'harmonie naturelle du clavecin et de la densité émotionnelle que le muet ne peut exprimer, il restitue pour une intelligence visuelle la réception de sensations, intense, éclatée, et qui se dispose pourtant en une harmonie délicieuse. Le tableau mouvant, qui ne manque pas de rappeler le songe, est un autre équivalent de ces sensations assaillant la pensée, concurrencées par les sensations intérieures des organes, en perpétuelle transformation comme la nature elle-même. Le langage dans sa structure prédicative est

impuissant à restituer la simultanéité des sensations ou même leur nature: les qualités sensibles refusent la hiérarchie de la prédication pour se pénétrer réciproquement dans une métamorphose permanente.

Dans cette construction philosophique d'une pensée corporelle, l'analogie est la clé de voûte de la découverte scientifique. Par l'écart, par le saut d'un domaine de la science à l'autre, elle donne de la hauteur de vue et permet d'éclairer d'un jour nouveau la nature dans la globalité de ses lois. Elle est essentiellement intuition, apanage des grands hommes, imprévisible, impossible à transformer en méthode tant elle repose sur la capacité à « sonner », en sympathie avec la nature.

Diderot éclaire par une autre image le fonctionnement de la pensée : c'est la conversation, qu'il compare au rêve, comme il compare le rêve à une conversation. Le sens jaillit de toutes parts, mais l'esprit happe un élément, puis un autre, dans le brouhaha des interventions. L'esprit compense une compréhension discursive par la rapidité du passage d'un interlocuteur à l'autre. Les « chaînons imperceptibles » caractérisent les deux expériences intellectuelles. La dispersion menace d'autant plus que chacun s'adonne à une rêverie personnelle, la mémoire de chacun se mêlant de la partie et offrant des prolongements inattendus voire incompréhensibles pour les autres.

En fait, « l'inquiétude de l'automate » est le moteur de la pensée : c'est une sensibilité sourde, pareille à celle des particules de matière qui s'agitent jusqu'à trouver leur place et revenir à l'inertie. L'endormissement n'est pas accessoire, l'alternance entre sommeil et veille est constitutive de la vie. Et lorsque nous croyons penser, ce sont nos organes qui s'en chargent à notre place, parfois conspirant entre eux, parfois relayés par la mémoire du corps. Le grand penseur s'agite tel un instinct chercheur, à son insu.

Finalement, Denis Diderot, par son radicalisme, reflet exacerbé des préoccupations de son siècle, change la nature de la pensée dont le rêve est l'expérience archétypale, qui l'épouse au plus près. Ses chaînons imperceptibles, ses sauts heuristiques, la vibratilité de la machine, la conversation des organes qui se passent de la volonté ou de la tête, sa vélocité, tout cela pourrait aussi bien s'appliquer à la pensée. Surtout, elle n'est la propriété d'aucun sujet. Personne ne peut s'emparer de la marche de ses idées, elle circule entre les individus, locataires d'idées qui les dépassent et les meuvent comme des automates.

Dans un deuxième temps, nous nous proposons de replacer le grand texte littéraire du *Rêve de d'Alembert* parmi ses contemporains et d'étudier les caractéristiques diachroniques du songe puis du rêve comme forme littéraire. Pour cela, nous prenons appui sur le catalogue de la Bnf et nous soumettons à l'analyse des textes dont le titre contient le mot « songe » ou « rêve », sans exclure « rêveur » ou « songe-creux » de 1730 à 1790. Nous n'avons encore une fois aucune prétention à faire le tour de tous les textes, ne serait-ce que parce que certains rêves ne sont pas signalés dans le titre et que nous ne les avons pas trouvés par recoupement avec d'autres chercheurs. Nous avons délaissé certains d'entre eux, parce que leur épaisseur littéraire nous semblait trop mince en regard d'autres, c'était le cas de textes de la période révolutionnaire. Nous avons privilégié les textes courts au détriment des romans comme *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* de L.-S. Mercier (1770) ou *Amilec ou la graine d'hommes qui sert à peupler les planètes* de Tiphaigne de la Roche (1759), étudiés par F. Dervieux : nous avons en effet circonscrit le corpus déjà très ample afin de pousser les analyses sur les discours et sur les textes littéraires choisis. Ce choix a été arrêté en raison de l'autonomie de ces textes, où le récit-cadre joue un rôle déterminant, où le terme de « songe », parfois de « rêve » figure dans le titre, comme marque explicite d'une forme choisie. Enfin, la collection des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* de Garnier, qui présente un état des lieux de la forme en 1787-1788 nous a incitée à porter notre attention sur les songes brefs et en série. Et en effet, le paratexte, abondant, offre fréquemment un discours sur le songe qui le caractérise comme éphémère, sans conséquence, volatile, ce que les songes en série redoublent en passant de l'un à l'autre sans autre forme de procès. Les interrogations baroques du Grand Siècle sur l'inconsistance de la veille, les discours sur l'infinie variabilité de l'imagination et enfin le discours des Lumières sur le décousu du rêve nous ont porté de préférence vers certains songes et nous en ont fait négliger d'autres. Nous en avons retenu une vingtaine, dont la liste figure dans la bibliographie. Notre hypothèse est la suivante : le songe littéraire du XVIII^{e} siècle, du moins pour la période concernée, est le lieu d'élection d'une imagination libre, créatrice, en sympathie avec le monde et les instincts profonds. Il cartographie les marges de la *psyché,* territoire infini aux recoins cachés, il mesure les secousses sismiques d'une imagination convulsive, obscure, trouble – mais qui se révèle bientôt créatrice, vivante, promesse de révélations profondes.

Pour commencer, le songe est le rejeton de l'imagination, dont l'usage passif a été dénoncé depuis le Grand Siècle et est devenu un lieu commun au XVIII^e^ siècle. C'est la « folle du logis », victime de la maladie, de la faillibilité des sens qu'elle répercute, elle abuse le jugement avec ses images déformées. Elle suit aussi une pente naturelle vers l'invraisemblance. Aussi le songe relève-t-il du symptôme, il figure dans les analyses nosographiques des médecins ; les phénomènes qui lui sont associés comme le somnambulisme, le rêve érotique et le cauchemar sont tous des symptômes consignés. Car ils témoignent d'un sommeil troublé ; le sujet malade ne peut reprendre des forces, ses nerfs sont irrités sans relâche et il tombe dans l'épuisement. En outre, la rêverie est un des symptômes majeurs de la mélancolie, c'est-à-dire un délire qui a envahi la veille, au point que le patient ne peut plus faire le partage entre la réalité et ses projections folles. Cette pathologie de l'imaginaire qu'est la mélancolie et qui peut revêtir toutes les formes mêmes les plus antagonistes, est le diagnostic que le lecteur est enclin à porter sur chacun des rêveurs de la section « Songes » dans la collection Garnier. Tous s'enfoncent dans une haine du monde contemporain, avec leurs soudains moments d'euphorie, aussi inattendus qu'éphémères. Ils connaissent des hallucinations et surtout deux d'entre eux montrent en sommeil un caractère opposé à celui de la veille : ce sont des héros qui vivent en rêve les grandes passions qu'ils s'interdisent. Aussi le songe peut-il être désigné comme la radiographie des débordements pathologiques.

Ensuite et surtout, les songes littéraires sont des « machines à textes », ils multiplient les pouvoirs de la fable dont ils sont le concentré archétypal. En relation conflictuelle avec la veille, le rêve en propose des interprétations éclatées, suivant en cela l'étiologie polysémique qui le constitue depuis la relecture classique des typologies selon Artémidore ou selon Macrobe. C'est particulièrement net dans les *Songes d'un hermite* où le rêveur est mis en présence répétée avec un monde qu'il abhorre, au point de perdre son identité : tentation diabolique, épreuve divine ou *psyché* travaillée par la frustration, le lecteur ne peut trancher. De plus, le ressenti émotionnel onirique déborde sur la veille et transforme le rêveur de manière définitive, obligeant le lecteur à soupçonner une intervention surnaturelle, probablement divine. Par ailleurs, le songe explore les confins de la fantaisie en invitant la féérie avec ses créatures élémentaires. D'un point de vue diachronique, ce basculement dans l'irréel connaît des modalités diverses : dans les années 1730, l'échappée imaginaire est plaisante, c'est un passe-temps badin pour personnes désœuvrées. Dans les années 1760, l'élément déclencheur

féérique, le coup de baguette initial dévoile une vérité profonde sur l'homme et possède une portée morale. Dans le cas des *Rêves d'Aristobule* et des *Songes d'un hermite,* un pouvoir magique octroyé aux hommes du renoncement les dévoie et les invite à partager un désir de toute-puissance qui est le mode de relation sociale généralisé. Les années 1750 mettent l'accent sur l'allégorisme des éléments féériques. Cet allégorisme est emprunté aux arts visuels dans une visée morale qui écrase le sens littéral et peut paraître un peu systématique pour un lecteur contemporain. L'énigme, l'emblème, l'apologue sont des dispositifs variés qui concèdent au songe une liberté de choix, à défaut de liberté dans le fonctionnement duel attendu, fiction à visée morale. Le voyage imaginaire puis l'anabase sont d'autres dispositifs attendus, issus d'une noble Antiquité et conférant au songe la légitimité compensatrice à ses excès.

La mythologie est en effet un hôte de choix dans les songes, elle assure le même rôle de caution légitimante que l'allégorie. Leur précipité donne lieu à une littérature galante prolifique qui s'étale dans la forme du songe entre 1730 et 1790. Sur le modèle du *Roman de la Rose* et du *Songe de Poliphile,* le songe amoureux est une traversée d'épreuves à caractère initiatique qui conduit le rêveur à s'unir avec la femme aimée. Il dramatise les forces de la conscience, les résistances, les épreuves sociales intériorisées. La galanterie est ce mouvement qui s'étend du XVII^{e} siècle à la fin du XVIII^{e} siècle : elle se définit par les jeux mondains de l'énigme, la prosimétrie, l'enchantement littéraire dans un parcours parsemé d'obstacles. Le jardin édénique avec temple est le site emblématique de ces songes amoureux. Parce qu'il sollicite tous les sens, à la croisée de la nature et de la culture la plus raffinée, la plus sacrée, c'est un espace mental hautement inflammable émotionnellement, qui révèle les sentiments et les émotions ensevelis pendant la veille. Plusieurs versions du songe amoureux se font jour, entre la version introspective où le pèlerinage prend le pas sur la mise en espace ; les textes de « temples » dans lesquels la pudeur est l'obstacle qui réveille le désir jusqu'à l'évocation grivoise ; dans lesquels la préciosité est démythifiée au profit d'un examen de la conjugalité. La satire sociale s'invite alors, prenant la place de la quête individuelle, tandis que les rêveurs arpentent l'espace de leurs atermoiements en songe. Dans les années 1760, le jardin devient le site où se développe un discours moraliste plus sombre sur la folie humaine.

Mais le jardin est aussi le cadre de l'endormissement, l'embrayeur de rêverie et finalement de recentrement du sujet rêvant. C'est un motif central, inspiré de la Bible, de

textes pythagoriciens, revisité par Fénelon et Rousseau comme scène de la vérité de nature. Les textes révolutionnaires l'exploitent pour opposer d'un côté le retrait et la sobriété du sujet rendu aux origines naturelles, vertueuses, et de l'autre la corruption de la ville ou des hommes de pouvoir.

Pour finir, le songe, parce qu'il convoque la mythologie de manière privilégiée, partage le même sort qu'elle jusqu'à la démythification. Voltaire est l'acteur majeur de cette évolution, il rend les charmes du genre du « Temple » à l'abstraction philosophique. C'est aussi lui qui choisit l'anabase onirique antique comme version de la Genèse qu'il met en regard avec la fable biblique. Les révélations du texte sacré ne sont qu'une fable parmi d'autres. Certains textes révolutionnaires emboîtent le pas à Voltaire en présentant des parodies d'anabase qui tournent en dérision la merveille chrétienne ainsi que la foi du charbonnier, trop crédule. Un dernier songe retiendra notre attention, c'est un texte anonyme qui dépouille la mythologie de ses atours pour rendre ses vérités à la physique. Le songe est alors une forme pédagogique, qui ne mystifie plus, une fois les principes élucidés, mais qui revêt dans un second temps les vérités d'atours plaisants.

Notre dernier point porte sur la force de l'imagination créatrice : au point qu'elle éclipse la réalité par un éclairage cru sur les mécanismes du désir.

La fin du siècle, notamment Louis-Sébastien Mercier dans ses textes, rend hommage à un fonctionnement autonome de l'imagination que le songe met en scène de manière exacerbée. En effet, la vision, prédominante dans le songe, trahit avant tout la faculté imaginative qui la hante avec ses démons. La pulsion scopique est une des manifestations de cette faculté, insatiable, sans bornes et qui ne souffre pas que quelque spectacle lui échappe, surtout s'il est d'ordre intime. Le songe est familier de ces dispositifs où un voyeur s'initie aux misères dérisoires de l'humanité dont il se repaît avec délices. Par ailleurs, des tableaux muets impriment leur force de stupéfaction par la cruauté diffuse qui en émane. Le spectateur est un double du rêveur, aussi passif que complice. Et l'imagination est le metteur en scène qui façonne les objets au gré de ses fantasmes, dans une toute-puissance sans pitié. On remarque encore des sauts diégétiques que les narrateurs exhibent comme caractéristique du rêve : ces « fautes de syntaxe » d'une imagination en ébullition ont surtout pour rôle de manifester la censure du rêveur dont la vision provoque une réaction immédiate de désaveu. L'imagination

irresponsable se dégage de la loi diégétique pour s'adonner à la jouissance d'une transgression aussi incontestable qu'évanescente.

L'aspiration à l'infini est également au principe de cette imagination autonome : elle explore les non-lieux que le Grand Siècle a consacrés avec les Enfers, les Champs-Elysées, le Parnasse. Mais ce qui est digne d'intérêt à la fin du XVIII^{e} siècle, c'est la confusion de ces différents lieux, que plus rien ne distingue, tant ils sont devenus des lieux communs de la décadence des Modernes en comparaison avec la grandeur des Anciens. Et cette aspiration à l'infini s'exprime dans des épopées macabres où la mort est vécue subjectivement, tandis que des mondes idéaux chantent la liberté de changer de vie. L'anabase est l'exemple par excellence d'une exploration des confins cosmiques : l'univers y est en expansion. Ce déploiement illimité trouve une autre manifestation dans l'énergie naturelle telle que Mercier la perçoit, vision de l'amour cosmique : à la fois épopée scientifique et hédonisme qui travaille l'ensemble de la nature jusqu'au spectateur émerveillé. Seul le songe, par sa grande plasticité, pouvait conjuguer discours philosophique et longue tradition poétique amoureuse. Ce sentiment de l'infini trouve une autre expression dans le songe : ce dernier autorise une dissémination identitaire dans laquelle le sujet puise une nouvelle énergie. Le panorama, entre peinture et dispositif technologique, part du même postulat représentatif : il invite à se délivrer du point de vue pour être le monde lui-même et il rend possible la projection d'une identité en expansion. C'est toujours le songe que l'on retrouve dans une réflexion esthétique sur les pouvoirs de la peinture : il est la forme-cadre d'une critique de salon ; et il restitue adéquatement l'apparition qu'est le tableau chez Diderot. L'imagination de l'artiste a volé les secrets de la nature et suscite des émotions viscérales chez le spectateur, émotions qui assujettissent la tête et qui révèlent à lui-même des pulsions troubles. En effet, le rêve est la forme dans laquelle se manifeste la pulsion dans ce qu'elle a de plus impersonnel, de plus aliénant : elle fait éclater l'identité psychique et corporelle. *Le Diable amoureux* nous fournit les clés de ce fonctionnement. Non qu'il mette en place un songe comme récit-cadre. Mais parce que le songe revient inlassablement comme le motif du fantasme, indifférent aux interdits sociaux et religieux, dont l'énergie pousse le héros jusqu'à son assouvissement. Il prend alors le masque d'un déni de réalité, alibi d'une conscience que la culpabilité taraude lorsqu'il est trop tard. Ce fonctionnement du fantasme avec ses mécanismes de défense, nous l'établissons avec précision à partir d'un

songe de Mercier. Puis nous en observons les conséquences sur l'éclatement de l'identité circonscrite, de même que l'explosion des limites corporelles sous la force de la *libido*.

I. Petite histoire des rêves

Un héritage gréco-romain au service d'une modernité attentive à ses songes

Dans ce chapitre, nous allons parcourir les théories oniriques de l'Antiquité gréco-romaine jusqu'au XVII^{e} siècle afin de dégager d'une part l'héritage dont les auteurs modernes se font les porte-parole. Ensuite, nous tenterons de présenter à gros traits les principales interprétations qu'en ont conservées d'abord les théoriciens et écrivains marquants de la fin du Moyen Age puis de la Renaissance, et enfin quelques théoriciens du XVII^{e} siècle. Nous n'avons aucune prétention à l'exhaustivité, car la littérature sur les songes est légion. Nous visons seulement une mise en perspective dans leur ensemble des conceptions des philosophes, des médecins et hommes de lettres du XVIII^{e} siècle, en comparaison avec les générations précédentes, avant de poursuivre une analyse plus détaillée de ces auteurs. Nous ne visons pas un strict respect de la chronologie, en particulier dans la partie consacrée à l'Antiquité : il nous importe avant tout de dégager des concordances dans les principales théories.

Pour l'Antiquité gréco-romaine, source à laquelle les Modernes ne cessent de puiser, nous voudrions revenir sur quelques conceptions qui font du rêve la sonde d'une vérité sinon à jamais perdue pour les hommes : porte ouverte sur un outre-monde, voyage vers les origines divines, perception introspective limpide sur l'âme dans ses relations avec le corps ou sur l'état du corps.

Nous proposerons alors une synthèse sur les songes divinatoires au Moyen Age et à la Renaissance. L'Eglise en garde étroitement l'accès, ils sont associés au péché et à la superstition ; le Diable en fait un instrument de choix pour tromper les hommes crédules. La Renaissance redécouvre le songe prémonitoire comme illustration des pouvoirs divins de l'homme, néanmoins les conditions de véracité, tant spirituelles que physiologiques sont drastiques. Le songe allégorique gagne aussi en prestige au Moyen Age et promet des vérités décisives sur le destin du rêveur ; la Renaissance se passionne pour ces énigmes qui font briller de grandes œuvres littéraires de leur secret entraperçu. Enfin, dès le Moyen Age, le songe est la production d'une imagination aux pouvoirs et à la malléabilité illimités, capteur de toutes les influences, surnaturelles ou naturelles, qu'elle imprime dans le corps.

C'est le XVII^{e} siècle qui signera la fin du songe divinatoire dans les théories oniriques: les théoriciens qui forment notre corpus rejettent l'oniromancie, la croyance des

Anciens dans leurs songes. Sans nier tout à fait leur possibilité, ils l'assujettissent à une probabilité infime, raison pour laquelle ils s'en détournent définitivement. En revanche, ils s'attachent aux visions oniriques pour leurs formes en perpétuelle métamorphose, capables d'explorer tant le réel que les merveilles les plus divagantes.

Un tour d'horizon rapide des différentes théories s'impose, qu'elles soient philosophiques, médicales ou littéraires, des théories qui traversent les grands textes d'Homère, de Virgile, de Cicéron et d'autres encore et font partie de l'héritage classique d'un homme de lettres au XVIII^{e} siècle.

D'abord le rêve transmet depuis Homère un savoir secret car il ouvre un accès fugitif au monde des morts ou à celui de la divinité. Il fournit un savoir prémonitoire et informe les vivants de ce qui leur est interdit. Par ailleurs, il est l'occasion pour l'âme de revenir à ses origines divines, c'est-à-dire au monde de la vérité immuable : le rêve est un voyage anagogique, parfois cosmique, affranchi des limitations de la connaissance humaine. Ces théories d'inspiration pythagoricienne se retrouvent chez Platon ou encore chez Cicéron et enfin chez Synésius. Chez ces auteurs comme chez Tertullien, la théorie du voyage onirique s'inscrit en outre dans une conception dualiste entre âme et corps, qui se reflète dans le rêve. Ce dernier livre un portrait authentique de l'âme dans ses rapports avec le corps : c'est pourquoi le rêve hésite entre la pureté prémonitoire d'une âme non souillée et les désirs d'une imagination enfoncée dans la matière. Enfin, le rêve donne un accès privilégié à la vérité du corps chez les médecins comme Hippocrate et Galien.

1. Le rêve sonde de vérités supérieures, un héritage gréco-romain

a) Un accès à l'éternité

- La vision onirique, intrusion fugitive dans l'au-delà

Tous les rêves ne sont pas équivalents, certains viennent de la porte d'ivoire, d'autres de la porte de corne. C'est à ces derniers qu'on peut accorder toute sa confiance, selon Homère. La porte nocturne mène à une contrée en-dehors du monde des vivants, contrée où les mortels rencontrent les morts. Là, les esprits peuvent communiquer avec les vivants et revêtir une apparence sans matière, sous forme de vision. On sait que le

Sommeil et la Mort sont frères, ce qui manifeste à quel point le sommeil est un transport, un voyage vers un lieu inaccessible aux mortels : le dormeur y perd ses repères, ses certitudes et sa marge de manœuvre. Le sommeil et le songe sont donc pour les vivants des voies de communication avec l'Hadès, le songe est un espace intermédiaire qui permet la rencontre avec les morts. Ce sont les esprits qui décident de rendre visite aux hommes encore en vie : c'est à eux que revient l'initiative dans le songe. Le dormeur va jusqu'aux "portes du songe"[1], il franchit une frontière et de là, peut dialoguer avec la vision de son rêve. Des revenants, des morts, partis de l'Hadès pour le temps d'un rêve, "obscur[s] fantôme[s]"[2] s'avancent "dans les souffles du vent" (vers 839), s'approchent du dormeur "se tenant à son chevet"[3], donnent à voir leur forme vaporeuse et parlent. Parce que le rêveur dort, il abandonne le monde des vivants, peut-être aussi une partie des facultés qu'il possède éveillé et peut plus facilement entrer en contact avec les morts, ombres poussées par un souffle. Cette dimension chamanique est cardinale : elle rend compte de cette expérience si particulière du rêve, où chacun s'abandonne à une autre temporalité que celle de la veille, si bien qu'un moment d'adaptation est nécessaire, le retour à la veille – à moins que la mort ne le remplace. On la retrouve ensuite dans les théories de Synésius sur le voyage de l'âme.

Les rêves possèdent une étrangeté radicale, introduisant une rupture dans la continuité temporelle et géographique. Ils viennent d'un temps immémorial, celui du Chaos, et la mythologie les situe aux confins du *cosmos*. Au chapitre XXIV de l'*Odyssée,* lors de la seconde descente aux enfers, Hermès conduit les âmes des prétendants vers l'autre monde : le groupe s'achemine près de l'Océan, dont l'étendue lui fait toucher l'Hadès et les Champs-Elysées:

> « Ils passèrent le cours de l'Océan, la Roche Blanche,
> les portes du Soleil et le Pays des Rêves ;
> bientôt ils arrivaient au pré de l'Asphodèle
> où demeurent les âmes, ces fantômes des défunts. »[4]

On remarque que le Pays des Rêves se situe juste avant le royaume des morts, à l'endroit où le Soleil se lève et se couche. Les rêves trouvent refuge au-delà du lieu où le Soleil fait son apparition, créatures de la nuit à proximité de la Mort. Et dans une perspective

[1] Homère, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004, 434 p., Chant IV, v. 809, p. 80.
[2] *Ibid.*, vers 824, p. 81.
[3] *Ibid.*, Chant IV, vers 803, p. 80.
[4] *Ibid.*, vers 11sq, p. 380.

généalogique cette fois, non plus géographique, la *Théogonie* d'Hésiode fait accoucher la Nuit (Nyx), fille du Chaos, du peuple des Songes, comme du Sommeil, de la Mort, des Moires. Les puissances ténébreuses et archaïques sont donc étroitement associées aux songes, dont la perception est inquiétante:

> « pour la conscience grecque archaïque, les rêves appartiennent aux périphéries spatio-temporelles du cosmos, à l'anti-monde qui entoure le monde, à l'anti-réalité qui se trouve en-dehors du temps et de l'espace réels. Au point de vue de la culture profondément réaliste de la Grèce, cette position assignée aux rêves implique un jugement nettement négatif à leur égard. »[1]

En outre, le songe repose sur une réalité objective, qu'il prenne la forme d'un fantôme qui s'échappe du royaume de l'Hadès et qui franchit la limite séparant les mortels des défunts ; ou qu'il soit un double modelé par un dieu s'adressant aux mortels et le leur faisant savoir nettement, comme dans cet extrait de *L'Odyssée*:

> « Athéna dont l'œil étincelle eut alors une idée :
> elle fit un fantôme tout semblable à une femme,
> Iphthimé, elle aussi fille du généreux Icare
> Et femme d'Eumélos qui demeurait à Phères,
> Et *l'envoya* dans le palais d'Ulysse
> Pour mettre fin aux pleurs, aux larmes, aux sanglots
> De l'éplorée et pitoyable Pénélope
> Il *entra* dans la chambre par le trou de la serrure »[2]

Ces songes, avertissements des dieux, se caractérisent ici par leur clarté : "par ce songe si clair issu du plus noir de la nuit", ce qui assure ainsi immédiatement Pénélope de la vérité de cette intervention divine. Mais les dieux revêtent une forme « parce que les yeux des hommes ne sont pas faits pour les voir dans leur splendeur, dans leur luminosité »[3] : la vision onirique est donc indice de la présence et en même temps indice de l'absence, de l'altérité et de la distance, pour reprendre les analyses de J.-P. Vernant. Le terme utilisé en grec pour exprimer cette « forme », c'est l' *eidôlon*. L'*eidôlon* définit ce qui apparaît dans le rêve, *oneiros*. C'est un double d'un personnage qu'endosse un dieu qui veut apparaître au rêveur. Ce double a quelque chose de divin mais ce n'est pas l'être, c'est un double, et qui disparaît au réveil. C'est encore un *phasma*, une apparition.

Athéna revêt une autre apparence comme celle "d'une enfant de Dymas, l'armateur,

[1] Angelo Brelich, "Le rôle des rêves dans la conception religieuse du monde en Grèce" dans *Le rêve et les sociétés humaines*, dir. R. Caillois et G.-E. Grunebaum, Paris, gallimard, 1967, 430 p., pp. 282-289.
[2] *Ibid.*, IV, 796, p. 80.
[3] Jean-Pierre Vernant, *Autour de l'image*, Genève, Ecole supérieure des Beaux-Arts, 2004, 32 p., p. 16.

qui était de son âge [Nausicaa] et faisait la joie de son âme"[1] : le dieu crée un simulacre, un fantôme, un *phasma* dont l'apparence est celle d'un vivant. Athéna, telle "un souffle de vent" s'approche de Nausicaa dans son sommeil et lui parle par l'intermédiaire de cette forme vivante : la présence de cette enfant est donc véritable[2], elle est extérieure au sujet qui n'est pas trompé par son imagination ; de plus le message est véritable. Le double, au moment où il se présente à la vue, se révèle en même temps comme partiellement absent, comme appartenant à un ailleurs.

De même, au chant II de l'*Iliade,* dans un songe d'Agamemnon, Zeus revêt la forme de Nestor et se signale comme vision divine :

> « Se plaçant au-dessus de sa tête, semblable au fils de Nélée, Nestor,
> qu'Agamemnon honorait plus que tout autre homme d'âge,
> Ayant pris sa figure, il dit, le Rêve divin […]
> Je suis messager de Zeus »[3]

Au matin, Nestor ne révoque pas ce rêve comme fallacieux car "celui qui l'a vu dit très haut que des Achéens il est le meilleur."[4] Même s'il est perfide et donne un conseil perfide (il appelle aux armes les guerriers achéens), il n'en est pas moins d'origine divine car destiné à un chef et la vision n'est pas remise en question. Le destinataire du songe en garantit donc l'authenticité : son rang noble confère au rêve sa véracité. Le statut du destinataire joue encore un rôle très important au Moyen-Age jusqu'au XVII[e] siècle et distingue les rêves vrais des rêves vains.

Par ailleurs, l'ombre du mort est un autre cas d'*eidôlon :* "pareil à la nuit ténébreuse", le fantôme appartient au monde de la Nuit et de ses visions ombrageuses[5], inquiétant et privé de la lumière vitale ; la vie s'en est allée et a laissé ce corps consumé, comme celui de la mère d'Ulysse, Anticleia, dont il ne reste qu'une ombre aux enfers:

> « Les nerfs ne tiennent plus ni les chairs ni les os ensemble,
> mais la force du feu qui se consume les détruit
> aussitôt que la vie a quitté les ossements blancs ;
> l'âme, elle, comme un songe, s'est enfuie à tire-d'aile »[6]

Ce fantôme du défunt est la *psuche :* « C'est le double de l'individu vivant qui sort avec son dernier souffle. La *psuche* est ce qui reste de l'homme, sous forme de double

[1] *L'Odyssée*, Chant VI, vers 22-23, p. 100.
[2] E.R. Dodds, *op. cit.*, p. 104 : "[this dream-figur] exists objectively in space, and is independent of the dreamer."
[3] *Iliade*, Paris, Gallimard, 1975, folio classique, 698 p., pp. 53-54, traduction de Jean-Louis Backès.
[4] *Ibid.*, p. 55.
[5] *L'Odyssée*, vers 605, chant XI, p. 195.
[6] *Ibid.*, Chant XI, vers 219-222, p. 184.

fantomatique. »[1] Ces ombres sont la trace fantomatique d'une vie envolée, sorte de projection sans chair de la matière, car les nerfs et la volonté les ont désertées ; l'âme doit quitter cette résidence d'où la vie s'enfuit comme un souffle, ce dont le songe donne une approximation : transport d'une brise, présence vitale intangible sans matière charnelle, mais qui reste prisonnière du monde visible. Ulysse ne peut étreindre cette forme « pareille à une ombre ou un songe »[2], elle ne peut être saisie, elle est une vision privée d'existence réelle dans le monde des vivants, un obstacle à la lumière sans substance charnelle. Parfaitement réelle mais immatérielle dans le monde des vivants.

Dans le chant XXIII, Achille voit l'âme de Patrocle, qui parle et lui demande une sépulture. Cette âme est absolument semblable à Patrocle, par sa voix, ses propos, ses pensées[3]. Il ne peut pas étreindre cette ombre car il n'y a que le vide ; elle s'enfuit dans un cri de chauve-souris – la dimension auditive fait penser à une présence animale nocturne, insaisissable et rôdant continuellement. Cette apparition est essentiellement décevante :

> « Hélas ! il y a donc, même dans la maison d'Hadès, une âme et un fantôme, mais sans organe vital ? »[4]

Voilà ce qu'est la *psyché,* ombre inconsistante qui quitte la personne à l'heure de la mort, double de la personne vivante, *eidôlon,* rêve, fumée. La personne n'est pas encore partie parce que son âme reste dans le monde visible tant que son corps n'a pas été brûlé.

Pour résumer, le *phasma,* simulacre fantomatique, l'*oneiros,* songe, et la *psuchè,* âme du défunt sont trois phénomènes qui renvoient à l'*eidôlon,* catégorie du double :

> « Il n'est pas un objet "naturel", mais il n'est pas non plus un produit mental : ni une imitation d'un objet réel, ni une illusion de l'esprit, ni une création de la pensée. Le double est une réalité extérieure au sujet, inscrite dans le monde visible, mais qui, jusque dans sa conformité avec ce qu'elle simule, tranche par son caractère insolite sur les objets familiers, le décor ordinaire de la vie. »[5]

[1] Jean-Pierre Vernant, *Autour des images*, *op. cit.*, p. 24.
[2] *L'Odyssée*, *op. cit.*, vers 207, p. 183.
[3] « ce double est frappant, d'une évidence irrécusable, d'une évidence telle qu'Achille s'éveille et se précipite vers la *psyche*, l'*eidôlon* de Patrocle pour l'embrasser, pour l'attraper, le serrer sur sa poitrine et il n'y a rien. » *cf.* J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 25. Voir aussi *Religions, histoires, raisons* dans *Œuvres Religions, Rationalités, politique II*, Paris, Seuil, 2007, 2709 p., p. 1732.
[4] *L'Iliade*, Paris, Gallimard, GF, p. 379.
[5] J.-P. Vernant, « Psyché : double du corps ou reflet du divin ? » dans *Œuvres II*, *op. cit*, p. 2128.

Le double fait écho au corps, mais sans matière, décevant, vide, renvoyant à un ailleurs. L'*oneiros*, le songe vrai, relève de ce mode de présence particulier, entre objectivité réelle et absence, familiarité et étrangeté radicale.

A la fin du Ve siècle, la croyance dans les rêves divins connaît un certain déclin et évolue, excepté les rêves délivrés par Asclépios, dans le cadre de l'incubation; il s'agit d'une pratique dont le but est de provoquer le rêve et qui consiste à dormir dans le temple du dieu dont on attend un oracle. Le rêve est alors la forme de l'oracle : pendant leur sommeil, le dieu offre des vérités cachées aux hommes : l'abandon de la conscience laisse la place à une parole autre et résolument véridique. Souvent les morts en sont les médiateurs. Cette tradition d'incubation s'inscrit dans les exemples d'apparition divine (*phasma*) pendant la nuit ; elle est néanmoins artificiellement provoquée par le rêveur qui attend l'oracle dans le sanctuaire même du dieu. La frontière entre cause divine et cause humaine se brouille et éloigne la présence découverte dans les songes.

Le rêve est également loin d'être un phénomène indifférent[1] dans l'Antiquité romaine : quiconque peut aller raconter son rêve au Sénat pour peu qu'il concerne les intérêts de l'Etat, la croyance aux songes prémonitoires est très forte. C'est moins le rêve que le présage clair qui intéresse les Romains et c'est pourquoi ils attribuent un rôle prépondérant aux rêves où apparaissent les morts et les dieux.

Les rêveurs sont souvent profondément marqués par les apparitions des morts. Ainsi, dans l'*Enéide,* Enée est prévenu par son père Anchise :

> « Chaque fois que la nuit couvre la terre de son ombre humide, chaque fois que se lèvent les étoiles de feu, l'image (*imago*) soucieuse de mon père Anchise m'admoneste en rêve et me fait peur. »[2]

C'est encore le cas au chant V :

> « Et la noire Nuit, traînée par les deux chevaux de son char, occupait le firmament. Alors lui apparut tout à coup l'image (*facies*) de son père Anchise, descendu du ciel, qui lui tint ces propos […] Il avait dit et, comme une fumée, il prit la fuite dans les airs impalpables. »[3]

[1] Martine Dulaey, *Le Rêve dans la vie et dans la pensée de Saint-Augustin*, Paris, Etudes augustiniennes, 1973, en particulier, chapitres 1 et 2.
[2] *L'Enéide*, chant IV, vers 351sq : pour le texte latin, Paris, les Belles Lettres, 1993, tome 1, p. 123 ; p. 126 dans la traduction de Paul Veyne, Albin Michel/Les belles Lettres, Paris, 2012, 429 p.
[3] *L'Enéide*, chant V, vers 722-723, p. 32 tome 2, pour le texte latin ; p. 168-169 dans la traduction de Paul Veyne.

Celui-là vient de la part de Jupiter et lui conseille de venir le trouver dans les Enfers. Aussi le rêve est-il une intrusion du monde des morts dans le monde des vivants : mais cette intrusion est furtive et le message ne peut être transmis que lorsque le vivant accepte de venir jusque dans les enfers. Dès le matin, Anchise doit s'enfuir "comme une fumée"[1], car les Romains croyaient que les enfers ouvraient leurs portes seulement pendant la nuit où les âmes erraient[2]. Anchise ne vient hanter son fils qu'à la nuit tombée. Lorsque le fils rencontre enfin le père, il ne peut l'étreindre, s'il peut dialoguer avec lui à loisir : "Il essaya trois fois de lui mettre les bras autour du cou et trois fois, saisie en vain, l'image lui échappa (*effugit imago*), égale au vent léger, pareille au songe fugitif (*simillima somno*) »[3] – tout comme chez Homère. La nature de l'ombre est si fugace qu'elle est intangible, pareille au vent ou au rêve : c'est une impression qui ne peut être saisie. Mais inversement, le rêve semble de même nature que le mort : tous deux relèvent d'une présence immatérielle. Anchise lui apprend alors les secrets de l'âme après la mort, lui montre les images de sa descendance ; puis associe les portes du sommeil et celles des Enfers :

> "Il existe deux portes du Songe ; l'une, dit-on, est de corne, par elles sortent aisément les ombres véridiques (*uerae umbrae,* v. 894); l'autre, d'un art achevé, brille du blanc éclat de l'ivoire, mais par là les Mânes envoient sous le ciel les rêves faux (*falsa insomnia,* v. 896*)*. C'est là qu'Anchise, tout en parlant, raccompagne son fils ainsi que la Sibylle et les fait sortir par la porte d'ivoire."[4]

Cette association est corroborée par d'autres passages, en particulier au chant VI, vers 278[5], où le Sommeil est dit frère de la Mort ou au vers 390 : "Ces lieux sont ceux des Ombres, du Sommeil et de la Nuit endormeuse »[6]. Enfin, les *somnia* nichent dans le vestibule des enfers, sous l'orme de l'entrée: "un orme touffu, géant, étend ses branches, ses bras chargés d'années, que, dit-on, peuplent en foule les Rêves vains, accrochés sous toutes les feuilles"[7]. En effet, le sommeil rend souvent possible un contact avec l'au-delà, le rêves en sont les vigiles, lotis à l'entrée.

Mais chez Virgile, vérité et fausseté ne recouvrent pas la même partition des rêves que chez Homère, par exemple. Il distingue *umbrae*, habitants des enfers et *insomnia,*

[1] *Ibid.*, vers 740, p. 33 pour le texte latin.
[2] M. Dulaey, *op. cit.*, p. 18.
[3] *L'Enéide*, vers 700 du chant VI , texte latin, p. 69. Traduction Paul Veyne, p. 203.
[4] *Ibid.*, chant VI, v. 894-898, P; 77, tome 2 pour le texte latin ; p. 212 pour la traduction de Paul Veyne.
[5] *Ibid.*, p. 52 : "consanguineus Leti sopor"
[6] *Ibid.*, "umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae", traduction Paul Veyne, p. 191.
[7] *Ibid.*, VI, vers 283-284, p. 186-187.

illusions pendant le sommeil provenant de ces habitants, des dieux. Tous deux forment des *imagines* et l'on retrouve la même distinction au chant X, vers 641-642, entre les morts qui voltigent autour des vivants et les songes qui abusent nos sens assoupis. Dans le sommeil, le dormeur ne peut faire le partage entre réalité et illusion, les *insomnia* sont *falsa*, même si le contenu en est véridique, ils sont des phénomènes de l'esprit, ce que dit bien l'expression *uisus est mihi.* Par exemple, Vénus, sous l'apparence d'une vierge tyrienne, a trompé son fils par de *falsis imaginibus*[1], alors que ses avertissements étaient exacts : elle le trompe en prenant une apparence qui ne correspond à rien de réel et abuse son esprit par ces apparences forgées. Et l'image vue en rêve peut être inauthentique, se réduisant à quelque *forma* sans présence ; ainsi au chant IV, vers 556, le fantôme de Mercure ressemble beaucoup à l'apparence du dieu, sans l'être[2], et Enée semble ne pas s'en apercevoir. Lorsqu'il est visité par les dieux, un doute subsiste encore:

> "C'était la nuit et tout ce qui vit sur terre s'abandonnait au sommeil. Tandis que j'étais étendu sans dormir, les images (*effigies*) sacrées de divinités, les Pénates phrygiens que j'avais emportés de Troie avec moi, enlevés au milieu de la ville en flammes, se montrèrent à mes yeux, se tinrent devant moi ; manifestes dans la vive lumière où se diffusait la pleine lune par les fenêtres ouvertes. » "[3]

Mais :

> "Frappé de stupeur par une telle vision et par la voix des dieux – car ce n'était pas un rêve : *il me semblait* (*videbar*) bien reconnaître les physionomies en face de moi, les chevelures voilées, les visages des présents, cependant qu'une sueur glacée me coulait sur tout le corps"[4]

Ainsi, le rêve présente toujours un caractère incertain, il provoque l'indécision, qui vient de cette incertitude et diffère de la réalité tangible[5]. Le rêve est alors doublement discrédité : en ce qu'il n'a pas la consistance de la matière, qu'il confond les productions de l'esprit et les apparitions sous des formes sans substance et qu'il relève de la simple apparence, douteuse ; et en ce qu'il peut être de plus fallacieux dans son message.

Le premier penseur chrétien du rêve, bien que montaniste au moment où il écrit son ouvrage, se rattache à cette idée d'une communication avec le divin et les morts :

[1] *Ibid.*, chant III, v. 147-152, p. 89.
[2] « L'apparence d'un dieu revenant sous les mêmes traits se présenta à lui dans sommeil et lui parut l'avertir de nouveau ; il était en tous points semblable à Mercure, c'étaient sa voix, son teint, ses cheveux blonds, la beauté de son corps juvénile », *ibid.*, traduction Paul Veyne, p. 134. Texte latin, tome 1, p. 131-132.
[3] *Ibid.*, Chant III, vers 147-152, p. 89. Texte latin, pp. 80-81, tome 1.
[4] *Ibid.*, p. 90. Pour le texte latin, p. 81.
[5] M. Dulaey, *op. cit.*, p. 19*sq.*

Tertullien (160-240), entre 208 et 212, écrit *De anima,* dont les chapitres 44 à 47 traitent *Du sommeil, des songes, de la mort*[1]. Il y réfute les thèses hérétiques sur le songe et exprime avec force l'idée que le rêve ou la vision est une voie d'accès à Dieu :

> « C'est aux visions que la plupart des hommes doivent la connaissance de Dieu. »[2]

Par ailleurs, le rêve est l'"image de la mort"[3], image par laquelle Dieu nous informe du commencement et de la fin de notre vie. Ainsi, l'âme s'entraîne à quitter son enveloppe charnelle "s'exerçant à son absence future par une dissimulation de sa présence."[4]. Bien plus :

> "Par le sommeil, image de la mort, tu es aussi initié à la Foi, tu médites ton Espérance, tu apprends à vivre et à mourir, tu apprends à veiller alors même que tu dors"[5].

Médiateur de la tradition romaine qui associe rêve et voyage aux lisières de la mort, Tertullien modifie cette tradition en y ajoutant une interprétation morale néo-platonicienne et chrétienne : le rêve est un détachement qui nous entraîne à mourir et qui nous fait éprouver l'immortalité dégagée de l'enveloppe charnelle. Tertullien assortit cette théorie de la tradition du voyage dans l'au-delà par ces notations sur l'activité de l'âme :

> "[…] elle pérégrine par-delà les mers et les terres, négocie, travaille, plaisante, s'afflige, se réjouit, accomplit des actes permis ou prohibés, et montre que, privée du corps, elle est, elle aussi, fort capable, pourvue de membres propres, mais qu'elle n'en a pas moins le devoir nécessaire de réanimer le corps."[6]

Toute cette énergie, cette force, coupée de ses moyens de réalisation puisque le corps est endormi, est appelée "agitation vaine" et "extase" par Tertullien, suivant la croyance montaniste à laquelle il se rattache et qui fait de la prophétie l'instrument de la Révélation[7].

Tertullien n'est pas le premier à avoir développé le rêve comme voyage initiatique, elle est très ancienne et mérite que nous nous y arrêtions plus longuement.

---

[1] Paris, Gallimard, 1999, traduction de P. Klossowski, 66 p. (L'Arpenteur)
[2] *De anima*, XLVII, 2.
[3] *Ibid.*, "*imaginem mortis*",, p. 23.
[4] *Ibid.*, p. 25.
[5] *Ibid.*, p. 27.
[6] *Ibid.*, p. 27.
[7] *Ibid.*, note 13, pp. 62-63

- Le voyage cosmique sous la direction de l'imagination

Il existe une conception de la *psuchè,* élaborée par les sectes philosophico-religieuses comme les pythagoriciens ou les orphiques, selon laquelle elle n'est pas le simulacre du corps, désormais disparu, *elle est le double de l'être vital*. Ce double d'origine divine, indestructible, dort quand le corps est en activité. Il est libéré du corps dans le sommeil, peut voir plus clairement l'avenir, lorsqu'il s'est ainsi purifié, et se manifeste sous forme de rêves prémonitoires. La *psuchè* a un accès naturel aux vérités à venir de par sa nature céleste, si elle ne tombe pas dans la matière, entraînée par le corps[1]. Platon est l'héritier de cette conception dans sa réflexion sur l'âme et sur les rêves. C'est seulement à l'âme, la *psuchè,* que le philosophe confère le pouvoir de s'élever jusqu'à la vérité, jusqu'à la prémonition par le rêve[2]. Ce mythe est complété par celui de la Plaine de Vérité, repris par Platon dans *Le Phèdre* ou rappelé par Plutarque dans le *De Defectu oraculorum*. L'âme part aux confins du monde réel, au foyer commun à tous les mondes, dans un site paradisiaque où elle se nourrit, se remémore qui elle est, où l'innocence se retourne en un face à face avec les puissances infernales, c'est aussi le lieu sacré de la parole poétique[3]. Cette Plaine est un pré fournissant la nourriture convenable à l'âme, qui s'efforce de s'élever pour l'apercevoir. Selon Plutarque, c'est le foyer des mondes, où gisent les principes de ce qui a été et de ce qui sera[4], dans une éternité immuable. Le rêve est le voyage spirituel vers ces origines, auxquelles toute âme aspire ardemment parce qu'elle retrouve sa vraie nature.

Platon met l'accent sur un aspect promis à une grande postérité, le rôle de la *phantasia.* Dans *Le Timée* ou *Le* Phèdre, il explique que le sommeil est nécessaire pour que l'âme ne soit plus entravée par la raison et qu'elle retrouve ses origines divines, si bien qu'elle peut s'adonner à la divination. Platon impute à la *phantasia,* faculté irrationnelle, non seulement les visions monstrueuses mais aussi la divination. Dans le *Timée,* on peut lire :

[1] Voir pour l'opposition des deux conceptions J.-P. Vernant, *Œuvres II*, « Psychè : double du corps ou reflet du divin ? », *op. cit.*, p. 2131. Voir aussi à propos de Platon *Figures*, *idoles*, *masques* dans *Œuvres Religions*, *rationalités*, *politique II*, *op. cit.*, p. 1541.
[2] E.R. Dodds, *op. cit.*, p. 118.
[3] Philippe Nys, *Le jardin exploré Une herméneutique du lieu*, Besançon, les Editions de l'Imprimeur, 1999, 247 p., volume I, p. 29sq.
[4] Pour cette tradition, voir Philippe Nys, *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, *volume I*, Besançon, les Editions de l'Imprimeur, 1999, 247 p., p. 26 et Pierre Courcelle, « La plaine de Vérité Platon, *Phèdre 248b* » dans Museum Helveticum 26(1969) 199-203.

> "[…] nul homme dans son bon sens ne parvient à la divination divine et véridique. Mais il faut que la force de son esprit soit entravée par le sommeil ou la maladie, ou qu'il l'ait déviée par quelque crise d'enthousiasme."[1]

Le philosophe reconnaît que la mantique échappe totalement à la raison et relève de la folie, comme l'amour ou l'inspiration poétique. C'est pourquoi elle se manifeste dans le sommeil où l'âme n'a plus de contrôle ni sur elle-même, ni sur le corps ; c'est une forme d'enthousiasme, d'extase, témoignage que l'âme se ressouvient de son origine et de sa nature véritable, qu'elle échappe aux limitations de la raison humaine : la faculté bornée ne saurait communiquer avec la divinité. Dans le *Phèdre,* Platon associe *mania* et *mantikê,* en faisant dériver étymologiquement le second du premier[2] : c'est un délire qui vient des dieux – on note aussi que la divination est liée à la faiblesse du sommeil, à la maladie, ce qui annonce la théorie de la mélancolie. Le sommeil n'est plus l'état où se révèle l'âme dans toute sa vérité et dans toute sa pureté ; il est au contraire un état provisoire de dérèglement, comparable à la maladie, état pendant lequel le dormeur n'est plus le maître de toutes ses facultés : mais il lui donne accès à la prémonition.

Aristote, s'il ne cautionne pas la théorie du rêve prémonitoire, prolonge cette croyance dans le rêve prémonitoire, dans le cas exceptionnel du seul mélancolique, aux rêves authentiques. Le mélancolique est un type de caractère gouverné par l'humeur mélancolique qui modifie l'état de son corps et ses perceptions, tout comme ses réactions. Aristote refuse pourtant aux rêves le qualificatif de « divins » auquel il préfère celui de "démoniques"[3]. Rien que de naturel dans cette clairvoyance, bien qu'elle soit un privilège rare: les mélancoliques, comme ils rêvent plus souvent et avec plus de force, portés par leur imagination, ont plus de chance d'atteindre la vérité, statistiquement et de par leurs capacités :

> "Si tu tires beaucoup de flèches, tu toucheras tantôt ici, tantôt là."[4]

---

[1] *Timée* dans *Œuvres complètes*, Paris, "Les Belles Lettres", 1985, tome X, 274 p., pp. 197-198, 74^{e}.

[2] « Ce qui assurément mérite d'en être le témoignage, c'est que ceux qui, dans l'Antiquité, ont institué les noms, ne tenaient pas la *mania*, le délire pour une chose vilaine, pas davantage pour un sujet d'opprobre ; sans quoi ils n'auraient pas introduit le nom dans la contexture de celui du plus beau des arts, de l'art grâce auquel on discerne l'avenir, en l'appelant *manikê*, le délirant. », *Phèdre* 244c, dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, 32.

[3] *Parva naturalia* 462b-464b, "De la divination dans le sommeil" d'Aristote dans : *La Vérité dans les songes*, Paris, Payot et Rivages, 1995, 151 p., traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud, p. 122.

[4] *Ibid.*, p. 123 et p. 127. Dans l'*Ethique à Eudème*, Paris, Vrin, 1991, 236 p. (introduction et notes de Vianney Décarie), Aristote oppose, à la manière de Platon, la raison et le pouvoir divinatoire : "Aussi les mélancoliques ont-ils des rêves justes : le principe en effet semble exercer un plus grand pouvoir quand la raison s'est séparée tout comme les aveugles ont une meilleure mémoire parce que celle-ci est séparée des objets visibles.", p. 215, VIII, 2.

Ils ont l'imagination plus développée et naturellement, leur coup, porté de loin, touche forcément une cible, dans un tir franc et direct. C'est donc la constitution interne qui permet l'accès à la vérité, une imagination robuste et souvent exercée, audacieuse et allant droit au but.

Plus tard, Cicéron s'inspire des théories pythagoriciennes dans deux de ses œuvres, *Le Songe de Scipion* avec tous ses prestiges divinatoires et le *De divinatione,* plus critique.

Le Songe de Scipion est un mythe qui forme la sixième et dernière partie du *Re publica*, dialogue consacré à la bonne gestion des affaires de l'Etat. Cicéron y met en scène Publius Cornelius Scipion, fils adoptif de Paul Emile : arrivé depuis peu en Afrique, il évoque le souvenir de l'Africain avec Massinissa. Puis, il va se coucher :

> "C'est alors… (Cela venait, j'imagine, de ce que nous avions dit ; il arrive souvent que nos pensées, que nos conversations produisent dans notre sommeil quelque chose comme ce qu'Ennius raconte au sujet d'Homère […])… c'est alors que l'Africain se présenta à mes yeux."[1]

Cicéron concilie une origine naturelle, puisque la conversation qui précédait le sommeil a inspiré le rêve. Mais en même temps, le rêve projette des figures autonomes, dans un lieu que la description rend objectivement réel et indubitable, un lieu jamais abordé par les vivants. Publius entre en contact avec les morts, certains mêmes se manifestent comme Paul Emile, son défunt père qui l'embrasse et lui répond ; l'Africain lui montre le lieu où ils vivent :

> "C'était un cercle qui, au milieu des feux, brillait d'une éclatante blancheur et que vous, d'un nom reçu de Grèce, vous appelez la Voie lactée"[2]

Publius a quitté la terre qui apparaît au loin comme un point insignifiant et le songe s'apparente à un voyage dans un monde céleste, la voie lactée, à laquelle les hommes qui se sont consacrés aux affaires de la cité ont droit. L'Africain prophétise à son petit-fils sa destinée, lui annonce la guerre, le genre de mort qui lui est réservé et l'encourage à la sagesse comme à la vertu. On notait un certain pessimisme chez Virgile, lors de la catabase, pessimisme auquel répond l'optimisme platonicien de Cicéron : pour l'Africain, la mort est la vie réelle et non pas une ombre de vie dans le malheur et l'oubli.

[1] Pierre Boyancé, *Etudes sur le* Songe de Scipion, New York et Londres, Garland Publishing, 1987, 192 p., p. 16-17.
[2] *Op. cit.*, p. 23.

Parallèlement, Cicéron écrit en 44 *De divinatione*. Ce dialogue fait suite au dialogue *De la nature des dieux (De natura deorum)* et précède *Du Destin (De fato).* Il a été beaucoup lu, en particulier au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, car il nourrit – pour une large part- la réflexion des Lumières sur la superstition. Cicéron y examine les fondements des prévisions de l'avenir. Il définit la divination comme "pressentiment et connaissance de l'avenir" (I, 1).

Ce dialogue met en regard la croyance aux songes divinatoires, défendue par Quintus avec les objections de Marcus. L'un distingue la divination naturelle, inspirée par les dieux dans les oracles et les songes : alors, l'être inspiré jouit de la même vision que les dieux et aucune erreur n'est possible. Cependant, la divination artificielle qui relève d'un savoir-faire fondé sur l'accumulation des observations et expériences peut être sujette à caution, les interprétations ne relevant que de la conjecture. C'est donc l'origine, divine, qui garantit la véracité des songes. L'origine purement humaine des rêves, fruits d'un savoir-faire, est mise en doute. Quintus défend aussi la conception pythagoricienne de l'âme délivrée du corps dans le sommeil :

> "Par conséquent, lorsque l'âme s'est affranchie par sommeil de son association et de son contact avec le corps, alors elle se souvient du passé, comprend le présent et prévoit l'avenir. Car le corps d'un homme qui dort gît comme celui d'un mort, mais son âme est vivante et pleine de force. Il en sera encore bien davantage ainsi après le trépas, quand elle aura entièrement quitté le corps. Quand donc la mort approche, elle prophétise beaucoup mieux : les gens frappés d'une maladie grave, qui leur sera fatale, discernent précisément l'imminence de leur fin. Ils voient en général apparaître les images de défunts."[1]

Ce n'est pas la concentration de l'âme sur la contemplation, activité la définissant en propre, qui rend possible la divination ; c'est plutôt la proximité de la mort, qu'elle touche le corps passif pendant le sommeil ou l'âme malade et sur le point de quitter le corps. Suivant l'ontologie platonicienne avec une grande cohérence, Quintus estime que la vérité appartient à l'au-delà, au monde divin dans les sphères célestes ou à l'homme qui va quitter cette vie et sa pesante matérialité. Marcus, quant à lui, rejette toute divination, artificielle. En effet, comment imaginer que les dieux s'abaissent à accourir au chevet des mortels comme Homère l'écrivait ? Leur transcendance ne s'accommode

[1] *De la divination*, Paris, Les Belles-Lettres, 1992, 247 p., traduit et commenté par Gérard Freyburger et John Scheid, p. 58-59, I, 63.

pas des hommes. Par ailleurs, comment concilier la majesté des dieux et l'obscurité des rêves ? Les rêves clairs ne sont pas plus une élucidation :

> "En fait, tout se mêle et tout se confond dans l'esprit affaibli et apathique, et ce sont avant tout les traces de tout ce que, éveillés, nous avons pensé ou fait qui le [le rêveur] travaillent et l'agitent"[1]

Le rêve est réduit par Marcus à un assemblage hasardeux et insignifiant – définition promise à une belle postérité :

> "On ne peut rien imaginer de si absurde, confus ou monstrueux qui ne puisse apparaître en songe"[2]

Aussi ne peut-on lui accorder la moindre dignité aléthique. Pour ce qui est des clefs des songes, ils sont le résultat d'observations aussi infinies qu'indénombrables et impossibles à constituer en science. Et il n'y a aucune *sumpatheia* entre l'objet rêvé et la réalité, si éloignées parfois que les clefs des songes se donnent pour douteuses[3]. Cicéron déplace donc la problématique de la vérité onirique : il n'admet aucune véracité dans les songes humains, leur origine terrestre leur interdisant la consistance pleine et entière des idées célestes. Ni l'âme, ni le corps ne peuvent franchir ces portes réservées aux dieux. Or, les dieux sont indifférents aux hommes et ne s'aventurent pas dans un monde inférieur. Donc jamais les hommes ne parviennent à franchir le seuil divin. Seule la nature divine des songes pourrait leur conférer cette vérité propre au Ciel, mais encore faut-il prouver que cette interaction est possible. La proximité de la mort, dont le sommeil est le reflet, est l'occasion exclusive pour l'homme d'approcher les dieux.

La théorie du rêve anagogique est perpétuée à l'extrême fin de l'Antiquité païenne tardive, par Synésius, évêque de Cyrène (370-414) dans son ouvrage *Des songes* à la postérité exceptionnelle.

L'instrument de ce transport est l'imagination, faculté intermédiaire entre l'intelligence et les sens : nécessaire, elle est le sens des sens, elle permet de sentir, de voir, d'entendre et cependant elle relève de l'esprit, du divin et influence l'âme à laquelle elle est étroitement liée comme l'âme peut l'influencer, la purifier et l'attirer vers les sphères célestes. Elle est l'organe de l'âme, véhicule et enveloppe de l'âme (*ochêma pneuma*), en cela elle rappelle l'attelage platonicien. L'union d'un principe immatériel avec la matière étant impossible, ce revêtement de l'âme est un intermédiaire

[1] *Ibid.*, pp. 177-178.
[2] *Ibid.*, p. 182.
[3] *Ibid.*, p; 179

indispensable afin qu'elle puisse interagir avec le corps. Elle a donc un rôle ontologique indispensable.

L'âme possède une nature céleste qui l'assigne à voyager après la mort ou pendant le sommeil dans les régions supérieures où la vérité se donne dans sa pureté : elle entraîne alors l'imagination avec laquelle elle est étroitement liée et qui se purifie, devient lumineuse, ignée aux confins des régions sublunaires. Le véhicule de l'âme est, après le mythe du *Phèdre,* ce qui permet l'envol vers les régions célestes. C'est Platon qui a émis l'idée d'un véhicule dont une partie était irrationnelle. Les théories néoplatoniciennes ont repris cette conception et l'ont élargie : le véhicule est lié à l'irrationnel dans l'âme et l'imagination se trouve au sommet de cette vie irrationnelle[1]. Cet envol dépend autant de l'âme que de l'imagination.

Après ce savoir secret que le rêve délivre sur l'avenir, par l'entremise des morts, des dieux, ou par le retour au site originel de la Plaine de Vérité, il est un autre savoir que le rêve dispense selon les Anciens : c'est, dans un retour lucide sur soi, la vérité sur l'âme et le corps. Le rêve permet une exploration de soi-même purifiée des scories de la veille, des occupations journalières dans une forme de concentration intériorisée.

b) Connaissance de soi

- Connaissance de l'âme

Pour cet aspect, nous revenons aux théories de Platon, selon lequel les images oniriques deviennent des images duelles et ambivalentes, celles de la *psuché,* véritables, et leur reflet illusoire, qui trouve son origine dans le corps. Chez Platon, l'apparition d'un être surnaturel, l'irruption de l'au-delà cède la place dans le songe prémonitoire à l'être véritable de la *psuchè* et à la vérité claire, immortelle, débarrassée des impuretés corporelles ; en revanche, dans les songes vains, le corps, *eidôlon* sensible et illusoire, est renvoyé au désordre et à l'inanité. Cela rappelle Démocrite pour qui les simulacres (*eidola)* émanent sans discontinuer des personnes et des objets, sortes de doubles de la

[1] Stéphane Toulouse, *Les Théories du véhicule de l'âme dans le néoplatonisme : genèse et évolution d'une doctrine de la médiation entre l'âme et le corps*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, *Annuaire*, tome 109, 2000-2001, pp. 521-524. Il s'agit d'un résumé très concis de sa thèse soutenue en 2001. Pour le lien entre *phantasia* irrationnelle et théorie du rêve, voir : « La notion d'imagination chez les Anciens I- Les philosophes » par Mireille Armisen dans Pallas XXVI, tome XV, fascicule 3 (1979) 11-51, en particulier p. 21.

réalité, et frappent la conscience du rêveur pendant son sommeil, en pénétrant par les pores de son corps[1].

Platon accomplit ce basculement fondamental au Ve siècle: l'*eidôlon,* image du rêve, du fantôme du défunt ou de l'apparition divine, passe de la surnature au monde sensible ; il finit par désigner chez le philosophe le corps, image illusoire, inconsistante et transitoire de ce que nous sommes vraiment : la *psuchè* immortelle[2]. L'image chez Platon est frappée de non-être, c'est une illusion pareille aux reflets, aux songes, une duplication fausse et sans substance. Aussi le rêve ne résiste pas à cet assaut philosophique. Le voici renvoyé ontologiquement à la fausseté, à l'illusion, à la pure apparence sans substance : au mimétisme. Et c'est le corps, *eidôlon* de l'âme immortelle, qui en est le principal responsable. Seule l'âme, la *psuchè,* peut prétendre à la vérité, à la prémonition par le rêve.

Ce basculement théorique nous permet d'appréhender l'interprétation des songes que présente Platon, plus morale et plus repliée sur le sujet. Pour passer du paraître à l'être, le philosophe recommande de pratiquer la philosophie, c'est-à-dire une discipline qui consiste à purifier l'âme, à la rassembler en la déliant du corps et du sensible pour qu'elle retrouve sa nature immortelle et divine. Dans *La République*, au livre IX, 571b-572c, il distingue deux types de rêves, ceux du désir et ceux de l'âme raisonnable. Ces deux types témoignent de l'âme immortelle puis de sa contagion par son avatar, le corps, et son cortège de désirs impurs. En effet, le sommeil permettant un dépouillement de la *psuchè* et un accès à la vérité, laisse toujours au songe le rôle de révélateur mais il peut accentuer aussi les penchants les plus bestiaux et enfoncés dans la matière ; la prémonition de l'avenir chez un homme qui vit immergé dans le sensible est alors remplacée par le seul reflet de l'âme, comme si la vérité éternelle était obscurcie par le corps et se cantonnait au présent. Le rêve est le reflet de ce que nous avons cultivé en nous : la *psuchè* immortelle et son accès naturel à la vérité ; ou bien les désirs les plus débridés d'une *psuchè* emprisonnée dans la matière. Il est l'occasion d'un autoportrait moral et il nous dévoile dans nos choix : si nous n'avons pas pris l'habitude de les soumettre, les désirs comme renforcés s'emparent de nous au moment où notre vigilance cède le pas au sommeil et profitent de l'assoupissement de l'âme :

[1] E.R. Dodds, *ibid.*

[2] « On est ainsi passé de l'âme double fantomatique du corps au corps reflet fantomatique de l'âme. », J.-P. Vernant, *Œuvres II*, « Psychè : double du corps ou reflet du divin ? », *op. cit.*, p. 2132.

> « Ce sont ceux [ces désirs] qui s'éveillent à l'occasion du sommeil, toutes les fois que dort la partie de l'âme dont le rôle est de raisonner et de commander par la douceur à l'autre, tandis que la partie bestiale et sauvage, s'étant emplie de nourriture et de boisson, se trémousse, et en repoussant le sommeil, cherche à aller de l'avant et à assouvir son penchant propre. »[1]*

Platon impute à la faculté de l'âme appétitive, la *phantasia,* les rêves et les visions monstrueuses : pendant le sommeil, cette faculté se donne libre cours et accomplit en pensée tous les forfaits. Ces rêves ne sont donc pas le pur reflet de l'âme immortelle mais ils sont alourdis par les aliments ingérés et troublés par les passions, de même que l'âme peut se commettre avec le corps et la matière. En revanche, si l'on a fortifié la partie la plus raisonnable, elle nous mène dans le sommeil jusqu'aux vérités les plus hautes :

> « […] ne sais-tu pas que c'est en cet état [de repos des deux autres parties, la colère, le *thumos* et les désirs, l'*epithumia*] qu'on est, au plus haut degré, en contact avec la vérité, alors aussi qu'est le moindre possible le dérèglement des visions qui nous apparaissent dans nos rêves » [2]

Ainsi, les rêves témoignent de l'état de notre âme en général, en particulier au moment de nous coucher – les rêves peuvent donc être simultanément un message de l'avenir et un diagnostic moral -c'est-à-dire un tableau de notre âme et de sa compromission dans le sensible.

On passe ainsi, depuis Platon, à une interprétation morale du rêve qui s'approche de la conception médicale : le rêve peut être l'indice, ou plutôt le révélateur de notre âme envahie par le corps et ses désirs, et donc de notre caractère présent, résultat de notre comportement habituel[3].

Synésius, que nous avons déjà évoqué à propos du voyage de l'âme, reprend et prolonge cette conception duelle du songe : l'imagination peut être entraînée dans les régions célestes ou bien se commettre avec la matière, si l'âme ne s'est pas purifiée. Elle peut faire voyager l'âme dans les régions du corps auquel elle s'unit. En effet, si l'âme (*pneuma*) est vicieuse ou si elle descend dans les régions sublunaires, elle ne fait que rendre l'imagination plus lourde et plus terreuse et peine à revenir aux régions d'où elle

[1] Platon, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1950 (La Pléiade), *La République IX*, p. 1175.
[2] Ibid., pp. 1175-76.
[3] Voir aussi Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 304. Les stoïciens partagent la même conception d'un sommeil qui facilite l'examen de conscience.

vient ou à la vérité divine à laquelle elle a accès. Lorsque l'âme tombe dans les régions inférieures et se compromet avec la matière, l'imagination perd sa lucidité et ne voit que des images du monde sensible. L'imagination, de souffle animal, s'épaissit et prend les formes de démons mauvais. Elle perd sa transparence, miroir pur de la vérité et de l'avenir.

Tertullien est aussi l'héritier de cette dualité morale des songes, qu'il illustre dans sa classification selon l'origine. Il classe les rêves d'après leur origine, démoniaque, divine, ou naturelle. La classification, depuis Artémidore, évolue, en ce qu'elle met au second plan la nature divinatoire qui n'est pas toujours immédiatement décelable. Les songes démoniaques se reconnaissent souvent car "vains, frustrateurs [sic], honteux, chaotiques, lubriques et immondes"[1]. Mais ils peuvent être "véridiques et réjouissants", autrement dit nous ne pouvons pas toujours déterminer leur origine. Les rêves divins sont "honnêtes, saints, prophétiques, édifiants, révélateurs de vocation, dont la générosité a coutume de s'épandre jusque sur les profanes"[2]. Or, les rêves divins peuvent s'adresser à des païens et les rêves démoniaques à des saints. Pour terminer, les rêves naturels proviennent des perceptions de l'âme à propos "des choses qui l'entourent"[3]. Il reste l'extase qui donne des rêves inattendus et difficiles à interpréter. L'âme y est plus active. Il apparaît que la dichotomie entre corporalité repoussante et spiritualité céleste est déplacée dans des causes surnaturelles. Le corps tient une place majeure dans ces théories oniromantiques, mais comme obstacle à la vérité de l'âme. Pourtant, des médecins ont également étudié le rêve comme la parole la plus véridique du corps, comme diagnostic de l'état du corps.

- Connaissance du corps

Cette idée que le rêve est le lieu d'expression d'une vérité du corps, et non seulement de l'âme, se développe dans la médecine grecque classique.

Et pourtant, le représentant de la médecine classique, Hippocrate, part d'un postulat que ne désavouerait pas Platon ; pendant le sommeil, l'âme est particulièrement lucide, car elle se livre à son activité propre, contempler les idées, lorsqu'elle est libérée de la charge du corps :

[1] *Du sommeil*, *des songes*, *de la mort*, *op. cit.*, p. 45.
[2] *Ibid.*, p. 45.
[3] *Ibid.*, p. 45.

> "C'est que l'âme, quand elle est au service du corps éveillé, se partage entre beaucoup de tâches, elle n'est pas à elle-même, mais se donne partiellement à chaque faculté du corps, à l'ouïe, à la vue, au toucher, à la marche, aux activités du corps entier : l'intelligence ne s'appartient pas. Mais quand le corps se tient tranquille, l'âme, mise en mouvement et éveillée, administre son domaine propre et accomplit toute seule toutes les actions du corps [...] l'âme éveillée voit tout ce qui est visible, entend tout ce qui est audible, marche, touche [...]"[1]

L'âme retrouve l'usage de ses facultés lorsqu'elle n'a plus à commander au corps, elle reconquiert une clairvoyance entamée par l'attention qu'elle a portée aux sensations et à la locomotion du corps: elle n'est pas livrée à la folie, elle ne voyage pas vers d'autres contrées, elle est seulement elle-même mais restituée dans son intégrité spirituelle. Alors elle est complètement éveillée et lucide à tout ce qui l'environne, au point d'atteindre sans peine la vérité. Hippocrate est très proche en cela de Platon et de Pythagore : dans le sommeil, l'âme est enfin elle-même, dans sa vérité. A cela, Hippocrate ajoute un corollaire médical du rêve : durant le sommeil, extralucide, l'âme devient particulièrement attentive au corps, avec lequel elle est étroitement liée, et peut ainsi détecter les maladies par l'intermédiaire des images des songes. L'âme devient le porte-parole du corps et "annonce les affections du corps"[2], elle livre un pronostic médical. Loin de chercher une vérité en dehors du corps, rebut de l'être véritable, l'âme revient à ce compagnon charnel et en analyse les symptômes cliniques. L'âme est tournée vers l'intérieur. La tradition médicale fait certes le rapprochement avec l'oniromancie, en ce qu'il s'agit d'un pronostic, mais à l'usage du médecin. Les rêves sont des symptômes et la clef des songes est une clef des affections : Hippocrate n'était peut-être pas le premier à l'établir, mais lui refuse de s'en remettre à la prière et en praticien pragmatique, il propose des traitements divers des maladies détectées. On note que les significations des rêves relèvent de la correspondance entre les éléments, les humeurs et les qualités de sécheresse, d'humidité, de correspondances entre le macrocosme et le microcosme.

Aristote développe également cet aspect dans son analyse des songes. En effet, dans *De la divination dans le sommeil*[3], le philosophe admet que les rêves soient "causes" ou "signes" de ce qui se passe dans le corps. Se rattachant à la tradition hippocratique, il voit une corrélation entre la veille et le sommeil. Le corps se manifeste et les "petits

[1] *Du Régime IV* ou *Des rêves* d'Hippocrate, Vème siècle avant J.-C., Paris, "Les Belles lettres", 1967, 141 p. , texte établi et traduit par R. Joly, p. 97
[2] *Op. cit.*, p. 98.
[3] *Parva naturalia* 462b-464b, « De la divination dans le sommeil » d'Aristote dans : *La Vérité dans les songes*, Paris, Payot et Rivages, 1995, 151 p., traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud.

mouvements", inaperçus le jour, deviennent sensibles la nuit et nous informent sur l'état de notre corps. Tout comme dans la théorie hippocratique, l'âme moins dispersée est plus lucide :

> "De sorte que puisque les principes de toutes choses sont petits, il est évident qu'il en est ainsi pour les principes des maladies et de toutes les affections qui se préparent à naître dans le corps."[1]

Mais il met en cause la véracité des songes car la divinité ne "les envoie non pas aux meilleurs ni aux plus sensés mais aux premiers venus"[2] : le rêve n'est plus l'apanage de quelques élus des dieux, comme chez Homère, ou de quelques âmes pures chez Platon, ce qui met en cause la portée véridique de ces messages adressés indifféremment à tous.

Dans ses *Petits traités*[3], Aristote explique encore l'origine du sommeil puis du rêve chez les hommes : il propose un développement d'ordre physiologique et réfute le chamanisme de l'âme. Le sommeil est pour lui souvent consécutif à la digestion qui concentre la chaleur dans le corps et provoque une montée de la matière jusqu'au cerveau, ce qui rend la tête lourde. Alors le sang doit se purifier de cette matière et la chaleur se disperse dans tout le corps.

Le rêve provient des mouvements des organes, perçus bien après les sensations elles-mêmes par le sens commun, comme le projectile atteint son objectif quelque temps après avoir été lancé. Si ce mouvement est trop important, que le sang est trop agité, les rêves sont nombreux et désordonnés, ils sont horribles. Ce n'est qu'un sang calme qui produira des rêves sains[4]. Cette explication physiologique rend le rêve à la nature, conséquence d'un état passager du corps, miroir de la matière qui circule en nous : Descartes saura s'en souvenir comme tous ses héritiers du XVIII^{e} siècle qui ne voient là qu'un mécanisme purement corporel, sans portée magique ou oniromantique. Néanmoins la divination est associée au tempérament mélancolique et à la pathologie qui lui correspond : poursuivant l'idée de Platon selon laquelle la précognition est associée à la maladie.

Galien présente à son tour une étude des rêves reposant sur la cause matérielle. Le médecin fait dépendre étroitement leur contenu de l'équilibre des humeurs dans le corps, éloignant toujours plus le rêve de l'oniromancie et le cantonnant au désordre

[1] *Ibid.*, p. 119.
[2] *Ibid.*, p. 116.
[3] Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, traduction et notes de R. Mugnier, Paris, Les Belles-lettres, 1965, 134 p. En particulier : *Du sommeil et de la veille* pp. 67-76 ; *Des rêves*, pp. 77-87.
[4] *Des rêves*, *op. cit.*, p. 85.

organique : d'ailleurs la signification est indirecte, obligeant un décodage et donc un médiateur. Le médecin romain du IIe siècle (131-201), s'inspirant d'Hippocrate dans son *Epitomé en quatre parties*, considère comme Hippocrate les songes comme les signes de l'état du corps[1] qui peuvent conduire à un diagnostic. Le rapport est métaphorique entre le contenu du rêve et le trop-plein d'humeurs présentes dans le corps : ainsi, la bile jaune nous fait rêver de feu, la fumée en rêve signale une abondance de bile noire, la pluie, une humidité froide, la neige une humeur froide[2].

Cependant, d'autres facteurs entrent en ligne de compte et modifient les songes, comme les aliments absorbés ou le tempérament du malade, rendant toujours plus obscur le message délivré par le rêve. Enfin, le rôle de l'imagination ne doit pas y être négligé :

> "En effet, pendant le sommeil, l'âme se crée des images, non seulement à partir d'un certain état physique, mais aussi à l'aide des actes que nous accomplissons habituellement chaque jour et parfois également avec nos soucis et nos réflexions."[3]

Ainsi, le rêve est une précieuse photographie des humeurs, de la digestion, du tempérament et des habitudes du patient pour le médecin. Enfin, après Hippocrate, Galien met l'accent sur la lucidité particulière de l'âme pendant le sommeil, qui pressent avec une clairvoyance exacerbée les affections du corps :

> "Pendant le sommeil, vraisemblablement, l'âme se trouve proche des profondeurs du corps et loin des sensations externes ; elle ressent les affections internes et se représente tout ce qu'elle désire comme des réalités."[4]

Son interprétation qui s'inspire du pythagorisme en garde l'aspect le plus superficiel : l'âme se concentre d'autant mieux sur les sensations internes qu'elle est coupée de l'extérieur. Le songe a perdu presque entièrement son aura oniromantique.

Nombre de philosophes, de médecins et d'hommes de lettres de l'Antiquité gréco-romaine accordent donc au rêve des pouvoirs divinatoires. Des traditions diverses, qui parfois se rejoignent chez certains auteurs, présentent le songe comme accès à l'au-delà et en particulier comme une communication avec les morts ou avec les dieux, même si

[1] "Les rêves nous permettent de connaître l'état physique d'un malade.", *Epitome en quatre parties*, Union latine d'éditions, Paris, 1962, tome II, 338 p., "Des Rêves", livre IV, pp. 5-6.
[2] *Op.cit*, pp. 5-6.
[3] *Ibid.*, p. 6.
[4] *Ibid.*, p. 6

les Romains abordent cette communication avec plus de scepticisme. Par ailleurs, les idées pythagoriciennes sur le voyage onirique irriguent tant les théories platoniciennes sur le rêve que celles de Synésius, ou celles d'Hippocrate. Ensuite, la *phantasia* est la faculté irrationnelle par laquelle l'homme peut entrer en contact avec l'éternité qui l'habite et peut développer la prémonition. Un infléchissement théorique se remarque chez Platon qui fait du rêve l'instrument privilégié d'une connaissance de l'âme dans ses rapports avec le corps. Les penseurs chrétiens s'en inspirent, en perpétuant une axiologie morale : les rêves corporels sont vains et ne prédisent pas l'avenir, tandis que les rêves d'une âme détachée du corps retrouvent la vérité immuable et sondent l'avenir. Pour finir, la tradition médicale hippocratique et galiénique considère le rêve comme un message précieux sur l'état du corps ; un philosophe comme Aristote se situe dans cette filiation pour présenter ses propres théories sur le rêve. Toutes ces conceptions vont connaître un syncrétisme dans les théories de la Renaissance sur le songe. Quant aux premiers penseurs chrétiens, ils vont accentuer la portée morale ambivalente des rêves, en mettant l'accent sur l'origine diabolique des songes.

2) L'héritage du Moyen-Age et de la Renaissance : les songes divinatoires, centre aveuglant de la théorie des songes

Dans ce rapide survol des théories du rêve, qui n'a aucune prétention à l'exhaustivité mais qui se contente de balises dans l'immensité du corpus onirique, tant dans la philosophie que dans la médecine et la littérature, nous voudrions mettre en avant quatre orientations durant cette très longue période. Tout d'abord, les rêves surnaturels n'ont pas perdu de leur prestige, bien au contraire. Mais ils souffrent de l'interdiction de l'Eglise et de l'impossibilité à distinguer le message divin du message diabolique. Ils sont constamment suspectés de conduire le rêveur au péché, c'est une tentation superstitieuse condamnable.

Par ailleurs, si le rêve prémonitoire n'est jamais remis en question et s'il a plutôt tendance à se renforcer à la Renaissance, il devient le fruit rare d'une conjonction entre une âme pure et un régime strict imposé au corps.

De plus, le songe allégorique gagne en importance, au point de définir le songe lui-même, surtout depuis la Renaissance.

Enfin, la malléabilité de l'imagination rend le rêve perméable à toutes sortes d'influences, astrales, démoniaques ou même humaines.

a) Les songes surnaturels, objet de la plus grande suspicion

Si les clercs du Moyen-Age s'appuient sur la distinction virgilienne entre rêves faux et vrais en jetant le doute sur ces productions nocturnes, ils rapprochent en même temps le rêve de la vision, tous deux expériences d'une rencontre avec le surnaturel. C'est entre le rêve faux et la vision que le rêve trouve toute une gamme d'actualisations.

Pour commencer, les pratiques oniromanciennes sont païennes, donc hérétiques. Puis le rêve suppose un rapport direct du sujet à la divinité, il se passe de toute médiation ou en dénie la valeur ; or l'Église, à travers son clergé, prétend à un rôle de médiatrice entre Dieu et les hommes. Ainsi, le rêve souligne les limites de la puissance ecclésiastique, en particulier sur l'expérience religieuse individuelle : ce qui tend à le discréditer.

La position de la Bible est ambivalente par rapport aux rêves. Elle le considère comme un mode de communication divin : dans l'Ancien Testament, Dieu aime à se manifester derrière le voile du rêve[1], même si cette forme de révélation est considérée comme inférieure à la révélation directe, plus digne de foi. La plupart du temps, le rêve reste transparent ; il ne requiert une interprétation que dans quelques cas, et alors seuls les prophètes, messagers de Dieu comme Joseph[2] ou Daniel[3], détiennent ce pouvoir herméneutique. L'Ancien Testament recommande très souvent la prudence envers ces messages, comme l'Ecclésiaste[4] qui réaffirme la vanité des songes et la superstition des

[1] Genèse 20 : Dieu apparaît en rêve à Abimélek, roi de Guérar qui a enlevé Sara, femme. *Cf.* aussi Gen 15, Gen 26, Gen 28 et Gen 31.

[2] Genèse 37 : Joseph, le fils préféré de Jacob, rêve à plusieurs reprises et raconte ses rêves à ses frères, qui y lisent clairement la préférence paternelle, peut-être même la préférence divine. C'est aussi l'interprétation de son père qui le réprimande en apprenant son second rêve: « J'ai de nouveau rêvé, dit-il : le soleil, la lune et onze étoiles venaient s'incliner devant moi. » De dépit, les frères l'appellent « l'homme aux rêves » et le vendent. Or, c'est en interprétant les rêves du Pharaon que Joseph sortira de prison et trouvera la reconnaissance ainsi que la richesse. Ainsi, il est désigné comme élu de Dieu à travers des rêves clairs et à peine métaphoriques. C'est aussi par eux qu'il va accomplir son destin exceptionnel, car le don de les interpréter lui est également accordé. Autrement dit, les rêves deviennent, dans ce passage, la voie par laquelle Dieu s'adresse aux hommes et leur révèle sa volonté comme le futur : « Je lui parle au moyen de visions et de rêves. »

[3] Daniel, 2 : Nabuchodonosor, roi de Babylone, fait un rêve qui le prive du sommeil. Bouleversé, il exige des sages et autres enchanteurs qu'ils devinent son rêve. Daniel, à qui Dieu a accordé le don d'oniromancie (1, 17), peut sauver la vie des sages car Dieu lui révèle le rêve du roi, au cours d'un autre rêve (2, 19). Il est donc le messager de Dieu, qui dévoile l'avenir au roi et lui donne le moyen de l'interpréter. Mais Nabuchodonosor ne tient pas compte de ces prédictions et ne se convertit pas, au contraire il ordonne aux sages d'adorer une statue d'or, défiant Dieu qui le faisait apparaître sous forme de tête dorée d'uns statue composite. Car celle-là s'écroulait et se brisait. Le second rêve constitue un second avertissement : un arbre magnifique est abattu sur l'ordre d'un ange (4, 10). En vain, malgré les conseils de Daniel.

[4] L'Ecclésiaste, 3, 11 : « Il [Dieu] nous a aussi donné le désir de connaître à la fois le passé et le futur. Pourtant nous ne parvenons pas à connaître l'œuvre de Dieu dans sa totalité. » La même idée est exprimée en 7, 14 : « Dieu envoie le bonheur ou le malheur de façon que nous ne sachions jamais ce qui va arriver. » (aussi 9,1 et 9, 12 ; 10, 14) En 5, deux références au rêve sont peu engageantes et semblent porter le déni sur leur vérité : « […]

hommes. Le Lévitique et le Deutéronome[1] condamnent l'invocation des morts en songe ou la divination onirique. Seul le prophète véritable annonce l'avenir. Ainsi, le Dieu des Juifs est-il intraitable avec ceux qui prétendent entendre sa parole sans recourir au prophète envoyé par lui. Le rêve divin est l'apanage d'hommes élus. Quant au Nouveau Testament, il reste presque silencieux sur les rêves. Le discours clérical médiéval a retenu ces appels à la méfiance et l'attribution limitée des rêves vrais à une élite sociale ; leur interprétation est réservée aux prophètes, aux élus de Dieu.

En outre, comme l'Ecclésiaste le souligne, le rêve et sa divination relèvent pour les clercs de la catégorie de la superstition car l'homme s'arroge de manière illégitime la connaissance anticipée des événements dont Dieu s'est réservé la connaissance. Cette « usurpation indue des droits de Dieu » selon l'expression de Saint-Thomas[2] frappe d'interdit les songes divinatoires, véritables tentatives d'empiéter sur le domaine divin, vains, trompeurs et donc démoniaques : l'appel au diable est alors tacite car l'entreprise de s'enquérir par soi-même de l'avenir est entachée en principe de vanité. Il est vrai que la Bible offre un large répertoire de rêves envoyés directement par Dieu : les rêves sont dans ces cas des dons divins, la divination y apparaît comme une grâce naturelle, elle ne requiert pas l'intervention de l'homme. Ambigus par excellence, ces rêves suscitent des sentiments mitigés. Leur nature exceptionnelle, leur relation au surnaturel ne sont donc pas démenties : au contraire, bien présentes, l'Eglise tente de les contrôler et de les réglementer.

La typologie retenue et transmise[3] classe les rêves selon leur origine : Dieu, le diable et l'homme, en qui la source est duelle, l'âme ou le corps. Néanmoins, aucun critère ne permet de déterminer de manière claire et indubitable l'origine des rêves, d'autant plus que l'homme est soumis à l'ambivalence entre le bien et le mal, l'âme et le corps. Loin de

---

plus on a de soucis, plus on risque d'avoir de mauvais rêves » (5, 2) et « Les paroles trop abondantes sont aussi vaines que les rêves en grand nombre. » (5, 6). Enfin 34, 2-9 : « les songes donnent des ailes aux insensés. C'est vouloir saisir une ombre ou poursuivre le vent que de s'appuyer sur les songes. Du mensonge, quelle vérité sortira ? Divination, augures et songes sont choses vaines. Les songes ont égaré bien des gens. Ils sont tombés ceux qui avaient espéré en eux. »

[1] Dans le Lévitique, 20 : « Si un homme consulte d'une manière ou d'une autre les esprits des morts, ce qui est une forme d'idolâtrie, j'interviendrai contre lui en l'excluant du peuple d'Israël. » Voir aussi Deutéronome 18, 14 qui interdit le recours à la magie et à la divination : « Les peuples que vous allez déposséder écoutent les conseils de ceux qui pratiquent la magie ou la divination. Le Seigneur votre Dieu vous interdit d'agir ainsi. Il vous enverra un prophète comme moi, Moïse, qui sera un membre de votre peuple : vous écouterez ce qu'il vous dira. »

[2] *Somme théologique*, II, II, q. 95. Cité par Jean Céard dans *La Nature et les prodiges*, *L'insolite au XVIème siècle*, *en France*, Genève, Droz, 1977, 512 p., partie III, ch V, « Séductions et périls de la divination au temps de Rabelais », p. 113.

[3] Par exemple par Grégoire le Grand (540-604) dans ses *Dialogues*, livre IV, 48.

garantir les rêves prémonitoires dans leur vérité, la typologie instille le doute sur l'ensemble des productions oniriques, par l'intrusion d'une origine délibérément trompeuse. Jacques Le Goff résume ainsi les trois origines du rêve :

> "Les rêves en effet, selon le christianisme [...] peuvent avoir trois origines : Dieu, le corps du rêveur, Satan [...] C'est le corps avili qui engendre les rêves sous l'emprise de l'ivresse ou de l'indigestion. Mais la grande majorité des songes est le cadeau empoisonné de Satan. Le grand trompeur, le tentateur par excellence utilise les sortilèges du rêve avec prédilection pour attirer l'homme vers le péché. [1]

La présence trompeuse du diable qui unifie l'ensemble des mauvais démons sous son commandement, jette la suspicion sur toute la production onirique : il brouille les origines et ne permet plus de les démêler, en faisant paraître ce qui n'est pas. L'image surnaturelle ne contient pas de vérité comme image. Le démon peut ainsi faire croire à un rêve divin ou naturel à des fins tentatrices : l'homme orgueilleux donne facilement dans le piège de l'élection ; de même, le diable se saisit sans mal des causes naturelles comme le rêve vain : dans ce cas, l'origine est duelle, matériellement c'est le songe vain, mais instrumentalisé par le Diable qui en est le destinateur. Le pouvoir de Satan consiste à *faire croire* en de « vaines imaginations » (*fantasma*) qu'il introduit dans l'esprit des hommes, et surtout dans leurs rêves quand ils dorment et qu'ils relâchent leur vigilance : ces images fallacieuses conduisent à la perte de l'âme. Les *phantasmata,* pires encore, sont des rêves lubriques, luxurieux, pleins de charmes et dangereux, terrifiants quand le diable apparaît lui-même. Depuis le X^{e} siècle avec le canon *Episcopi*, la sorcellerie est placée sous le signe des *fantasma* en général : le diable abuse ses victimes par des illusions, comme les rêves vains ou les *phantasmata* et prend ainsi possession des âmes[2].

Rappelons qu'en 789, l'oniromancie, taxée d'idolâtrie, est interdite par l'*Admonatio generalis*. En 829, le Concile de Paris l'interdit de nouveau : c'est dire à quel point les images du rêve sont suspectes, instruments du diable. La littérature ecclésiastique témoigne de ces interdictions et en est le reflet, comme cet hymne attribué à Saint-Ambroise et chanté à complies :

---

[1] Préface de Aristide Aelius, *Discours sacrés. Rêve, religion, médecine au IIème siècle ap. J.C.*, Paris, Macula, 1986, p. 4. Cité par Sophie Bridier dans *Le Cauchemar. Etude d'une figure mythique*, Paris, 2002, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 262 p., p. 91.

[2] *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, sous la direction de Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, Paris, Fayard, 1999, 1231 p., article « Sorcellerie » p. 1087. Voir aussi J.-Cl. Schmitt, « Entre Dieu et Satan, ambiguïtés du rêve médiéval » dans « Sociétés et représentations » n°23 (mai 2007) 67-82.

"Que reculent les songes et les phantasmes de la nuit !"[1]

Ajoutons que depuis Augustin, le rêve est souvent associé à la luxure : la tentation de Saint-Antoine constitue le modèle de ce rêve, pente dangereuse de la concupiscence vers la débauche.

Si à la Renaissance les humanistes, des médecins pour la plupart, défendent l'idée d'une âme divine rendue à ses pouvoirs divinatoires pendant le sommeil, la question des rêves renvoie pourtant toujours au problème de la légitimité de l'oniromancie. Elle est encore rejetée par l'Eglise, sur laquelle les humanistes s'alignent, car en tant que divination, elle force les secrets de Dieu, elle est coupable et superstitieuse. Néanmoins les rêves peuvent être un don de Dieu, relevant de la divination *naturelle*, et ils exercent une irrésistible séduction. Comme l'analyse Jean Céard, la signification duelle de la « curiosité », par son ambiguïté, renvoie à ce statut problématique du songe divinatoire : c'est à la fois l'intérêt pour les choses rares et singulières ; mais aussi l'intérêt indiscret et répréhensible pour les choses blâmables. Or les humanistes ne sont-ils pas curieux de toutes les habitudes quotidiennes des Anciens, de leurs croyances, même de celles condamnées par le christianisme ? Le discours des médecins humanistes tend à justifier le rêve divinatoire en l'appuyant sur les pouvoirs de l'âme, divins et naturels. Il s'inscrit dans ce débat qui se poursuivra jusqu'à la fin du siècle. En 1585, le pape Sixte-Quint publie sa bulle contre l'astrologie judiciaire, condamnée en tant que divination artificielle ; il rappelle que le Concile de Trente a ordonné aux évêques de supprimer les ouvrages d'astrologie judiciaire car la science de l'avenir est réservée à Dieu[2]. Seule la prédiction des événements futurs à partir des signes naturels est tolérée, comme le pronostic médical par exemple : et l'analyse médicale de ces humanistes tend à faire basculer le discours oniromantique dans le diagnostic des signes naturels : signes de l'âme et de ses pouvoirs, signes du corps et de son état.

Calvin rejette également l'oniromancie avec l'astrologie judiciaire en condamnant le charlatanisme des astrologues, non inspirés de Dieu :

> "C'est pourquoi lorsque Daniel veut interpréter le songe du roi Nabuchodonosor, songe que tous les astrologues et tous les devins de Chaldée n'avaient pas su expliquer, il ne se fait pas plus savant qu'eux

[1] Cité par Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval* dans *Un autre Moyen Age*, Paris, 1997, Quarto Gallimard, 1373 p., pp. 735-737., p. 731.
[2] Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIème siècle, en France, op. cit.*, p. 117.

> en cet art ni plus subtil, mais il présente comme deux choses opposées leur science et la révélation de Dieu. Les astrologues et les devins n'ont pas su élucider ce secret, car c'est à Dieu qui est au ciel qu'il appartient de révéler les choses secrètes."[1]

Pour le théologien instigateur de la Réforme à Genève, l'interprétation des songes relève de la divination condamnable car elle a recours à une pseudo-science artificielle ; la véritable interprétation est le privilège du prophète, messager de Dieu et qui a accès à la révélation sans détour. En effet, est artificielle toute divination qui consiste à provoquer les signes, mais aussi la divination qui consiste à *interpréter* les signes envoyés – comme dans le cas du songe allégorique. En effet, comment interpréter univoquement ces rêves, dont le sens est caché, à moins d'être soi-même un prophète, saisi de l'inspiration divine ?

Ajoutons, dans une perspective plus large, que pour Calvin, le songe devient l'archétype de l'image idolâtre comme produit d'une imagination livrée à elle-même et de l'homme qui s'est égaré dans le péché. Ainsi, il rejette le songe divinatoire tout autant que le songe lui-même, productions purement humaines, associées aux errances de l'homme orgueilleux qui a perdu la voie du salut. Dans son *Institution de la religion chrestienne*, il évoque le « songe »:

> « Car incontinent que nous avons conceu quelque petit goust de la divinité par la contemplation du monde, delaissant le vray Dieu, au lieu d'iceluy nous dressons les songes et imaginations de notre cerveau, leur transferant la louange […] » [2]

Il le rattache aux phantaisies, à la « resverie » (mouvement erratique) et aux illusions de l'imagination, images qui détournent la piété de son véritable objet. Le contexte des guerres de religion, les risques d'assassinat politique, le hasard des batailles, les maladies naturelles approfondissent la crise religieuse : chacun se retrouve seul devant sa vie, devant sa mort, ses choix éthiques, politiques et religieux dans un monde incertain et barbare. La confusion et l'inquiétude qui les accompagnent, l'angoisse d'être abandonné de Dieu, exacerbent le besoin de maîtriser un futur angoissant par une grâce spéciale de Dieu, la quête passionnée et entêtée de prévoir les aléas et les crises.

Les médecins de la Renaissance restent tributaires de cette suspicion qui pèse sur les songes surnaturels ; chez eux, le discours démonologique s'articule sur un discours

[1] Cité par Françoise Joukovsky dans *Songes de la Renaissance*. Textes rassemblés et présentés par Françoise Joukovsky, Paris, Christian Bourgois,1991, 279 p., p. 118, ouvrage de Calvin, 1549.
[2] Jean Calvin, édition J.D. Benoit, Paris, Vrin, 1960, texte de 1560, chapitre I, p. 61.

médical. Auger Ferrier (1513-1588), par exemple, témoigne des origines confuses du songe surnaturel. Le médecin[1] proche des humanistes publie son *Traité du songe* en 1549 et classe les rêves selon une origine divine, diabolique ou naturelle. Il n'exclut pas les rêves vains "produits par des conversations familières, des réflexions de la veille"[2].

Il s'arrête cependant sur la distinction délicate entre les songes divins et les songes démoniaques ; on ne peut pas plus trancher entre ceux qui sont envoyés par les bons ou les mauvais démons. Les signes d'origine diabolique brouillent le savoir et singent les rêves vrais aussi bien que divins. L'origine surnaturelle est donc source de confusion, elle est avérée mais difficilement identifiable ; le caractère prémonitoire et divin n'est pourtant pas contesté et se confirme tant par l'autorité de Synésius, cité par le médecin A. Ferrier, que par celle d'Artémidore ou de Platon.

Le médecin évoque aussi l'intervention d'"esprits immortels" dont l'air est plein et qui livrent des signes de vérité. Pomponazzi, philosophe padouan aristotélicien (1462-1525), avait déjà formulé une hypothèse similaire, attribuant aux "corps célestes" ou aux dieux la puissance d'informer "l'air des figures qu'il veulent faire apparaître", d'envoyer des "fantômes produits dans les sens externes"[3]. Pomponazzi proposait une explication de phénomènes ordinaires à partir de phénomènes surnaturels, ce qui rappelle la démarche de Démocrite. C'est la théorie de l'universelle sympathie, selon laquelle l'homme peut être le destinataire et le réceptacle fortuit d'images flottantes :

> « Les dieux et les corps célestes se servent pour diriger l'homme d'instruments qui sont les songes (ainsi Esculape montre en songe à un malade l'herbe qui le guérira) et les apparitions, en donnant à l'air la forme des figures qu'ils veulent faire apparaître. »[4]

Cette théorie n'est pas nouvelle à la Renaissance : elle prend son origine dans les théories néo-platoniciennes sur la présence des démons ; Ficin affirme leur présence et leur influence sur nos songes ; et le christianisme identifie les démons mauvais et les *daimones*, perpétuant ces mêmes traditions dans un contexte d'interdiction et de mise en garde. Mais l'influence de Pomponazzi est indiscutable en ce qu'il fait rentrer plus

[1] Ce sont en effet les médecins qui ont l'apanage de l'interprétation des songes à la Renaissance. *Cf.* Richard Cooper, "Deux médecins royaux onirocritiques : Jehan Thibault et Auger Ferrier" dans *Le Songe à la Renaissance*, colloque international de Cannes 29-31 mai 1987, études réunies par Françoise Charpentier, Limonest, Compo System, 1990, 271 p., p. 53.
[2] Cité par F. Joukovsky, *op. cit.*, p. 110.
[3] Pietro Pomponazzi, *Les causes des merveilles de la nature ou les enchantements*, Paris, editions Rieder, 1930, traduction et notes par Henri Busson, p. 198 et 200.
[4] *Songes de la Renaissance*, *op. cit.*, extrait du traité *Des enchantements* p. 145.

particulièrement les effets des démons dans l'horizon de la nature et replace le débat démonologique au cœur de la philosophie naturelle.

Le médecin Jean Wier (1515-1588), avec ses *Cinq livres de l'imposture et tromperies des diables, des enchantements et sorcelleries*[1], a une démarche tout à fait comparable et il témoigne de l'esprit propre à nombre de discours médicaux et théologiques au XVI[e] siècle: tenter d'articuler les causes naturelles (comme la mélancolie) et les causes surnaturelles comme l'intervention du Diable[2].

Il rouvre un débat lancé par Pic de la Mirandole[3] en 1523, en avançant l'idée que les pratiques de la sorcellerie relèvent d'une simulation démoniaque qui ne permet plus de départager songe et réalité. Loin de restituer le songe à la médecine, Jean Wier annexe la médecine à la théologie :

> « elles [les sorcières] pensent et s'asseurent pouvoir incontinent passer par la cheminee, et voler en l'air ça et là, pour assister aux danses, aux banquets delicats, aux embrassemens et spectacles de choses agreables : lesquelles toutes-fois ce Mille'ouvrier leur represente par songe, pendant que sans y penser, elles sont tombees dans un profond et lethargique somme, incontinent apres qu 'elles se sont ointes de l'onguent endormant. »[4]

Le songe des sorcières est le résultat d'une tromperie démoniaque qui peut s'étendre à la veille ; l'onguent n'est que l'ingrédient qui initie l'action efficace du Diable. Ce dernier se sert des « vapeurs fulmeuses de la melancolie, qui infecte le siege de l'esprit, dont procedent les monstres phantastiques » [5] pour produire des hallucinations, l'humeur servant de substrat aux espèces « phantastiques ». Jean Wier mêle les théories néo-platoniciennes du *spiritus phantasticus* à la théorie des humeurs d'origine aristotélicienne pour expliquer le mode d'action du Diable : il instrumentalise l'humeur maligne de la mélancolie, son abondance dans le corps pour introduire les illusions et les visions déformées, horribles ; c'est lui qui rend fou, en prenant appui sur les dérèglements du corps. Mais la conclusion appartient bien aux traités de démonologie :

> « ils [les hommes] ne voient point les choses qui sont, et pensent voir celles qui ne sont point [...] C'est une espece d'imposture par laquelle

[1] *De Praestigiis daemonum et incantationibus ac venificiis*, Bâle, J. Oporinus, 1564. Traduction française par Jacques Grevin, Paris, Du Puys, 1569.
[2] Voir à ce propos J. Céard, « Folie et démonologie au XVIème siècle » dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, editions de l'Université de Bruxelles, 1976, 234 p., pp. 129-147.
[3] Voir Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*, Paris, Honoré Champion, 2012, 1185 p., p. 173*sq*.
[4] II, 3, traduction française f. 165r°.
[5] II, II, 25, f. 131r°.

vous ne voyez point, ce qui est, et pensez voir, ce qui n'est pas, tellement la veuë est trompée» [1]

Ainsi la sorcière comme les autres hommes est victime d'une illusion des sens : elle n'assiste pas en réalité au sabbat, ce qui minore son crime, néanmoins la puissance du Diable « lui est rendu[e] au centuple » [2] puisqu'il rend la réalité et l'illusion indiscernables, en s'emparant de la faculté imaginative, et qu'il anéantit toute la stabilité ontologique de la création. L'image est prise pour la chose même. La création appartient désormais au Malin qui la déréalise par ses pouvoirs illusionnistes. Le rêve s'institue alors « paradigme de la corruption généralisée de la faculté imaginative »[3]. On peut ajouter que le Diable est capable de forger d'autres simulacres de la création : illusions de transports réels ou parodie d'accouchement.

Les songes divins sont donc aussi prestigieux qu'ils sont dangereux pour l'homme ordinaire : impossibles à identifier de manière irréfutable, ils sont une invitation à l'orgueil, à la superstition, au savoir fallacieux et en outre, ils présentent un instrument de choix pour le Diable qui aime tromper et abuser les hommes. Cependant, leur caractère divinatoire est réaffirmé lors de la Renaissance, et il prend place dans un discours médical et moral, sur la nature humaine. Nous allons revenir au premier d'entre eux, Marsile Ficin, auteur d'une théorie onirique complexe.

b) Le renouveau des théories néo-platoniciennes et le songe divinatoire

Marsile Ficin (1433-1499) a été l'initiateur du renouveau néoplatonicien et l'un des premiers humanistes à développer toute une théorie onirique qui s'est diffusée en France. Philologue extrêmement célèbre pour ses traductions tant de Platon, de Plotin, Porphyre que de Jamblique ou de Synésius, protégé de Cosme de Médicis qui souhaitait faire de Florence la capitale de l'esprit gréco-romain, il a créé une Académie à Careggi au rayonnement européen. Ficin a tenté de réconcilier le platonisme et le christianisme. Nous nous proposons d'analyser sa réflexion sur le rêve, afin de mieux cerner la position nouvelle des humanistes par rapport à cette question.

---

[1] f. 63r°.
[2] Jean Céard, *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1988, 234 p., « Médecine et démonologie : les enjeux d'un débat » pp. 97-111, en particulier p. 106.
[3] Expression de Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*, *op. cit.*, p. 176.

L'âme peut se délivrer de ce fardeau qu'est le corps lorsque des facteurs physiologiques ou psychologiques favorisent cette libération, cette *vacatio animae* : l'humeur mélancolique, le sommeil, l'évanouissement, la solitude par exemple, selon M. Ficin. Le sommeil comme la mélancolie sont une fois de plus associés à une certaine lucidité de l'âme, comme allégée de la charge de son enveloppe charnelle.

Quand l'âme est libérée du corps dans le sommeil, la voilà disponible pour l'omniscience qui caractérise les sphères célestes :

> "Lorsque l'esprit de l'homme se sépare du corps, il embrasse (comme disent les Egyptiens) tous les lieux et tous les temps, se rappelle le passé, prévoit l'avenir et s'unit à la divinité."[1]

Elle accède plus facilement à ces sphères dont elle est originaire et atteint l'éternité où passé, présent et avenir coexistent :

> « quand l'âme humaine sera séparée du corps, elle embrassera tout pays et toute époque ».[2]

Car le recueillement en elle-même la fait participer à la divinité et à l'éternité ; plus exactement, l'âme comprend tout l'univers avec lequel elle est en sympathie : notre âme étant reliée à la fois à l'ordre de la Providence, la série des intelligences qui se transmet le rayon de l'intelligence divine, à l'ordre du destin qui correspond aux puissances sensitives, et à l'ordre de la nature formé par tous les corps naturels. Elle a accès aux âmes supérieures par l'intelligence. Le sommeil, comme la mort, donne cette vacance par laquelle l'âme est unie à la divinité : par l'enchaînement des causes et des effets enfin éclairci, chaque phénomène présent devient solidaire d'un événement à venir.

Cependant, l'homme est un microcosme qui reflète aussi les parties les moins nobles de ce monde. M. Ficin propose toute une typologie des songes qui va du rêve vain à l'illumination divine[3]. Cette classification tient à la capacité de la raison à se tourner vers les choses corporelles ou vers les choses divines : la vacance de l'âme met au jour dans les songes les inclinations habituelles de l'âme. Certains rêves ne sont que le fruit des humeurs, des émotions ou des occupations passées.

Les hommes qui ont des dispositions à mener une vie de plaisirs sont le plus sujets à former des rêves provoqués par la nourriture, la boisson, ou encore des rêves érotiques.

---

[1] Marsile Ficin, *Theologie platonicienne*, cité par Roland Antonioli, "Rabelais et les songes" dans CAIEF 30 (mai 1978) 7-21.
[2] Marsile Ficin, *op. cit.*, p. 206.
[3] Voir Sylviane Bokdam, « La théorie ficinienne de l'illumination et la structure de l'âme : la « ratio » entre « phantasia » et « mens » dans Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance 57 (1995) 538-549.

Puis il existe d'autres rêves dont la source se trouve dans les activités diurnes : les restes des émotions et des actions de la veille s'impriment alors plus facilement dans la fantaisie du rêveur, selon son activité de la veille[1]. Ces deux sortes de songes ne présentent aucune autre signification que celle des préoccupations du jour, des passions et des plaisirs du corps:

> "Mais les images qui s'imposent entre toutes sont celles qui affectent la fantaisie, soit qu'une pensée ou une émotion passée, soit qu'un trouble présent des humeurs dominante en soit cause. Ce sont là des songes vains, et ils ne présentent aucun caractère de présage car ils proviennent ou de séquelles de l'état de veille ou d'un trouble physique." [2]

Les songes naturels ne sont pas négligés : ils ne sont signes de rien d'autre que de l'état du corps actuel, en particulier une mauvaise balance des humeurs ; ils renvoient même au passé, à travers les traces des émotions, des pensées. Ce sont des séquelles du passé et des prolongements de la vie diurne.

D'autres ne se préoccupent pas de la vie de plaisir mais leur raison se passionne pour la politique, la gloire ou la philosophie. Les songes sont alors le prolongement de ces intérêts de la veille qui ne cessent pas avec l'endormissement de la fantaisie : la raison active ou la raison spéculative s'éveille et poursuit ses recherches. Ainsi, le philosophe, absorbé dans ses méditations, pourra trouver la réponse à ses interrogations dans les songes, à cause de la vacance de l'âme qui s'adonne aux seules visions internes :

> Ceux qui s'occupent de philosophie raisonnent même en dormant et découvrent même parfois ce qu'ils n'avaient pas trouvé dans de longues recherches à l'état de veille. » [3]

Cette dernière catégorie des songes naturels est la plus prometteuse, c'est le songe heuristique tel qu'il est exploité par Diderot par exemple dans *Le Rêve de d'Alembert* ; mais elle reste tournée vers le passé et ne relève pas de la tranquillité des contemplatifs qui s'abandonnent à Dieu et à l'illumination spirituelle, ce qui est le plus haut degré des songes. La disponibilité des hommes pieux et religieux est totale, non parasitée par leur vie diurne.

M. Ficin, fidèle à Synésius, explique cette typologie onirique par des considérations médicales sur l'esprit, cause matérielle des rêves et instrument de l'âme:

[1] Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, pp. 214-215.
[2] Marsile Ficin, *op. cit.*, p. 215.
[3] *Op. cit.*, p. 216.

> « Cet instrument est l'esprit lui-même, que les médecins définissent comme une vapeur de sang, pure, subtile, chaude et lumineuse. Engendré par la chaleur même du cœur à partir du sang le plus subtil, il vole vers le cerveau, et là l'âme l'utilise sans interruption pour mettre en mouvement les sens tant internes qu'externes. C'est pourquoi le sang est au service de l'esprit, l'esprit au service des sens, les sens enfin à celui de la raison. »[1]

Ainsi, il lie étroitement les activités de l'âme et celles de l'esprit, c'est-à-dire le voile transparent, la vapeur de sang qui circule dans le corps et qui est l'instrument des volontés de l'âme dans le corps. Il suffit d'une modification du sang, de cette chaleur, des humeurs, pour faire basculer le subtil équilibre spirituel et embarrasser l'âme, lui retirer ses capacités contemplatives et brouiller sa clairvoyance naturelle. Ficin pense que l'âme de celui qui s'adonne habituellement à la boisson et à l'excès de nourriture est inapte au songe divinatoire :

> "Alourdis par l'excès de nourriture ou la boisson, leur fantaisie n'est jamais débarrassée pendant le sommeil. En effet, l'excessive abondance des humeurs et des vapeurs suscite dans la fantaisie des images de spectacles horrifiants." [2]

Elle n'est jamais totalement délivrée du monde de la chair et ne peut que former des songes horribles autant que dépourvus de signification ; la déformation subie par les visions de l'imagination provient de l'abondance d'humeurs (c'est déjà la mélancolie qui est identifiée comme cause spécifique des songes) ainsi que des vapeurs de la digestion qui lui font perdre sa transparence : le sang perd alors sa texture chaude, humide et claire, l'humeur qui contribue à la chaleur naturelle, aérienne et épaisse, se tarit[3]. Ficin assimile le *spiritus* et les vapeurs du sang, au point que l'enveloppe subtile, instrument de l'imagination, est troublée par les vapeurs qui circulent dans le sang après la digestion. On note aussi que le songe, loin d'être une image neutre, est déjà la manifestation psychique d'un malaise, avec son cortège d'horreurs qui affectent le rêveur et provoquent des sentiments extrêmes.

---

[1] *De vita libri tres*, *op. cit.* livre II, ch II, p. 99. *Cf.* aussi : « D'autre part, le sang est produit par la vertu naturelle, qui agit dans le foie et l'estomac. La partie la plus ténue du sang coule dans la fontaine du cœur, où agit la vertu vitale. De là naissent les esprits du cerveau, et ils s'élèvent, pour ainsi dire, jusqu'aux forteresses de Pallas, dans lesquelles règne la vertu animale, c'est-à-dire la vertu qui permet de sentir et de se mouvoir. C'est pourquoi la contemplation dépend le plus souvent du service du sens lui-même. Mais la qualité du sens dépend de celle de l'esprit ; celle de l'esprit dépend de celle du sang ; et les trois forces dont nous avons parlé, c'est-à-dire la naturelle, la vitale, l'animale dépendent de celles par l'action desquelles, par le moyen desquelles et dans lesquelles les esprits eux-mêmes sont conçus, naissent et sont entretenus. », p. 100.

[2] *Op. cit.*, p. 216.

[3] *De vita libri tres*, livre II, ch. II et III, *op. cit.*, p. 135 et p. 136.

Les présages sont l'apanage exclusif des hommes pieux et sobres. Ici, les considérations médicales sont rattachées à une morale des songes : si l'âme se départit de son pouvoir de maîtrise sur la chair, elle perd sa lucidité, car elle abandonne sa part immortelle ; le *spiritus* s'épaissit avec sa subtilité, abandonné au corps auquel il emprunte sa lourdeur. Le *spiritus* garde donc la mémoire des habitudes passées (orientation vers le corps ou vers l'âme) et sa texture ainsi que ses capacités divinatoires dépendent étroitement de l'usage que son âme en a fait.

Enfin, M. Ficin souligne une particularité de certains songes divinatoires: les prémonitions ne sont pas toujours accessibles au rêveur qui se réveille. Car la fantaisie dont les esprits sont « bilieux et ignés »[1] est « trop prompte et trop mobile »[2] et saute d'une image à l'autre sans que la mémoire ait pu imprimer le présage parmi ce torrent d'images qui s'associent les unes aux autres. C'est le cas des visions qui proviennent du monde et de ses présages, plutôt que de Dieu lui-même : le résultat en est le songe allégorique, qu'il faut déchiffrer. Cette particularité des rêves était déjà présente chez Aristote et ne cessera d'être rappelée comme chez Formey par exemple : les images oniriques sont volatiles et si légères que la mémoire ne peut pas toujours en retrouver le fil ; ou ces images sont déformées. D'où la nécessité de faire intervenir un interprète à l'esprit vif apte à retrouver le chemin tortueux emprunté par la fantaisie ; mais le calme et la sérénité sont également indispensables pour tirer au clair ces prémonitions : le véritable prophète a une imagination lente. La fantaisie n'est donc pas la faculté de la mancie, elle est trop attachée aux images véloces, les « nuages des fantasmes »[3] , reflets du monde sensible.

Cette théorie complexe des songes n'aura de cesse d'être reprise par les humanistes français : inspirée des théories platoniciennes et synésiennes, elle lie étroitement le songe aux préoccupations habituelles de l'âme ; mais aussi au régime du corps. Il ressort que le songe prémonitoire est rendu possible par la nature même de l'âme, immortelle et divine ; mais il suffit qu'elle se détourne pendant la veille de cette disposition divine, qu'elle se tourne vers le corps et ses besoins pour troubler la divination inhérente à sa nature. Comme elle informe les esprits animaux qui circulent dans le corps, elle oriente les images oniriques vers ses activités diurnes. Les songes apparaissent comme la projection de l'âme et de ce qui l'occupe ; mais c'est une image qui peut être troublée par

[1] *Ibid.*, p. 216.
[2] *Ibid.*, p. 216.
[3] *Théologie platonicienne*, *op. cit.*, IX, 2, tome II, p. 10.

les vapeurs corporelles parce qu'elle est d'origine matérielle. La divination est donc la pointe extrême de la vie de l'âme qui est sans cesse en relation avec le corps et s'oublie dans cette union ; la clarté de ces visions, parce qu'elle liée à la fantaisie de nature matérielle, instable, peut aussi être obscurcie par les excès du corps comme par sa nature volatile. La prémonition est rendue naturelle, inhérente à l'âme mais elle est exceptionnelle, toujours à la merci de la matérialité corporelle ; le songe illustre toutes les variations de l'union de l'âme et du corps, projection incertaine, changeante où luisent des parcelles de vérité immortelle.

Nombre de médecins de la Renaissance développent cette conception du songe, à la fois accès aux vérités éternelles auquel un corps instable fait obstacle de mille façons.

Jules César Scaliger (1484-1558), humaniste qui a suivi des études de médecine à Padoue et est devenu médecin personnel du roi de Navarre, inaugure le *Traité des songes* (1539) par une analyse dans laquelle il confère aussi à l'âme ce pouvoir d'accéder à la vérité derrière les apparences :

> "L'âme est en effet une nature intermédiaire entre les choses éternelles et celles qui sont soumises à la corruption [...] Ainsi donc, lorsqu'elle est délivrée, non pas du corps, mais des obligations corporelles, c'est-à-dire des actes tels que marcher, s'asseoir, courir, alors elle se réfugie dans ce havre nécessaire, ayant échappé aux tempêtes, et elle est toute à soi. Elle connaît alors tout ce qui est sous l'apparence, et même ce qui est dans le corps [...]"[1]

Comme chez Hippocrate, ce sont les pouvoirs particuliers de l'âme qui lui permettent de pressentir les affections du corps et de les prévoir. On voit comment le penseur associe un certain mysticisme à des considérations plus médicales. De la sorte, il explique les songes divinatoires par la nature de l'âme et les intègre à ses pouvoirs, dans une analyse précise et médicale.

Rabelais n'a pas négligé les savoirs de son temps sur les songes dans le *Tiers-Livre* publié en 1546 : et c'est à ce titre que nous présentons le chapitre XIII, véritable discours théorique nourri des savoirs de son temps et cependant interprétation originale qui aura une influence profonde sur d'autres auteurs ayant traité théoriquement du rêve.

[1] Cité par F. Joukovsky, *op. cit.*, pp. 125-126. Texte latin :"Est enim anima, natura quaedam, inter aeternas res, et corruptibiles. Media uero sic pote, neque alio modo. ipsa quidem aeterna est, at corruptibilibus coniuncta, duo extrema, quasi sequestra, suo complectens nexu. Si igitur soluta, non quidem corpore, sed corporis brutis officiis : puta ambulandi, sedendi, currendi : quasi in recessum quendam, ac potius portum ex his subducta tempestatibus, tota sibi sua est. Cognoscit quae intus sunt, in corpore scilicet.", *Hippocratis liber* De Somniis *cum Iulii Caesaris Scaligeri commentariis*, pp. 1-2.

Le discours savant rapporte avec prudence des interprétations néo-platoniciennes. Deux chapitres sont consacrés à l'oniromancie ; les théories pythagoriciennes et néo-platoniciennes sur la libération de l'âme sont exposées:

> "En cette façon nostre ame, lors que le corps dort et que la concoction est de tous endroitz parachevée, rien plus n'y estant necessaire jusques au reveil, s'esbat et reveoit sa patrie, qui est le ciel."[1]

Le narrateur attire notre attention sur la condition *sine qua non* d'une digestion achevée ; il ajoute quelques explications diététiques, tirées d'Aristote :

> "Car, comme le mirouoir ne peult repraesenter les simulachres des choses objectées et à luy exposées, si sa polissure est par halaines ou temps nubileux obfusquée, aussi l'esprit ne receoit les formes de divination par songes, si le corps est inquiété et troublé par les vapeurs et fumées des viandes praecedentes, à cause de la sympathie laquelle est entre eulx deux indissoluble." [2]

Enfin l'hygiène mentale n'est pas négligée non plus, comme chez Synésius :

> "[…] aussi ne peult l'homme recepvoir divinité et art de vaticiner, sinon lors que la partie qui est en luy plus est divine (c'est Nous et mens) soit coye, tranquille, paisible, non occupée ne distraicte par passions et affections foraines." [3]

Ce sont là des conseils psycho-physiologiques qui tendent à favoriser ce moment circonscrit de clairvoyance spirituelle. S. Bokdam a montré comment Rabelais détourne les motifs néo-platoniciens vers une physiologie et une pneumatologie liées au thème de l'alimentation[4]. L'esprit est le lien entre l'âme et le corps, tout comme le substrat des visions. L'âme a besoin du corps pour mener à bien ses opérations et la sympathie entre la partie immortelle et la partie charnelle invite Rabelais à parler autant en médecin qu'en philosophe.

Cet infléchissement médical du discours philosophique est aussi ce qui caractérise la réflexion de Ch. Fontaine après Rabelais. Charles Fontaine (1514-après 1564), polygraphe parisien, éditeur, traducteur, auteur de poèmes français et latins, s'intéresse aussi aux rêves et traduit en 1546 une partie du traité d'Artémidore, qu'il intitule épitomé, partie qu'il choisit car il pense qu'elle reste d'actualité : il s'agit d'une clef des songes, dénuée de la typologie initiale et expurgée des "superstitions des Payens"[5] –

[1] *Le Tiers Livre*, Paris, Droz, 1974, 467 p., ed. M. A. Screech, chapitre XIII, p. 99
[2] *Ibid.*, pp. 104-105.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] Sylviane Bokdam, *op. cit.*, p. 365*sq*.
[5] Les *Jugemens astronomiques des songes par Artemidorus*, Rouen, chez Denis du Chesne, 1664, 305 p.

prudence qui fait comprendre la posture délicate des humanistes, entre héritage païen et interdits du christianisme. Lui aussi se place dans la filiation pythagoricienne et néo-platonicienne, mais en attribuant cependant au corps une place décisive à cause de son influence sur l'âme : Fontaine a lu Rabelais et choisit à son tour une approche philosophico-médicale où domine la sympathie entre l'âme et le corps[1].

Il commence par défendre le songe divinatoire. Il affirme que c'est parler "en homme brutal" que d'assimiler les songes aux mensonges[2] et il fait sienne la théorie pythagoricienne de la délivrance du corps pendant le sommeil :

> "[...] ce seroit arguer contre Dieu et la nature, et contre la providence, et faire iniure à l'esprit de l'homme qui est (à vray dire) le miroir des choses diuines, en le faisant tousiours et du tout inutile, vagabond, vain et oysif, quand le corps repose qui est adoncques qu'il semble mieux regner en sa force et vertu et en sa noblesse spirituelle apprehensible et intellectuelle."[3]

Cette créance est affermie par un optimisme qui repose sur la foi et l'autorité des Anciens concernant l'immortalité de l'âme. De même, la nature la légitime, entendons la nature de l'âme.

Certes, le traducteur garde une réserve concernant les sciences divinatoires "auxquelles certes ie ne voudrois adiouster telle foy, comme à chose certaines et infaillibles"[4], mais ce serait dénier à l'homme sa nature divine, même si elle est merveilleuse, que de ne pas reconnaître les songes divinatoires, rendus possibles par son âme participant du monde céleste et divin :

> "Car les songes qui emportent effet, qui pareillement sõt veu estre par gens peu chargez d'affections en leur esprit et aussi de viandes en leur corps, certes c'est une chose à merveilles haute et secrette et beaucoup plus divine que l'on ne penseroit pas."[5]

Ch. Fontaine attribue à l'âme une nature céleste, capable de recueillir des vérités d'ordre divin, lorsqu'elle n'est pas prisonnière du corps, des vapeurs de la digestion et des désirs, ce qui est conforme aux théories néo-platoniciennes. Les hommes de la Renaissance attribuent en effet à l'homme une part divine qui lui confère des pouvoirs aussi admirables qu'indéniables, comme cet extrait d'un autre grand commentateur des rêves, P. Pomponazzi, en témoigne :

---

[1] Voir S. Bokdam, *Métamorphoses de Morphée*, *op. cit.*, p. 371*sq.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, *Epître* pp. 13-14. Cité par J. Céard, *op. cit.*, p. 121.
[4] *Epître du traducteur*, p. 5.
[5] *Epître du traducteur*, p. 8.

> "Si les herbes, pierres et animaux nous offrent des propriétés si nombreuses et diverses, l'ensemble de l'espèce humaine peut nous offrir de semblables pouvoirs : les uns participant de la nature d'une herbe, les autres de celle d'une autre, et ainsi de suite. L'hypothèse est fondée sur ce que de l'avis de tous, l'homme est un être intermédiaire, situé entre les êtres éternels et corruptibles : et il est au milieu, non seulement en ce qu'il ne participe pas à ses extrêmes mais aussi parce qu'il y participe." [1]

C'est la théorie de l'homme microcosme, défendue par le Padouan et ce serait impiété de refuser à Dieu une action, même merveilleuse, sur les hommes.

Pour revenir au poète Ch. Fontaine, il donne quelques recommandations afin de distinguer les songes vrais des autres : la condition du rêveur compte, mieux vaut être Prince ; il faut se souvenir entièrement du songe et prêter attention aux rêves du début du jour. Puis reprenant les théories pythagoriciennes selon lesquelles l'esprit est plus lucide lorsqu'il est libéré du fardeau corporel :

> "tous les sens et vertus corporelles sont occupez à la digestion du soupper, qui dure vns plus aux autres moins, selon la force et debilité, chaleur ou froideur de l'estomach, et ce temps pendant l'esprit ne peut vacquer à faire grands choses attendu l'empeschement et travail de la digestion faicte, que les sens sont en bon repos, l'esprit qui tousiours veille, plus facilement trauaille, feint, forme et represente choses merueilleuses au salut et honneur de son hoste Luy monstre en un miroir certaines formes, figures especes de visions, et de maux et biens passez ou à venir." [2]

L'accès à cette vérité est donc limité car il dépend de nombreux autres paramètres, à vrai dire de paramètres si multiples que le commentateur n'en finit pas d'en constituer la liste : la vérité des rêves dépend de la qualité des esprits animaux, de la digestion ou de l'agitation de l'âme. Mais également de l'heure du songe, du souvenir que l'on en a, des conditions de la digestion et de la constitution de chaque rêveur[3]. La clarté des songes découle de l'état du corps, qu'il faut décrypter comme un langage : la lecture des signes physiologiques et le diagnostic médical délimitent étroitement la possibilité du

[1] Pietro Pomponazzi (1462-1524), *Les causes des merveilles de la nature ou les enchantements*, Paris, editions Rieder, 1930, traduction et notes par Henri Busson, p. 123.
[2] *Ibid.*, p. 3.
[3] « D'autre part, il est d'avis [Artémidore] de ne pas tenir compte d'un songe dont on ne se souvient pas entièrement. Avant de se mettre à l'interpréter, il veut que l'on ait parfaite souvenance du moment, du milieu et de la fin du songe, et de toutes les circonstances, afin d'en être plus sûr et de mieux discuter de la matière. Quant à l'heure où apparaissent les songes suivis d'effet, je croirais volontiers avec Ovide que c'est sur le point du jour ou après minuit. Car jusqu'à minuit environ tous les sens et les facultés corporelles sont occupés à la digestion du souper […] », juste avant notre extrait, cité par F. Joukovsky dans *Songes de la Renaissance* Textes rassemblés et présentés par Françoise Joukovsky, Paris, Christian Bourgois,1991, 279 p., p. 143.

songe divinatoire ; cette prudence trahit les précautions de ces herméneutes à la lisière de l'interdit. Mais c'est aussi parce que le *spiritus* est à présent étroitement associé aux esprits animaux, depuis Ficin, et à leur circulation dans le corps. L'état moral de l'esprit joue également un rôle et ajoute une condition supplémentaire, comme Synésius en avait fait la théorie : s'il veut atteindre aux songes vrais, l'esprit doit être dépourvu d'"affection et appetit charnel"[1] autant que le corps doit avoir digéré les viandes. On note que dans son *Epître,* le songe vrai a le plus souvent une portée générale et publique, comme chez Artémidore, portée qu'un esprit préoccupé par le vice ne peut atteindre. Ces analyses sur l'état du corps et l'état moral du rêveur constituent des barrières multiples qui rendent le rêve divinatoire rare et le légitiment : il devient le fruit d'une âme divine et d'une ascèse conformes au dogme chrétien.

Pierre Le Loyer, conseiller du roi au siège présidial d'Angers, dans son ouvrage *Histoire des spectres, visions et apparitions des esprits…*[2]*,* réédition de 1605 des *IIII livres des Spectres ou apparitions et visions d'esprits, anges et demons se monstrant sensiblement aux hommes* publiés en 1586, défend à son tour le caractère divin de l'âme et de ses productions nocturnes. Il se place *a priori* lui aussi dans une perspective plus théologique que médicale ou philosophique. Mais très curieusement, il manifeste pour le rêve comme phénomène psychique un grand intérêt et y consacre un chapitre entier, le chapitre XXII.

Il distingue les « resveries du dormir et les songes naturels ». Les premiers rêves procèdent « des affections particulieres du corps comme boire, manger, vomir[3] », ils proviennent aussi des « passions et affections » de l'âme, mais ils engagent toujours cette dernière -Le Loyer mêle rêves psychiques et rêves du corps-, jamais séparée de son compagnon, même si son empathie n'est pas toujours égale[4]. Cette première classification refuse de séparer le psychique et l'organique, tous deux fusionnant dans

[1] *Epître du traducteur*, p. 8. "un paillard ordinaire un usurier, un embicieux, et un yurongne, ne uerra pas communement songe qui concerne l'honneur, la salut et le profit de soy n'y des siens, n'y de la republique mais l'homme de bien, vertueux, (autant qu'il est permis à la fragilité humaine) i'estime que celuy là quelquefois, verra & interpretera ses songes et visions, au salut honneur et profit de soy, des siens, et de la republique, d'autant que son esprit est moins retenu, lié et souillé auec l'accointance du corps.", pp. 10-11.

[2] *Histoire des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrant visibles aux hommes*, Paris, chez Nicolas Buon, 1605, chapitre XXI à XXVI, livre IV, p. 420sq.

[3] Comme on le voit, l'auteur ne recule pas devant les besoins les plus triviaux du corps, dévalorisant d'autant ces délires. Les termes associés sont : rêveries « pleines de vains phantosmes et imaginations » c'est-à-dire des images sans référent, des illusions, des chimères.

[4] *Histoire des spectres, op. cit.*, p. 420.

une sympathie étroite. Les songes naturels, quant à eux, sont des « songes pour parler proprement » :

> « Aussi les songes viennent de l'ame qui abstraitte et retiree des sens, retourne à sa nature immortelle, et medite ce qui est propre à elle, ou bien plongee ès sens advertit le corps de quelque mal à venir, afin qu'il y obuie et le previenne de remede. »[1]

Ici, Pierre Le Loyer donne à la nature un sens large et généreux, décuplant les pouvoirs de l'âme: c'est sa nature divine et immortelle qui lui confère une lucidité mordant sur l'avenir (voir Aristote) tout comme la lucidité particulière d'une âme personnelle liée à son corps (comme chez Hippocrate). Néanmoins, Pierre Le Loyer s'arrête longuement sur le travail du corps, qui précède et rend possible la lucidité de l'âme, et nous retrouvons le discours rabelaisien ; l'âme est capable de faire des songes vrais :

> « Quand la digestion des viandes est faite, que les fumées qui montoient au cerveau sont abattuës, que le corps, soit interieurement, soit exterieurement, est en bon repos et bien disposé, que les parties pectorales desquelles la vie est entretenuë, font bien leur office, le poulmon respire bien, le cœur rafraischy palpite, le foye convertit le suc des viandes en sang, et le depart aux veines et aux arteres, le veines emulgentes attirent la viande et ce qui est liquide, et la ratelle prend à soy le plus espais, et comme le marc et la lie des viandes. En ces occupations du corps assommeillé qu'ont ses plus nobles parties, penseroit-on que l'Ame qui veille perpetuellement, demeurast oisive ? »[2]

C'est lorsque le corps a accompli son travail de digestion que l'âme est délivrée du corps et peut se concentrer sur elle-même jusqu'à prédire l'avenir. C'est donc dans le corps et par cette union qui lui procure des moments de repos que l'âme peut jouir pleinement de ses pouvoirs cognitifs. L'extase n'est pas plus une sortie de l'âme du corps mais un arrêt momentané des fonctions sensitives[3] : c'est donc dans le corps, mais en repos, grâce à ce repos, que l'âme peut prendre la mesure de ses pouvoirs divinatoires naturels. Pierre Le Loyer confère ainsi à l'âme des pouvoirs « naturels » très étendus : mais c'est une âme dans un corps, qui vit en sympathie étroite avec lui. Le songe est le reflet d'une union étroite, il est l'histoire d'une sympathie avec les prises de pouvoir de l'un ou de l'autre.

---

[1] *Ibid.*, p. 422.
[2] *Ibid.*, p. 427.
[3] « si l'Ame peut quelque chose sans le corps, elle aura bien aussi la puissance en l'ecstase d'user de ses functions dans le corps sans qu'elle ait besoin de l'organe du corps. En ces facultez et functions qui luy sont naturelles, est-ce chose tant necessaire qu'elle abandonne le corps ?», *ibid.*, p. 457.

Cet enracinement du songe divinatoire dans l'homme avec sa composante charnelle et spirituelle trouve un contrepoint tragique à la fin du siècle avec André du Laurens (1568-1609) : l'auteur prend pour sujet d'étude principal les songes qui sont les productions d'un corps malade et d'un esprit aliéné. Le corps, loin d'être l'allié de l'âme, en devient l'ennemi et la rabaisse à l'état animal. Professeur à l'Université de Montpellier à partir de 1586, André du Laurens donne des cours sur la goutte, la lèpre et la vérole. Médecin de Marie de Médicis, il deviendra aussi le premier médecin de Henri IV dès 1606. Il a écrit un discours *auquel est traicté des maladies melancholiques et du moyen de les guarir*[1] publié en 1597, soit à l'aube du XVII[e] siècle. Le médecin commence son traité par des préliminaires sur la nature humaine, où il exprime un point de vue que ne renient pas ses confrères médecins :

> « la raison voltige par l'air et se pourmene par l'uniuers lorsque le corps est immobile, qui nous font en dormant bien souuent voir quelques rayons de la diuinité, predisant les choses futures, et si elle n'est estouffee des vapeurs gourmandes, s'esleue par dessus tout le monde, et par dessus sa nature propre voit la gloire Angelique et les mysteres du ciel. » [2]

Les théories pythagoriciennes et néo-platoniciennes sont exploitées pour exalter la partie divine de l'homme et il ne paraît pas déplacé au médecin de rappeler comme chose naturelle les capacités divinatoires de la raison (notons que le terme de raison remplace ici celui de l'âme, c'en est une faculté particulière avec l'imagination et la mémoire) pendant le sommeil, lorsque cette dernière n'est pas entravée par les vapeurs corporelles provenant de quelque repas copieux. Néanmoins, cette introduction le conduit à son sujet : « je va maintenant representer le plus chetif et miserable animal du monde »[3]

L'originalité de ces analyses provient de l'association étroite, formulée déjà par Aristote, entre le rêve et la mélancolie. Dès que le mélancolique veut dormir,

> « le voilà assailly d'un million de phantosmes et de spectres hideux, de fantasques chimeres, de songes effroyables »[4]

[1] *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, et du moyen de les guarir* dans *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques : des catarrhes : & de la vieillesse*, Paris, Chez Iamet Mettayer, 1797, 274 fol.
[2] *Ibid.*, p. 103.
[3] *Ibid.*, titre du chapitre II.
[4] *Ibid.*, p. 111.

Il est la victime d'une imagination déréglée qui se donne libre cours pendant son sommeil au point qu'il est la proie de rêves oppressants, de « songes terrifiants »[1], prenant leur origine dans l'humeur noire. En effet, si la raison du mélancolique est intacte, les esprits animaux dont la circulation est au service de la raison et de ses volontés dans le corps "deviennent grossiers, obscurs et comme tous enfumez"[2] à cause de la bile noire pléthorique. L'esprit est donc "infecté et noirci"[3] et ne présente à l'imagination que des "espèces" noires, des images noires ou encore, par analogie, des choses funestes. L'humeur colore les esprits animaux, les épaissit au point de dérégler l'imagination et de déformer toutes les images – puis toutes les idées, noires. C'est la folie qui menace.

Dans sa classification des songes, nous relevons les songes surnaturels, les songes animaux, résultant des préoccupations ordinaires de la veille, et les songes naturels. Ce sont uniquement les humeurs qui caractérisent les songes naturels :

> « Les [songes] naturels suivent la nature de l'humeur qui domine »[4]

La nature pathologique de la maladie qui réduit l'homme à une bête vient occuper entièrement la place de la « nature » dans cette classification : nous sommes bien loin des songes naturels et de ses prestiges divinatoires selon Le Loyer ; du Laurens les a évoqués mais ils ne figurent pas dans cette partie qui traite du corps, d'ailleurs les visions divines élèvent la raison « par dessus sa nature propre »[5].

Si bien qu'en cette fin de siècle, les songes sont plus facilement associés à la maladie, à la folie et aux illusions angoissantes– sans que le Diable ne soit tenu pour le seul responsable des égarements de l'imagination. Quant à la dimension intellectuelle des songes, elle est absente : le songe, de même que la nature humaine, est associé à une perturbation, un déséquilibre, qu'il soit provoqué par l'âme dans sa dimension sensitive ou par les humeurs – voire par le Diable. Certes, Dieu n'est pas oublié, mais la proportion d'insignifiance, d'illusion et de maladie l'emporte largement dans cette classification des songes – pour tout dire la proportion de folie.

Le songe, pendant la Renaissance, s'il retrouve ses prestiges divinatoires, perd en proportion par l'analyse psycho-physiologique qui le rend mouvant, vagabond, en perpétuel changement. Il est le miroir d'une nature humaine où se disputent l'âme et le

[1] *Ibid.*, p. 130. L'expression n'est pas sans rappeler les *éphialtès*. Mais le terme cauchemar n'est pas prononcé.
[2] *Ibid.*, p. 123.
[3] *Ibid.*, p. 124.
[4] *Ibid.*, p. 135.
[5] *Ibid.*, p. 103.

corps, miroir lui-même matériel qui souffre des turbulences organiques incessantes. Si les règles sont plus nombreuses pour rendre sa clarté prémonitoire opératoire, elles se multiplient au point que cette possibilité s'éloigne toujours plus.

En outre, la portée allégorique du songe a été illustrée par des œuvres cardinales, tant au Moyen Age qu'à la Renaissance. Les songes allégoriques sont l'objet d'une fascination qui ne se dément pas, mais ils rendent aussi la vérité divinatoire toujours plus difficile d'accès.

c) Le songe allégorique

Lorsqu'entre le XII^e^ et le XIII^e^ siècle se développe la littérature allégorique, dont *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris présente un exemple typique, c'est le sujet-rêveur qu'elle approfondit : à travers une expérience unique, celle d'un homme simple, elle propose une réflexion sur les émotions, les passions, et la condition sociale, politique et spirituelle de tous les hommes. Le songe-cadre est alors une rhétorique avec ses lieux communs, l'entrée dans le rêve à partir d'un *locus amoenus*, le sommeil ; les événements du songe sont présentés comme réalité même si à la fin du rêve, le songeur est souvent perplexe. En fait, le cadre donne aux événements relatés, souvent allégoriques, un poids extraordinaire, le caractère d'une révélation. Le "Je" se voit revêtu d'une aura particulière : il est médiateur du surnaturel et premier témoin à connaître et vivre cette expérience onirique. Il incarne des vérités supérieures valables pour tous, entre la particularité d'une aventure singulière et la généralité d'un message[1] : Guillaume de Lorris s'efforce de donner au rêve profane la même force que le rêve biblique. Le rêve est alors « un des grands moyens de définition et d'approfondissement du sujet, mais d'un sujet qui, jusque dans la littérature profane, demeure impensable hors de sa relation à la source du sens, à Dieu. »[2] Les rêves sont les moments où Dieu informe le rêveur du sens de son destin, par le biais d'une âme particulièrement vigilante.

Ensuite, à la Renaissance, le songe allégorique a connu un regain d'intérêt exemplaire, comme le manifeste l'intérêt unanime des clercs[3] pour un des grands théoriciens de

[1] Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIVème siècle*, *Etude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, 534 p., en particulier, chapitre VII, "Songes et apparitions" pp. 331-409, p. 348.
[2] Jean.-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 312.
[3] *Le Songe de Scipion* bénéficie de cinquante éditions dont trente contiennent le commentaire de Macrobe (sept éditions à Lyon chez Gryphius, entre 1532 et 1560). Il semble que le texte de Cicéron ait de plus en plus intéressé les humanistes tandis que Macrobe et ses distinctions tombaient dans l'oubli.

l'onirocritique: le *Commentaire du* Songe de Scipion par Macrobe est la plus importante des réinterprétations de la tradition onirocritique par le néoplatonisme. Philosophe et philologue de la fin du IV^e^ siècle, Macrobe (360-422) nous a laissé un commentaire philosophique sur un grand texte de l'Antiquité *Le Songe de Scipion*, comme il en existait beaucoup d'autres destinés à l'enseignement. Il fournit le cadre de classification des songes selon une gradation allant du rêve le plus vain au songe véritable : *insomnium*, *phantasma* ou cauchemar, *oraculum*, songe (*somnium*) et vision. Surtout, il définit le *somnium,* aussi vrai que l'*oraculum* et la *uisio*, par son allégorisme:

> « Le *somnium* à proprement parler cache sous des symboles (*tegit figuris)* et voile sous des énigmes (*velat ambagigus)* la signification, incompréhensible sans interprétation, de ce qu'il montre »[1]

Le songe allégorique est un voile qu'il faut soulever pour déchiffrer l'énigme ; et cette occultation du sens se rapproche de l'allégorisme poétique tout comme de la symbolique des mystères qui suppose une initiation. Macrobe fixe l'usage médiéval du songe allégorique en mettant en relation le fonctionnement du symbolisme onirique et l'interprétation de la fable. Macrobe s'intéresse ainsi à la fiction philosophique comme genre intermédiaire entre la rhétorique et la philosophie ; et il l'associe au *somnium*[2]. Le songe allégorique, mis en relation avec la fable et avec la fiction philosophique, devient un objet de fascination, par son hermétisme et par l'initiation qu'il suppose.

Le grand texte du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, composé autour des années 1470-1480, paru à Venise en 1499, constitue un sommet littéraire et artistique (le texte est illustré de gravures nombreuses et mystérieuses) du songe allégorique, récit-cadre de l'œuvre, revisité par la passion humaniste. L'auteur rend le songe allégorique insondable, une énigme sans clé. Tout en s'inspirant largement des modèles de songes allégoriques du Moyen Age comme le *Roman de la Rose,* l'œuvre transforme les cadres qu'elle convoque[3]. En raison de l'influence majeure de ce texte sur notre corpus, nous présentons une analyse un peu détaillée.

On y relève les *topoi* de la « forêt obscure », de la « rivière ténébreuse », celui du loup (réminiscence de la louve dans la *Divine Comédie*) puis le fond de la vallée rappelant le

[1] Macrobe, *In somnium Scipionis*, *op. cit.*, I, 3, 10, p. 13.
[2] Voir Sylviane Bokdam, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*, Paris, Honoré Champion, 2012, 1185 p., p. 407*sq.*
[3] Pour cette partie, nous nous appuyons sur les analyses de Gilles Polizzi dans « Le *Songe de Poliphile :* rénovation ou métamorphose du genre littéraire » dans *Le Songe à la Renaissance*, colloque de Cannes, *op. cit.*, pp. 85-97.

« val périlleux » qui offre une pyramide à la vue de Poliphile, ce qui n'est pas sans évoquer le château du Graal dans *Perceval.* Tous ces obstacles figurent symboliquement la frontière de l'Autre Monde, que le héros doit franchir avant de parvenir au séjour fortuné. Poursuivi finalement par un dragon, il entre dans le royaume d'Eleuthérilide (le Libre-Arbitre). Guidé par Logistique (Raison) et Thélémie (Volonté), Poliphile entre dans le royaume de Télosie (la fin) où il choisit son destin en passant la porte de la « vie amoureuse ». On reconnaît le modèle scolastique qui met en figures les mécanismes de l'esprit, de la perception à la décision. Il rencontre sa Dame Polia et est alors initié aux « mystères d'amour », d'abord dans le temple de Vénus Physizoé (vie de nature), ensuite au puits sacré. Il explore en outre les ruines du Polyandrion, cimetière des amants antiques qui rappelle le « cimetière d'amour » dans le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou (autour de 1460), et s'embarque enfin pour Cythère. Sa quête se termine dans l'amphithéâtre, au centre de l'île où il contemple la beauté de Vénus.

Cependant, les cadres du récit sont fragilisés : il y a le cadre du songe du narrateur, et dans ce cadre, le contenu est une allégorie des figures multiples de l'amour ; mais une fois la quête achevée, Poliphile rejoint le jardin d'Adonis et Polia commence à conter aux nymphes l'histoire de ses amours dans le cadre « réel » de Trévise. Dans cette deuxième partie se trouvent les songes et visions de Polia, la vision de l'âme de Poliphile (transport de l'âme). Les songes font écho à la première partie et cette cohérence va dans le sens de l'initiation allégorique. Mais le cadre vraisemblable renvoie à un amour perdu : si Poliphile est un amant dont les sentiments ne sont pas réciproques au début du songe, à la fin du livre II, à Cythère comme au réveil, il adresse un adieu définitif à Polia. Dans le premier livre et le premier cadre, on peut parler d'une initiation aux mystères de l'amour ; dans le second, d'une commémoration d'un amour passé. Le premier songe est alors frappé de suspicion : tout disparaît au réveil, et Polia aussi.

Une autre rupture apparaît dans l'espace. F. Colonna propose une conception géométrique et rationnelle de l'espace. L'île d'amour s'inscrit dans un cercle, structurée par des allées rayonnantes et elle est exhaustivement décrite, l'image s'alliant au texte et en en proposant une synthèse. Les lieux trouvent place dans un plan. Cythère est un espace moderne comme *L'Utopie* de Thomas More. Mais il existe un lieu introuvable, le jardin d'Adonis, où Polia raconte son histoire d'amour. Les deux plans, celui du songe et celui de la « réalité » de Polia, ne sont pas superposables, ce qui creuse l'écart entre les deux régimes narratifs, entre l'éternité allégorique et l'histoire.

L'énigme s'approfondit avec les figures qui occupent l'espace allégorique. Elles ne possèdent plus la clarté monosémique propre à l'allégorie : cette dernière devient énigme et le déchiffrement de Poliphile n'est jamais achevé comme l'exprime le héros :

> « Ces choses me furent bien nouvelles, même les énigmes, lesquels je lus et relus plusieurs fois pour les cuider entendre : mais leur signification me sembla fort ambiguë et telle que ne la sus interpréter. »[1]

Le songe devient à son tour une allégorie mystérieuse à déchiffrer, emboîté dans un enchevêtrement d'où s'éloigne la vérité; il se décline aussi en versions multiples qui toutes s'évanouissent au réveil du narrateur ; tandis que la réalisation de son amour devient douteuse. Le songe devient donc, dans sa composante structurelle, l'archétype d'une énigme sans fin, ébranlant la réalité, les codes connus de l'allégorie médiévale et les renvoyant tous deux face à face.

Rabelais, s'il se rattache aux autres médecins de la Renaissance pour son analyse des songes divinatoires, est aussi dans *Le Tiers*-Livre, l'écrivain qui fait vaciller les grandes théories sur le rêve dans une narration malicieuse, constituant le rêve en objet sémiologique insaisissable. La théorie des deux portes d'Homère est rappelée, l'auteur paraphrasant Macrobe à la fin de son commentaire et prenant ses distances par rapport à l'optimisme d'un Synésius. L'interprétation du rêve de Panurge n'est pas unanime (bien que Rabelais laisse entendre la vérité que nie le principal intéressé), ce qui condamnait déjà la divination artificielle pour Cicéron. Le héros se voit donc condamné à la liberté sans l'aide de l'oniromancie ; l'interprétation devient suspecte, comme les autres mancies et le déploiement de tout ce savoir relève d'une virtuosité gratuite dont Panurge ne peut s'emparer. Notons que le chapitre XIV se clôt sur la distinction des rêves angéliques et démoniaques, autre problème qui remet en cause l'interprétation de signes déjà ambigus. Comme le dit Françoise Joukovsky :

> "Ainsi la Renaissance a cherché fiévreusement à interpréter les songes, et en général les signes, mais avec la pleine conscience que le signe n'est pas la chose et qu'il ne nous donne qu'un pâle reflet du réel. En partie sans doute parce que le péché originel a terni notre connaissance [...] L'homme apparaît comme un médiateur qui réunit les signes, et qui s'efforce d'en tirer des conclusions, mais il ne dispose en somme que d'indices." [2]

[1] Il s'agit de l'éléphant dont le socle porte une inscription hiéroglyphique, livre premier, ch. 4 de Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Imprimerie Nationale, 1994, 507 p., p. 44. Notes de G. Polizzi.
[2] *Songes de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 30.

Ces signes sont d'autant plus difficiles à interpréter qu'on ne connaît pas leur origine : s'ils sont démoniaques, ils visent à tromper ; s'ils sont naturels, ce ne sont que des traces de notre corps capricieux. Or, comment interpréter des signes dont on ignore la nature et l'origine ?

Ainsi, le songe allégorique gagne en prestige : récit-cadre d'œuvres littéraires à la postérité incontestée, il fait briller une vérité d'un ordre divin qui cependant ne se laisse pas saisir, surtout dans l'œuvre de Francesco Colonna. Son ambiguïté irréductible fait miroiter un accès exclusif à des secrets hermétiquement gardés – au point que Rabelais s'en amuse.

Pour finir, le songe est un objet à la mutabilité exacerbée, la cause en est la malléabilité de la faculté qui le façonne : l'imagination.

d) Malléabilité de l'imagination

C'est au XII^e^ siècle que le rêve, jusque-là abandonné au Diable et au soupçon, est reconquis, sa place est rendue au rêve divin, tandis que le champ du *somnium* s'élargit, rêve neutre, lié à la physiologie humaine et que le rêve diabolique recule. Ce champ s'enrichit en particulier d'une théorie imaginative dont la portée est majeure.

L'ouvrage *De Spiritu et anima,* attribué à tort à Saint-Augustin, participe de ce renouveau. D'une part, il vulgarise la théorie augustinienne des trois visions (corporelle, mentale et spirituelle[1]) et l'associe à la typologie macrobienne, qu'il reprend en la hiérarchisant : le songe est tout autant un sentiment du corps que la forme d'une vision de l'invisible, Dieu, l'intellect et la raison. Cette typologie est plus attentive aux caractéristiques internes des rêves et à leur caractère naturel ; par exemple à côté de *l'insomnium* est développé le *phantasma,* le cauchemar, rêve horrible dont le sentiment d'oppression fait croire au rêveur qu'une créature le chevauche. Le rêve devient alors plus indépendant de la vision surnaturelle, du Diable aussi, et apparaît comme un phénomène humain. De plus, son sens dépend des particularités de chaque individu rêveur, des correspondances entre l'homme-microcosme et l'univers-macrocosme. D'où l'importance de prendre en compte le moment du rêve par exemple.

Selon ces théories, l'imagination se voit dotée de pouvoirs extraordinaires : elle se nourrit d'images extérieures et matérielles ; par exemple le rayon visuel est un

[1] Voir *De genesi ad litteram*, livres VIII-XII, Desclee de Brouwer, Paris, 1972, 654 p., traduction par P. Agaësse, VI, 15, p. 347*sq*.

prolongement quasi-matériel de l'âme humaine qui s'imprègne des choses, en garde l'empreinte : c'est le « réalisme de l'image », elle-même constituée d'abord de flux émanés des choses (les espèces), comme l'explique Gérard Simon, puis qui vient prendre place dans l'intériorité, par l'intermédiaire des esprits, et la transformer[1]. Ces images sont déréalisées à leur tour, deviennent intérieures et immatérielles : il y a un transfert des qualités du physique au mental, qui se passe de la conscience. Ensuite, les images mentales viennent imprimer directement le corps de ses formes : le corps du sujet percevant, par l'intermédiaire des esprits, ou le corps d'un autre sujet perméable à cette contagion par le regard. Cette théorie de « l'imagination efficace » pour reprendre l'expression de Jean-Claude Schmitt[2], sera nourrie dans les écrits de Ficin et sa théorie de la migration des esprits par le regard dans la passion amoureuse[3]. Ainsi, les images ont un statut vraiment exceptionnel : à la fois tirées des choses-mêmes, elles prennent place dans le psychisme en tant qu'esprits puis ces formes viennent ensuite hanter les corps, ou plus exactement les modeler : par l'imagination, par le regard amoureux. Les images oniriques peuvent donc provenir du magasin de la mémoire, elles ont pour origine les choses elles-mêmes (les espèces) et ne sont pas toujours signifiantes. Mais cette théorie laisse aussi la place à la contagion de l'âme puis du corps par les esprits d'autres sujets : les songes peuvent être envoyés par le démon ou d'autres hommes et ils s'impriment dans le corps, que ce soit un désir violent ou une obsession; enfin le rêve est également perméable à l'état du corps, changeant, à cause des esprits qui y circulent.

Si l'on revient à Marsile Ficin, lui aussi élabore une théorie de l'imagination qui va affecter durablement la théorie des songes. Ainsi, dans sa *Théologie platonicienne :*

> "Quatre affections découlent de la fantaisie : le désir, le plaisir, la crainte et la douleur. A l'état violent, ces modifications sont très fortes et affectent immédiatement le corps du sujet qui les éprouve, parfois même le corps d'un autre."[4]

L'imagination (ou fantaisie) est la faculté de concevoir des images et des émotions, au service de l'âme ; elle est associée étroitement au *pneuma* (l'esprit), corps subtil

[1] *Le Temps de la réflexion*, II, Paris, Gallimard, 1981, pp. 298-332. Voir aussi *Kepler astronome astrologue*, Paris, Gallimard, 1979, 488 p., (nrf). En particulier ch IV, "Les raisons du panpsychisme", plus précisément p. 213-215.

[2] « L'iconographie des rêves » dans *Le Corps des images. Essais sur la culture matérielle au Moyen-Age*, Paris, Gallimard, 2002, 409 p., pp. 297-362, en particulier pp. 345-362.

[3] Voir le *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*, De l'amour, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 318 p., p. 220. Le trait qu'on décoche à l'autre est plein d'esprits qui ensorcellent ses yeux et son cœur.

[4] Le chapitre I du livre 13 de la *Théologie platonicienne* de Marsile Ficin, Paris, "Les Belles-Lettres", 1964, 296 p., tome II montre l'importance de l'âme dans l'activité psychique et organique de l'homme. Ensuite, l'auteur en vient à l'imagination.

d'origine astral, transparent, souffle igné. Elle l'utilise pour former des images et rend possible l'action de l'âme sur le corps, grâce à ce souffle :

> « L'âme n'est unie au corps grossier et terreux que par une sorte de corpuscule éthéré et diaphane, que nous appelons « esprit », né sous l'influence de la chaleur du cœur de la partie la plus limpide du sang, et répandu ensuite dans l'ensemble du corps. L'âme, s'insinuant facilement dans cet « esprit » qui a beaucoup d'affinités avec elle, se répand d'abord en lui tout entière, puis, par son intermédiaire, dans l'ensemble du corps, elle lui donne d'abord la vie et le mouvement et le rend vital, et c'est par lui qu'elle gouverne et meut le corps, et tout ce qui se passe du corps dans cet « esprit », l'âme, y étant présente, le perçoit immédiatement. »[1]

Marsile Ficin assimile le *spiritus* ou *pneuma* aux esprits animaux qui circulent dans le corps. Par ce souffle, l'imagination s'insinue dans le corps et y imprime directement, avec force, les affections de l'âme car cette vapeur transmet au corps les désirs de l'âme, de même qu'elle permet les sensations[2] ; elle possède un effet mimétique aussi fort sur le corps des autres : le corps devient la matière passive informée par l'imagination. L'exemple le plus frappant est celui de la conception :

> "Combien manifestement une envie de femme enceinte imprime au jeune embryon la marque de l'objet convoité ! Quelle diversité de gestes et de formes si peu semblables aux leurs les parents impriment à leurs enfants, par suite de la violence des différentes représentations qui les ont éventuellement affectés pendant l'étreinte conjugale !"[3]

Cette idée, déjà présente chez Démocrite, est transmise jusque chez Malebranche pour qui l'imagination possède une puissance de façonnement, par ces vapeurs qui circulent ensuite dans le sang. L'âme informe le corps par l'intermédiaire de l'imagination, bien plus que ne pourrait le faire la transmission des caractères parentaux.

Mais pour Marsile Ficin, si l'âme commande au corps, elle est elle-même sous l'influence de toutes sortes d'esprits célestes, tant les intelligences séparées des corps

---

[1] *Ibid.*, VII, 6, p. 274.

[2] « Le fait est qu'il y a en nous trois parties : l'âme, l'esprit et le corps. L'âme et le corps, très différents l'un de l'autre par nature, sont unis par le truchement de l'esprit, qui est une vapeur extrêmement subtile et transparente engendrée par la chaleur du cœur à partir de la partie la plus fine du corps. Répandu de là dans tous les membres, il reçoit les puissances de l'âme et les transmet au corps. Il reçoit également par les organes des sens les images des corps extérieurs qui ne peuvent impressionner l'âme parce que la substance incorporelle, plus excellente que les corps, ne peut recevoir d'eux sa forme grâce à la réception des images. En revanche l'âme, partout présente à l'esprit, voit aisément les images des corps reflétées en lui comme en un miroir, et par elles elle juge des corps. » dans *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*, De l'amour, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 318 p., p. 141, VI, 6, 68v.

[3] *Ibid.*, p. 196.

que les sphères célestes, les astres. Ces intelligences diverses forment une chaîne continue dans laquelle aucune n'est épargnée par le mouvement que l'une d'entre elles subit:

> « Quand on frappe l'extrémité d'un morceau de bois bien droit posé sur le sol, un choc même très léger résonne jusqu'à l'autre extrémité. Si l'on frappe l'une des deux cordes également tendues d'une lyre, l'autre vibre aussi » [1]

Notons que le *spiritus* est de nature céleste et qu'il enveloppe l'âme humaine : aussi cette dernière reçoit-elle l'influence des planètes dont provient cette enveloppe subtile[2]; elle reçoit aussi celle des démons, intermédiaires entre les dieux et les hommes, messagers des idées divines, « anges gouverneurs du monde inférieur » [3]. Cet « enchaînement mutuel et harmonieux de toutes les intelligences» est un mouvement descendant des intelligences supérieures vers les inférieures et constitue la Providence. Aussi, l'âme est sans cesse sollicitée par des impressions des intelligences supérieures[4], ce qu'elle peut ignorer tant qu'elle se tourne vers la matière ou le corps, vers des préoccupations mondaines. Ainsi, par exemple, dans un autre texte, M. Ficin réaffirme l'intervention de ces démons, en particulier dans les songes :

> « Platon prouve que Dieu nous a confiés à des démons particulièrement purs comme à des guides qui nous aident par des vaticinations, des augures, des songes, des oracles, des voix, des sacrifices et des inspirations. »[5]

Les songes sont donc des conseils donnés par la divinité, par l'intermédiaire d'anges gardiens. On voit que par le *spiritus*, l'âme est perméable à toutes les influences supérieures qu'elle reflète dans les songes, sorte de microcosme des sphères célestes. Notons à propos de l'influence des démons que Ficin propose dans l'ensemble de son œuvre une interprétation ambiguë de ces êtres intermédiaires : il s'agit autant de médiateurs protecteurs que de mauvais démons qui utilisent le *spiritus* comme

---

[1] *Théologie platonicienne*, Paris, "Les Belles-Lettres", 1964, 296 p., tome II, p. 207.
[2] *Commentaire sur le* Banquet, *op. cit.*, VI, 4, p. 134. Dans le *De vita libri tres*, au livre III, ch. III, Marsile Ficin explique également qu'il existe un esprit du monde ; l'esprit humain peut attirer à lui l'esprit du monde et l'absorber pour se rendre céleste, sorte de magie spirituelle naturelle. Voir *De vita libri tres*, texte établi par Gilles Favret, thèse soutenue en 1989, p. 192.
[3] *Ibid.*, p. 132. Voir aussi *De vita libri tres*, *op. cit.*, livre III, ch XXIII : « tout homme qui naît possède un démon, gardien de sa vie, que lui envoie l'étoile qui est la sienne, démon qui l'aide aussi à accomplir la tâche que les choses célestes lui ont assignée à la naissance », p. 164.
[4] « Du plus haut jusqu'au plus bas, tout passe par degrés intermédiaires, en sorte que les idées, conçues par l'intelligence divine, dispensent leurs dons aux hommes par l'entremise des dieux [les dieux qui meuvent les sept planètes, les Anges] et des démons. », *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*, *op. cit.*, p. 134.
[5] Dans le commentaire sur *L'Apologie de Socrate*, 317a, cité par Bruno Pinchard dans « Le tournant socratique du paganisme » dans *Marsile Ficin. Les platonismes à la Renaissance*, Paris, Vrin, 2001, 203 p., p. 165.

instrument de la suggestion diabolique[1]. De même dans le commentaire du *Banquet,* le simulacre démonique rend compte de la fascination néfaste exercée par l'amour : le désir sensuel est un simulacre du véritable amour. Cette ambivalence axiologique du « démon », tour à tour médiateur ou trompeur, est exploitée dans les traités de démonologie où le songe est étudié.

Enfin, M. Ficin souligne une particularité de certains songes divinatoires: les prémonitions ne sont pas toujours accessibles au rêveur qui se réveille. Car la fantaisie dont les esprits sont « bilieux et ignés »[2] est « trop prompte et trop mobile »[3] et saute d'une image à l'autre sans que la mémoire ait pu imprimer le présage parmi ce torrent d'images qui s'enchaînent les unes aux autres. C'est le cas des visions qui proviennent du monde et de ses présages, plutôt que de Dieu lui-même : le résultat en est le songe allégorique, qu'il faut déchiffrer. Cette particularité des rêves était déjà présente chez Aristote et ne cessera d'être rappelée comme chez Formey par exemple : les images oniriques sont volatiles et si légères que la mémoire ne peut pas toujours en retrouver le fil ; ou ces images sont déformées. D'où la nécessité de faire intervenir un interprète à l'esprit vif apte à retrouver le chemin tortueux emprunté par la fantaisie ; mais le calme et la sérénité sont également indispensables pour tirer au clair ces prémonitions : le véritable prophète a une imagination lente. La fantaisie n'est donc pas la faculté de la mancie, elle est trop attachée aux images véloces, les « nuages des fantasmes »[4] , reflets du monde sensible.

Pour conclure, le songe devient un objet éminemment ambigu à la fin de la Renaissance. La faculté qui le génère est essentiellement volatile et ne fait que se prêter à toutes sortes d'influences, naturelles et surnaturelles, qu'elle transporte dans le corps et qu'elle façonne à loisir ; les images oniriques possèdent en outre une instabilité extrême. Quant à l'origine surnaturelle des songes, elle invite au péché et ne présente aucun caractère de certitude, brouillant savamment la distinction entre songes divins et songes diaboliques. Par ailleurs, si le songe divinatoire est rendu possible par la théorie de la délivrance spirituelle, l'union de l'âme avec le corps soumet cette possibilité à des conditions innombrables : lorsque le corps est au repos et seulement alors, ne brouillant

[1] Voir l'introduction du *De operatione daemonum* de Psellos par M. Ficin, *cf.* S. Bokdam, *op. cit.*, p. 159*sq.*
[2] *Théologie platonicienne*, *op. cit.*, p. 216.
[3] *Ibid.*, p. 216.
[4] *Théologie platonicienne*, *op. cit.*, IX, 2, tome II, p. 10.

pas des vapeurs de la digestion la transparence du miroir spirituel ; à une certaine heure, lorsque l'âme est en harmonie avec l'univers ; lorsque l'âme est concentrée sur ses besoins et non sur les désirs du corps. Enfin le songe allégorique, s'il attise le désir de percer ses secrets, en diffère indéfiniment l'interprétation. Est à son apogée la puissance de confusion et d'équivoque du songe, tant par son origine surnaturelle incertaine, que par son origine naturelle complexe, résultat de l'union tumultueuse de l'âme et du corps, ou par son mode de signification opaque. Néanmoins, si l'étude de ses signes provoque l'égarement et l'impuissance, il demeure la promesse d'un accès au divin et à la vérité, d'autant plus convoité qu'il ne concerne que quelques élus.

On constate une évolution notoire au XVII^{e} siècle : ce prestige conféré au songe allégorique est délaissé par les théoriciens du rêve. Les philosophes comme les auteurs de feuilles ou les ecclésiastiques font en effet de la clarté des songes la marque indubitable de leur divinité ; en revanche, leur obscurité est toujours une raison de les suspecter, comme de suspecter les interprètes qui s'en revendiquent pour justifier leurs savoirs et leurs savoir-faire douteux, pour ne pas dire mensongers. Par ailleurs, la théorie physiologique développée par Aristote sur les vapeurs se développe et assigne au rêve une composante matérielle qui lui retire presque tous ses pouvoirs divinatoires – ils sont conservés seulement à titre statistique. Pour finir, le rêve devient un objet esthétique, modèle d'une imagination aux pouvoirs inépuisables.

3) Le songe prémonitoire au XVII^{e} siècle, un objet abandonné des érudits

Afin d'introduire notre étude sur les songes au XVIII^{e} siècle, nous faisons une rapide incursion dans le XVII^{e} siècle afin de mesurer la place du songe prémonitoire et divin. En effet, le XVII^{e} siècle minimise la part des songes divinatoires parmi la production onirique, en particulier les songes allégoriques qui requièrent une herméneutique, et se détournent de manière consensuelle de leur interprétation, dénigrée. Le songe devient pour eux un objet physiologique, plus ordinaire. D'un point de vue lexicologique, le mot « songe » réfère plutôt à une opération de l'esprit, tandis que le rêve est marqué par le monde physique. Mais les deux termes véhiculent désormais des connotations négatives

de passivité, de non-sens, d'aliénation et de production corporelle[1]. Curieusement le songe devient aussi un objet hautement esthétique, par les figures infinies qu'il propose, dans un enchaînement énigmatique qui provoque l'imaginaire des auteurs.

Notre corpus comprend l'œuvre de Scipion Dupleix, *Les causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort* (1606)[2], le traité *Du sommeil et des songes* de La Mothe le Vayer (1643), le *Palais du Prince du sommeil* de Mirbel (1670), deux articles du Mercure Galant (1679 et 1690) : ces quatre derniers textes ont été rassemblés par Lenglet Dufresnoy dans son *Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes*[3] de 1751. Comme le remarque Florence Dumora-Mabille dans sa thèse sur les représentations du songe à l'Âge classique, et nous prendrons fréquemment appui sur son travail pour cet éclairage, ces écrits prennent la « direction du divertissement mondain et du jeu de société »[4]. D'abord, les articles du Mercure Galant en témoignent. Cette gazette fondée en 1672 par Donneau de Visé associe politique et littérature, mêle littérature galante et critique flatteuse. Elle est au service des Modernes, et la philosophie y prend une place plus importante avec l'influence de Fontenelle au sein de la rédaction. Ensuite, les citations extraites des grands traités du XVI^{e} siècle, pillés et non renouvelés, manifestent la visée divertissante de ces textes. Et *Le Palais du Prince du Sommeil* de Mirbel en est la meilleure illustration, avec ses métaphores, ses exemples insolites, sa clé des songes, si souvent rééditée[5]. Le songe quitte le terrain du traité sérieux pour rejoindre le registre curieux, association de vulgarisation et de

[1] Pierre-Alain Cahné, « Rêve et songe. Lexique et idéologie » dans Revue des Sciences humaines tome 3 n°211 (1988) 193-198, pp. 196-197.

[2] Dupleix Scipion, *Les causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort*, A Paris, chez la Veuve Dominique Salis, 1606, 252 p., 150 p. pour la partie sur les causes des songes.

[3] *Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes*, anthologie de l'Abbé Lenglet Dufresnoy, A Avignon et à Paris, chez Jean-Noël Leloup, 1752, II, 2, 312 p. : La Mothe le Vayer François de, « Du sommeil et des songes », pp. 10-45 (Voir aussi *Opuscules ou petits traictez*, Paris, A. de Sommaville, 1643, 285 p., « Du sommeil et des songes », p. 42*sq.*). Mirbel, *Le Palais du Prince du Sommeil, où est enseignée l'oniromancie, autrement l'art de deviner par les Songes*, pp. 46-138. *Lettre sur les songes selon les Anciens*, 1679, pp. 139-146, *Discours De la vanité des songes, et sur l'apparition des Esprits*, 1690, pp. 147-169.

[4] Florence Dumora-Mabille, *Songe et représentation à l'âge classique*, thèse soutenue à Paris-VIII en 1996, p. 100. *Cf.* aussi *L'œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^{e} siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, 583 p. Pour les chapitres concernés et condensés : pp. 23-152.

[5] "Il [le songe] est curieux, il est singulier, et par là il mérite l'attention des amateurs de ces sortes de connoissances", Mirbel, *Le Palais du Prince du Sommeil*, dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions…*, *op. cit.*, p. 46.

démystification[1]. Enfin nous laisserons une place à *La Philosophie des images énigmatiques…*[2] du Père Menestrier (1694).

a) Les songes surnaturels, l'exception qui suscite toujours plus la méfiance

- Une probabilité infime, relevant d'une intervention divine expresse

Pour commencer, les songes surnaturels, si leur origine et leur véracité ne sont pas franchement contestées, n'occupent pas la place que les penseurs et les écrivains leur ont dévolue à la Renaissance. L'Eglise les circonscrit toujours plus étroitement et ils deviennent rares, apanage des personnages de haut rang et de quelques élus, distingués pour leur piété. En effet, l'Eglise veut minorer l'importance des songes divins, surtout à partir de 1660, sans les nier puisque la Bible en donne de nombreuses illustrations[3]. Il s'agit de lutter contre le mysticisme, contre une relation personnelle à Dieu qui se passerait de la médiation de l'Eglise. Par exemple, l'abbé Thiers, prêtre de son état, dans son *Traité des superstitions…*[4] de 1679 veut corriger les pratiques laxistes des autres ecclésiastiques et ramener les brebis, égarées par les superstitions diaboliques, à l'orthodoxie catholique, en s'appuyant sur les conciles, l'Ecriture Sainte et les théologiens.

Pour autant, le songe divin ne disparaît pas. Mais les marques de prudence l'entourent de toutes parts et en limitent la possibilité à l'exception, tant chez les médecins que chez les philosophes comme La Mothe ou Dupleix.

Scipion Dupleix publie *Les causes de la veille et du sommeil, des Songes, et de la Vie et de la Mort* en 1606. Il s'agit d'un petit traité abordant un sujet circonscrit dont la portée est bien plus modeste que ses cours d'*Ethique*, de *Logique,* de *Physique* ou de *Métaphysique*, destinés à Antoine de Bourbon, le fils naturel d'Henri IV, cours dont la publication a connu un succès considérable au XVII^{e} siècle. Mais la démarche reste

[1] Florence Dumora-Mabille, *op. cit.*, p. 124.
[2] Menestrier Père Claude-François, *La Philosophie des images énigmatiques ou il est traité des énigmes hieroglyphiques, oracles, propheties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes, centuries de Nostradamus, de la baguette*, chez Hilaire Baritel, 1694, 501 p.
[3] Jean-Luc Gautier, "Rêver en France au XVIIème siècle : une introduction", RSH 211 (juillet-septembre 1988) 7-24. Thiers rappelle les statuts synodaux d'Agen en 1673, qui condamnent les songes divins.
[4] Jean-Baptiste Thiers, *Traité des superstitions selon l'Ecriture Sainte les décrets des conciles et les sentiments des Saints Pères et des théologiens*, Paris, Antoine Dezallier, 1679.

ambitieuse puisqu'il s'agit de démystifier le surnaturel. Dupleix commence son discours sur les causes des songes en soulignant que :

> « [la divination] en sa perfection est propre au seul Createur et par communication de grace à quelques creatures comme aux bons Anges et aux Saincts Prophetes »[1]

Ce pouvoir est réservé uniquement à Dieu, et lorsqu'il accorde sa grâce à titre exceptionnel, à de rares élus dont la sainteté est patente. Les prophètes eux-mêmes, distingués par Dieu, n'ont accès qu'à une partie des événements futurs.

La Mothe le Vayer ne s'exprime pas autrement. En 1643, il est un libertin assagi au service de la politique du Cardinal, candidat à l'Académie, ambitionnant de devenir le précepteur du Dauphin ; il propose des livres sans doute moins audacieux que ses précédents, livres dont la portée critique perce ça et là au détour de longues énumérations d'autorités apparemment rapportées de manière objective et inoffensive. Son ouvrage *Du Sommeil et des songes*, publié en 1643 et réédité en 1654[2], expose les explications discordantes à propos des rêves prémonitoires, les unes qui les justifient, les autres qui les renvoient à l'inanité. C'est chez La Mothe une manière de procéder qui est au fondement de son pyrrhonisme. Ce qui ne l'empêche pas de s'aligner sur la position de l'Eglise tendant à décourager le rapport direct du croyant à Dieu et à faire opposition au mysticisme, surtout depuis la Contre-Réforme. L'auteur cite volontiers les passages de la Bible qui interdisent de croire aux songes, et se rattache à l'orthodoxie ecclésiastique en matière de songes[3]. Très critique par ailleurs, il n'hésite pas à mêler les songes profanes et les songes sacrés.

Ces références bibliques sont reprises à l'envi par Mirbel[4], qui réserve par ailleurs les rêves divinatoires à une élite, les princes, et par Menestrier[5]. L'auteur de la lettre du Mercure Galant[6] se fait aussi le relais des interdictions de l'Eglise.

---

[1] Dupleix Scipion, *Les causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort, op. cit.*, folio 64.
[2] Nous nous appuierons sur cette édition reprise par Lenglet Dufresnoy dans *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes*, Paris, Jean-Noël Leloup, 1752, II, 2, pp. 10-45.
[3] « Du sommeil et des songes » dans *Recueil de dissertations sur les apparitions…, op. cit.*, p. 33*sq.*
[4] « La vanité de beaucoup de songes, est montrée par l'Ecclésiastique […] », Mirbel, *op. cit., p. 113.*
[5] « Aussi Dieu a défendu expressement au Levitique d'observer les songes pour y ajoûter quelque foi. », *La Philosophie des images énigmatiques…, op. cit.,* p. 390.
[6] « les personnes, qui donnent créance à ces rêveries, et violent la loi de Dieu qui le défend » : il est question de ces personnes qui croient dans les songes prémonitoires où apparaît un spectre, ce qu'on appelle les *oracles*, selon la typologie macrobienne. *Discours de la vanité des Songes et sur l'apparition des Esprits…,, op. cit.*, p. 149.

Quant à l'oniromancie, elle est dénoncée *a fortiori* comme *libido sciendi*, livrant les secrets divins au premier venu ; ou pire, généralisant les rêves divinatoires à l'ensemble de l'humanité.

- L'oniromancie mise à distance et condamnée

Elle est d'autant plus répréhensible que les secrets de l'avenir sont réservés à Dieu : le péché d'orgueil est donc à l'origine de cette curiosité, de ce désir de savoir illégitime et impie : car c'est une pratique d'interprétation humaine, que Dieu n'autorise nullement. Si Dieu veut gratifier quelque saint homme de la grâce spéciale de connaître l'avenir, quel besoin de la médiation d'un interprète supplémentaire ? La légitimité de l'oniromancien ne saurait provenir que de son élection.

Aussi Dupleix commence son ouvrage sur *Les causes de la veille...* en s'attaquant aux "esprits trop curieux" qui « aimeroient mieux que je feisse icy l'Artemidore en les interpretant [les songes], que le Philosophe en déduisant les diverses causes de la diversité des songes, et enseignant comment, et en quelle faculté de nostre ame ils se représentent. »[1] Il se propose donc, quant à lui, de rendre raison de ce qui semble surnaturel, en revenant sur cette interprétation hâtive ; de plus, il retient des explications reposant sur une analyse des facultés générant la production onirique, sur le mécanisme de production et sur une partition des songes. Son examen se veut donc analytique, naturel, éloigné d'une clé des songes qui acquiescerait tacitement à la véracité des songes divinatoires. Telle est d'ailleurs sa définition :

> "Le Songe est une vision laquelle pendant le sommeil se represente aux sens interieurs"[2].

Elle est purement descriptive et s'appuie sur le rôle des facultés humaines et sur le support iconique ; il ne se prononce pas sur la vérité de cette vision.

Dupleix, en historien distant, préfère faire le catalogue des mancies où l'oniromancie trouve sa place :

> « De là, comme d'une Lerne de maux, sont sortis tant de divers oracles truchemens de l'ennemi du genre humain, tant de colleges d'Augures, Aruspices, Oniropoles, conjecteurs et devins qui faisoient estat et profession de prédire les choses futures, par les revelations qu'ils disoient en avoir des Dieux, par l'inspection et observation des

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid.*, folio. 66.

> entrailles des bestes sacrifies, par le vol, gasouillis et trepinement des oiseaux, par l'interpretation des songes et en plusieurs autres sortes toutes superstitieuses et damnables. »[1]

C'est avec une certaine complaisance qu'il énumère les différents types de devins, comme les différentes mancies païennes, noyant le songe parmi d'autres superstitions curieuses aussi insolites dans leur détail (dont l'examen des entrailles et l'ornithomancie exagérément détaillée, avec l'observation du vol, du chant et de leur danse au sol) que ridicules. Les considérations psychologiques sur le besoin de connaître l'avenir rendent compte de l'existence de cette longue suite de superstitions, Scipion Dupleix inaugure son discours avec ces mots:

> « De toutes les choses que notre ame appete et désire le plus ardemment, la connoissance de l'advenir est le plus important et importun desir. »[2]

Les Anciens sont donc le miroir de l'âme humaine, dans sa fragilité face à des désirs peccamineux ; le blâme moral est immédiatement affirmé. Dans la *Lettre sur les songes selon les Anciens,* article du Mercure Galant de 1679, le ton du moraliste prend le dessus également :

> « L'homme sent bien qu'il n'est pas heureux. Il attend toujours quelque bien plus réel que celui qu'il possede. Il voudrait en anticiper la possession par l'assûrance de le posséder un jour. De ce désir avancé, de cette vaine et inutile curiosité de percer l'avenir et de la superstition nâquirent toutes ces folies. »[3]

L'auteur présente une analyse psychologique essentialiste de la croyance dans les songes prémonitoires : c'est la concupiscence et le désir insatiable de posséder qui conduisent l'homme à donner dans l'illusion de pouvoir maîtriser son avenir par les songes ; ainsi, c'est la faiblesse inhérente à la condition humaine qui mène à la superstition, aux territoires interdits par Dieu. Cette analyse annonce celles de Fontenelle sur l'origine de la fable. Les Anciens font donc partie d'une histoire de l'homme, illustration de sa faiblesse, et leurs croyances sont taxées de superstitieuses. L'auteur de la *Lettre du Mercure Galant* de 1690 commence pour sa part en s'interrogeant sur l' « étrange superstition »[4] des Anciens. Menestrier prend aussi

[1] Dupleix Scipion, *Les causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort, op. cit.*, folio 64.
[2] *Les causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort, op. cit.*, folio 63.
[3] *Op. cit.*, p. 141.
[4] *Discours De la vanité des songes, et sur l'apparition des Esprits…,, op. cit.*, p. 141.

nettement ses distances avec les Anciens qu'il juge crédules[1], en particulier à propos des songes allégoriques, « prétendus divins »[2].

- Rejet de l'allégorisme onirique comme marque de fausseté

En effet, les Anciens ont non seulement cru que les songes étaient des messages divins mais ils ont développé un art de lire les énigmes des songes, de décrypter les allégories : les théoriciens du rêve au XVII[e] siècle, de manière consensuelle, se méfient des songes allégoriques : si Dieu veut parler aux hommes, son langage doit avoir la clarté qui signe sa provenance et manifeste la grandeur univoque d'un Dieu se dévoilant sans détour. L'allégorie est unanimement rejetée comme langage de vérité. Elle est l'indice de la folie des hommes qui veulent à tout prix construire une science de prédiction de l'avenir autour d'images confuses. La Mothe assigne aux songes divins la clarté divine indispensable[3] ; il concède que certains rêves sont d'origine divine, cependant :

> « aussi pouvons-nous dire que les songes véritablement envoyés de Dieu, dont nous venons de parler, ne sont pas capables de faire passer pour divins tous ceux auxquels, sous ce prétexte, on donne créance par une superstition, qui n'est que trop ordinaire. »[4]

L'élargissement de l'origine divine des rêves clairs aux rêves obscurs est illégitime et repose sur la superstition, qui consiste à adorer les « faux dieux », ici des images qui ne sont pas divines, mais qu'on suppose telles à cause du crédit dont jouissent les Anciens auprès des Modernes. Il ajoute :

> "En effet, je ne trouve rien plus méprisable que toutes ces rêveries que plusieurs voudraient faire passer pour d'autant plus divines, qu'elles sont plus extravagantes, et qu'elle troublent davantage notre imagination."[5]

[1] « Les Visions et les Oracles, sont les deux seules especes sous lesquelles les Anciens ont crû qu'il y avoit de grands Misteres cachez, et sur lesquelles ils ont fait tant de conjectures, et d'interprétations dont leurs livres sont remplis », *La Philosophie des images enigmatiques*, *op. cit.*, p. 392.
[2] *Ibid.*, p. 393. Il refuse d'accorder en particulier le moindre crédit aux songes de Cardan qu'il taxe de « superstition »: inculpé d'hérésie, ce dernier est en effet féru d'astrologie et justifie ses pratiques magiques comme l'alchimie dans ses songes. Enfin il propose un art d'interpréter reposant sur une analyse personnelle des images du rêve. Il est l'archétype de la superstition en ce qu'il s'érige en prophète, sans tenir compte des interdictions de l'Eglise.
[3] *Du sommeil et des songes* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions*, *op. cit.*, : «Mais hors cette sorte de songes [songes envoyés du Ciel] qui sont très-rares, et toujours accompagnés d'une clarté céleste qui éclaire l'esprit de ceux qui les reçoivent, avec une certitude qui empêche de craindre d'y être trompé […] », pp. 19-20.
[4] *Ibid.*, p. 20
[5] *Ibid.*, p. 25.

L'auteur condamne l'aura qui enveloppe les songes allégoriques : il provient d'une imagination impressionnée par la perspective de phénomènes surnaturels, d'autant plus que l'obscurité des messages cryptés lui permet de divaguer à loisir. Il estime en outre que les oniromanciens sont d'autant plus condamnables qu'ils tentent de nous intimider et qu'ils profitent de l'obscurité de l'allégorie pour abuser la crédulité des hommes. L'auteur anticipe encore sur la critique politique de la superstition par les Lumières, comme chez d'Holbach.

Menestrier pense aussi quant à lui que le « caractère d'érudition »[1] des analyses fournies par les Anciens à propos des songes énigmatiques en impose, mais cela ne justifie pas qu'on suppose prémonitoires ces songes obscurs, à cause d'un vernis savant.

L'oniromancie est également rejetée au nom de la simplicité rationnelle et de la méthode : Dupleix, dans son chapitre consacré aux « songes qui signifient et présagent obscurement les choses futures »[2] porte un jugement rédhibitoire sur cette sorte de rêve donnant à lire un sens « soubs le voile de quelques visions et apparitions obscures, et d'une interpretation mal-aisée, et abstruse »[3]. La complexité des interprétations les discrédite, parce qu'elle introduit de la confusion. Ensuite, on peut lire chez La Mothe :

> « Ce qui est digne de compassion en cela, est que les plus grands Maîtres en l'art de les interpréter, au lieu d'avoir des régles certaines, se servent de moyens tout-à-fait differens, et qui se détruisent les uns les autres. »[4]

Il fait remarquer que les clés des songes accueillent des clés de lecture à géométrie variable, reposant ou sur l'analogie ou sur l'antonymie ; elles sont donc globalement invalidées par l'absence de méthode qui préside au décryptage, aléatoire[5]. Le langage ésotérique obscur cède le pas à la clarté, valeur classique cardinale.

- Analyse statistique des songes surnaturels rédhibitoire

On trouve alors une attitude assez frappante, de la part de ces modernes : ils proposent de ne prêter aucune foi à quelque songe que ce soit. La prudence du chrétien (la crainte de la superstition) et celle de l'homme intelligent invitent à considérer que les songes ne sont que de simples rêves : c'est le cas de Dupleix, de La Mothe. Leur analyse

[1] *La Philosophie des images enigmatiques*, *op. cit.*, p. 393.
[2] *Les causes de la veille et du sommeil…*, *op. cit.*, folio 89.
[3] *Ibid.*, folio 90.
[4] *Du sommeil et des songes* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions*, *op. cit.*, p. 24.
[5] Florence Dumora-Mabille, *op. cit.*, pp. 115-116 : « Il réfute toute légitimité épistémologique à l'onirocritique dont la diversité méthodique équivaut à la nullité. »

repose sur la théorie aristotélicienne mais elle est infléchie d'une manière étrange. Par exemple, Dupleix explique :

> « Que si nous esprouvons aucunefois des songes veritables ce n'est que par rencontre et à force de songer, comme un mauvais archer touche quelquefois au blanc à force de tirer et decocher grand nombre de fleches : de sorte qu'il est beaucoup plus à propos de les estimer tous vains en general, afin de nous esloigner de la superstition, que de nous travailler à une trop curieuse recherche de la verité parmy tant de vanité, et tirer la clarté de l'obscure confusion des tenebres »[1]

Il reprend la théorie des songes prémonitoires des mélancoliques ; néanmoins, ce n'est pas la grande mobilité de l'imagination mélancolique qui autorise le rêveur à franchir les portes de corne ; le discours est universel et c'est seulement la grande quantité des rêves, dont la plupart sont insignifiants, qui permet une incursion hasardeuse aux rives de la vérité prémonitoire. L'archer mélancolique est devenu « mauvais archer », qui touche au but de manière aléatoire, et dans une proportion infime : le caractère fortuit du songe ne constitue en rien un signe de prédilection pour la divination[2], contrairement aux Anciens. Comme le dit Florence Mabille-Dumora, « le hasard invalide le présage »[3]. La conclusion de l'auteur, loin de s'émerveiller de cette capacité de l'homme, est d'une prudence empreinte de sévère morale : la menace de la superstition et d'une curiosité moralement blâmable doit faire renoncer tout un chacun à la prétention divinatoire.

La Mothe le Vayer propose des analyses comparables, en rapportant la théorie d'Aristote ; il évoque « ces songes étranges, et qui se trouvent assez souvent véritables par l'exemple d'une infinité de flèches tirées, dont il seroit impossible que quelqu'une ne touchât au but, quand bien même ceux qui les décochent auraient les yeux bandés »[4]. S'il se réfère au mélancolique, ce n'est pas comme à un type extraordinaire de par sa complexion humorale, et qui a accès aux prémonitions à cause de son imagination hors du commun, qui va droit au but. Il est mis sur le même plan que les « hommes adonnés au vin » et les « furieux » dont l'imagination est tellement troublée par les vapeurs que sa mobilité lui ouvre les portes statistiques de la vérité. Il termine son analyse ainsi :

> « Cependant comme on n'observe que ces songes-là [les songes prémonitoires], qui ont eu quelque chose de merveilleux dans l'événement, la vaine bizarrerie des autres les faisant négliger, on

[1] *Les causes de la veille et du sommeil…*, *op. cit.*, pp. 131-132.
[2] Voir Florence Dumora-Mabille, *Songe et représentation à l'âge classique*, *op. cit*., p. 87.
[3] *Ibid.*, p. 113.
[4] *Du sommeil et des songes* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions…*, *op. cit.*, p. 18.

> attribue facilement à la Divinité ce qui n'est qu'un pur effet du hazard et de la fortune. »[1]

La théorie des vapeurs rend compte à présent de l'éventualité des rêves prémonitoires : plus les rêves sont troublés de vapeurs, plus les figures se multiplient jusqu'à finir par représenter par hasard ce qui va arriver. Le Mercure Galant de 1690 rejoint ce discours en proposant une variation de statistique globale: trois rêves prémonitoires, parmi les millions qui sont engendrés par l'ensemble des rêveurs, ont entraîné une généralisation abusive et ont fait perdre de vue la cause première, le hasard[2]. On le voit, ces Modernes sont essentiellement sensibles à l'infinie variété des songes, capables de couvrir tout ce qui est, comme tout ce qui ne peut être, le merveilleux : leur attention se porte sur la prolixité imaginative de ces visions.

b) Attention esthétique portée aux songes

Ce qui paraît récurrent et profondément original dans ces discours fréquemment érudits sur les songes, c'est l'accent mis sur les figures, sur la matière constamment changeante de ces images ainsi que sur leur mode de production, comme l'a justement remarqué Florence Dumora-Mabille dans sa thèse:

> « Les traités du XVII^e^ siècle semblent évoluer globalement de l'herméneutique (sens du message onirique) à la sémiotique (fonctionnement du dispositif onirique). On passe du songe comme chiffre au songe comme dispositif de représentation. »[3]

Ainsi, le discours du Mercure Galant, daté de 1690, introduit un propos qui sonne étrangement :

> « L'ame, selon moi, est si irritée de voir que le sommeil la tient prisonniere dans l'obscurité de notre masse, en lui fermant par son pouvoir toutes les portes des sens, qu'elle devient comme folle, et ne fait qu'extravaguer tant que cette captivité dure »[4]

---

[1] *Ibid.*
[2] *Discours De la vanité des songes et sur l'apparition des esprits* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions…*, *op. cit.*, p. 168.
[3] Florence Dumora-Mabille, *Songe et représentation à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 159 : « Ce déplacement de l'image *énigmatique* à l'image *grotesque* pourrait être considérée comme symptomatique du déplacement que nous cherchons à retracer du sens du songe à sa facture, de l'interprétation à l'esthétique, de la transitivité d'un sens (fût-il obscur, et figuré) à la réflexivité de l'écran représentatif. », *cf. L'Œuvre nocturne*, *op. cit.*, p. 149.
[4] *Discours De la vanité des songes et sur l'apparition des esprits* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions…*, *op. cit.*, p. 150.

L'explication dénature entièrement les théories pythagoriciennes bien connues sur la libération de l'âme pendant le sommeil jusqu'à les inverser: au contraire, l'âme est enfermée dans le corps, qui plus est un corps clos, sans l'ouverture des sens, ce qui la pousse à la folie : elle divague. Il termine son propos dans ces termes :

> « Croyez-moi, mon cher Timandre, ne vous amusez non plus aux songes qu'aux figures qu'on voit dans les nuées » [1]

Le propos est certes didactique, néanmoins la dernière image invite à la rêverie et l'imagination devient une lanterne magique à l'envergure cosmique. Bientôt, Menestrier, dans sa théorie onirique de 1694, met à son tour l'accent sur les « grotesques » et reprend la même image des « nuées » :

> « l'imagination se remplit d'Images et de Phantômes, que ces vapeurs lui figurent, comme nous voïons dans les nuées, et les vapeurs élevées de la terre forment diverses figures dans l'air, où l'on voit des Soldats, des Armées, des Chevaux, des Monstres, et d'autres representations grotesques, qui se forment au hazard de l'assemblage de ces vapeurs, que leur legereté, et leur tenuité rendent capables de plusieurs diverses figures. »[2]

Les vapeurs, provenant de l'alimentation excessive, de la chaleur du cerveau qui perturbe les esprits animaux, mais aussi des humeurs mélancoliques [3], sources d'obscurité voire de cauchemar, deviennent ici la matière de projections gazeuses, aux formes infinies, en perpétuel mouvement. L'image baroque d'une métamorphose continuelle, assortie d'un terme emprunté aux beaux-arts, celui de « grotesque » irrigue la caractérisation des songes jusqu'à lui octroyer une dimension esthétique fascinante. Par ailleurs, l'image des nuages confère à l'imagination l'envergure cosmique d'un échange entre éléments, terre et ciel.

Une autre remarque de La Mothe, quelques dizaines d'années plus tôt, mérite notre attention :

> « Tant d'images differentes de divers objets, qui s'élevent durant notre sommeil en forme de vapeurs au cerveau, et qui viennent à s'y rencontrer dans ce petit lieu où est le siège de la fantaisie, y forment aisément ces songes prodigieux dont nous parlons. »[4]

---

[1] *Ibid.*
[2] *La Philosophie des images enigmatiques*, *op. cit.*, p. 394.
[3] Voir Patrick Dandrey, « La médecine du songe » dans RSH 211 (1988) 67-101.
[4] *Du sommeil et des songes* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions*, *op. cit.*, p. 20.

La monstruosité, toujours soulignée, s'explique par l'exiguïté matérielle de l'imagination où transitent tant d'images de la veille que l'hybridation est inévitable, jusqu'à la merveille. Le surnaturel est le fruit conjoint de l'abondance des images, reflétées par la matière vaporeuse foisonnante, créatrice de figures de fortune, et de l'étroitesse du siège imaginatif. C'est la *variété* infinie des figures oniriques qui est soulignée par La Mothe, résultat du hasard, néanmoins objet d'émerveillement inépuisable.

Nous aimerions terminer ce chapitre par *Le Palais du Prince du Sommeil,* œuvre qui se plaît à donner corps aux songes par des métaphores multiples comme celle de « l'esprit de nuit »[1] qui circule dans le corps, au point de nous faire voir, entendre, sentir ce qui n'a aucune consistance. Il est une autre image, dont Mirbel n'est pas le seul auteur :

> « Les songes nous apparoissent la nuit comme dans un nuage, sur lesquels si nous ne faisons quelque réflexion le matin avant d'être prévenus des autres idées du jour, les circonstances se confondent et se dissipent à peu près comme un nuage au levé du Soleil. »[2]

Mirbel file l'image du nuage : non seulement, elle lui permet d'expliquer cette confusion des songes mais aussi leur mobilité fugace, si bien qu'au réveil les images semblent nous échapper à jamais. Plus loin :

> « L'esprit voltige du feu dans les rivieres, des rivieres aux festins, des festins aux enterremens, des enterremens à l'amour, de l'amour à des serpens, des serpens à des Villes, des Villes à des monstres. Et cependant ces songes ne laissent pas d'être si dépendans les uns des autres, que ceux qui en perdent la moindre chose, ne sont capables que de s'abuser dans leur signification […] »[3]

Ainsi, les songes s'enchaînent les uns aux autres par des associations d'images qui titillent la curiosité du lecteur, sans pour autant dévoiler leur syntaxe ni le sens qui en résulte. L'auteur nous enjoint à prêter une attention soutenue à ces liaisons volatiles qui portent, par le décalage qu'elles creusent, tout un monde, à l'image de l'univers ici parcouru, dans ses aspects naturels ou humains, chimériques ou réels. Les songes sont déjà devenus objets de rêverie littéraire, fictions à recomposer par l'imaginaire.

Menestrier conclut son chapitre sur les songes :

---

[1] Mirbel, *Le Palais du Prince du Sommeil, où est enseignée l'oniromancie, autrement l'art de deviner par les Songes* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions*, *op. cit.*, p. 67.
[2] Mirbel, *Le Palais du Prince du Sommeil*, *op. cit.*, p. 100.
[3] *Ibid.*, pp. 110-111.

> « Et si l'on a dit que le sommeil étoit le frere de la mort, parce qu'il assoupit les sens, et suspend les fonctions, j'appellerois volontiers la Poësie la sœur des Songes, dont elle imite les illusions. »[1]

C'est dire que les songes sont devenus les modèles de la fable : leur enchaînement rapide et mystérieux relance l'imaginaire, invite à l'enchantement, celui que l'on peut éprouver devant la beauté infiniment diverse de l'univers. Cela renvoie à une sensibilité baroque, comme Philippe Sellier le remarque dans son article sur le songe au XVII^e^ siècle :

> « Le désordre et la mobilité, les métamorphoses et les énigmes, les personnages en quelque sorte masqués, le jaillissement métaphorique, la perpétuelle surprise qui caractérisent l'onirisme ont séduit toute l'époque qui s'étend du dernier tiers du XVI^e^ siècle au second tiers du XVII^e^ siècle. »[2]

Cette sensibilité à la mutabilité des songes s'étend selon nous jusqu'à la fin du siècle. D'ailleurs, tous ces écrits théoriques regorgent de songes étranges : même Scipion Dupleix annonce qu'il veut divertir le lecteur dans sa préface, ce que l'insertion de nombreux récits de songes merveilleux, tirés des autorités, démontre[3]. D'autant plus dignes d'intérêt que les rêveurs leur confèrent une importance éminente, renversés par leur bizarrerie et l'émotion profonde qu'ils ont éprouvée.

Les auteurs du XVII^e^ siècle signent la mise à mort de la croyance dans le songe divinatoire : certes les Anciens et même la Bible leur font une place de choix ; cependant s'ils existent, leur proportion est trop infime pour qu'on s'y arrête. Les clés des songes ne fournissent aucun accès certain à la signification de ces énigmes, l'allégorie est trop absconse pour qu'on lui prête encore attention. Le songe, même lorsqu'il est prémonitoire, ne le doit qu'à la mobilité extrême de l'imagination, à la multiplication des vapeurs, au foisonnement des rêves qui finissent par toucher juste, de la manière la plus aléatoire qui soit. Si les visions apparaissent surnaturelles, c'est à cause du volume des vapeurs, du nombre des images qui se mêlent.

Rappelons qu'à la fin du XVII^e^ siècle, l'édit de juillet 1682 avalise cette relégation de l'oniromancie dans les superstitions dépassées mais encore agissantes. Il ordonne le

---

[1] *La Philosophie des images enigmatiques*, *op. cit.*,p. 397.
[2] Philippe Sellier, "Pour une carte du songe. La littérature du XVII^e^ siècle français", French Studies in Southern Africa 6 (1977) 28-42, p. 31.
[3] Il l'affirme dans le chapitre I : il veut "instruire en le délectant [le lecteur]", *Les causes de la veille et du sommeil*, *des songes et de la vie et de la mort*, *op. cit.*,, folio 65.

bannissement des devins afin de préserver l'ordre public de leurs tromperies et de leurs activités sacrilèges : ainsi ceux qui pratiquent, entre autres, l'oniromancie sont interdits d'activité et cette mancie devient illicite. C'est certes reconnaître l'emprise de ces devins sur le peuple mais le regard change : toutes ces pratiques sont représentées comme un abus de la crédulité du peuple et ne sont donc plus prises au sérieux, elles sont condamnées comme contraires au bien de la société civile, trompée [1]. Seules l'escroquerie puis le sacrilège et l'empoisonnement, lorsqu'ils sont avérés, sont passibles de peines.

Les textes rencontrés dans cette rapide présentation imputent cependant au songe, comme phénomène matériel, une variété infinie des figures, une capacité à refléter le *cosmos* dans toute son envergure, une inspiration qui touche sans peine à la merveille, qui passe avec une rapidité confondante d'une image à l'autre : le songe est le modèle de la fiction enchanteresse, avec ses pouvoirs d'ensorcellement, d'émotion extrême, de perte des repères et son aptitude à délivrer l'imagination du spectateur.

Si le songe prémonitoire ne disparaît pas au XVIII^e^ siècle, s'il présente encore un enjeu de poids pour l'Eglise et les philosophes dans la lutte contre les superstitions rémanentes, la matière iconique du songe, sa dimension psychologique, comme production de la faculté imaginative, et sa dimension esthétique, voilà ce qui va nous retenir à présent, comme elle a fasciné ces auteurs du XVII^e^ siècle. En suivant leurs traces, nous retrouverons la dimension aléthique de ces visions intérieures, portes ouvertes sur une révélation inattendue et stupéfiante, la manifestation du sacré.

A présent, nous allons nous arrêter au détail des théories philosophiques qui se sont intéressées au songe depuis Descartes, penseur de notre modernité. Si le rêve ne fournit pas aux philosophes la matière d'une réflexion propre, il offre une résistance qui les oblige à mettre à jour les fondements d'une pensée capable de résister à l'épreuve de cette obscurité. Par ailleurs, la rêverie s'empare du champ entier de la conscience et en définit l'étendue bien mieux que ne saurait le faire la clarté de la conscience : elle est même l'image de la métaphysique, détachée de l'illusion sensible. Enfin le tournant épistémologique de l'empirisme s'accommode bien plus aisément d'un état de passivité sans conscience, dont le songe est un équivalent. Ce qui nous amènera au cœur du XVIII^e^

[1] Pour cette question, *cf*. Mandrou Robert, *Magistrats et sorciers en France au XVIIème siècle*, Paris, Plon, 1968, 583 p. En particulier, le chapitre IX, "Les sorciers devenus faux". Voir pour la relation de la superstition et de la justice au siècle suivant : Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, éditions du Seuil, 1992, 317 p. (la librairie du XX^e^ siècle), p. 206*sq*.

siècle, où les philosophes s'emparent de cet objet comme le laboratoire d'une anatomie de l'esprit.

II. Le songe dans la philosophie du XVII^{e} et XVIII^{e} siècles : un nouveau modèle pour une pensée de la veille

Pour commencer, nous nous devons de clarifier le sens des termes de songe et de rêve, en particulier au XVIII^{e} siècle.

Le « songe » fait référence au rêve pendant le sommeil, il est encore synonyme de vision surnaturelle. Il est également synonyme de « pensée », avec les connotations d'illusion, d'apparence. Le verbe correspondant connaît un développement de sa polysémie en relation avec les préoccupations psychologiques du XVII^{e} siècle. Le songe y devient un genre littéraire. C'est le terme consacré pour le songe d'idées et le songe amoureux. Le déverbal « rêve » attesté en 1680 conserve les sèmes de son verbe, « délirer », « être possédé de la fureur poétique » et « être agité de pensées vagues ». A partir du XVII^{e} siècle, il désigne aussi la réflexion, la méditation, poursuivant son extension sur le modèle de « songer », puis par déplacement, le fait de « voir en songe pendant son sommeil ». Le verbe devient prédominant au point de supplanter *songer* au XVIIIe siècle ; c'est le terme utilisé en philosophie pour évoquer l'abstraction métaphysique, en médecine et aussi dans l'expression « rêver à la Suisse ». « Rêve » est encore perçu comme un terme neuf, il est ressenti comme bas par Furetière. Pierre Cahné remarque que le terme de « songe » renvoie plutôt à l'âme au XVII^{e} siècle, le rêve au corps et les deux termes sont connotés négativement pour leur passivité, leur désordre. La rêverie, plus littéraire, contient des connotations positives : entre contention d'esprit, méditation et vagabondage, elle possède un champ sémantique très large. Posture du mélancolique, c'est aussi celle du poète, elle devient abandon bienheureux au XVIII^{e} siècle[1]. Dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* les deux termes de « rêve » et de « songe » sont ressentis comme synonymes, bien que le premier soit plus dévalorisé, car il rassemble le plus « d'idées disparates, extravagantes et singulières » alors que les songes possèdent un « ton plus

[1] Pour les analyses de sémantique : Fritz Schalk, „Somnium und verwandte Wörter in den romanischen Sprachen" dans *Exempla romanischer Wortgeschichte*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1966, 366 p., pp. 295-337 ; Artur Greive, « Rêver, songer, penser im französischen Synchronie, Diachronie und Geistesgeschichte » dans Romanische Forschungen 85 (1973) 486-500. Pierre Cahné, "Rêve et songe. Lexique et idéologie" dans Revue des Sciences humaines 211 (1988-3) 194-198. Arnaud Tripet, *La Rêverie littéraire Essai sur Rousseau*, Genève, Droz, 1979, 148 p., p. 10*sq*. Voir aussi Robert Morrissey, "Vers un topos littéraire : La préhistoire de la rêverie" dans Modern Philology vol LXXVII, n°3 (février 1980) 261-290.

sérieux » et contiennent le plus de « morale, de critique et de philosophie »[1]. Diderot choisit le « rêve » de d'Alembert, ancré dans le corps et dans la richesse de la sensibilité. C'est aussi une arme rhétorique, qui feint de dévaloriser la forme pour minimiser la portée de sa réflexion. Les trois termes de songe, de rêve et de rêverie se caractérisent par un champ sémantique très large, qui va de la pensée concentrée au vague des pensées, au désordre des pensées pendant le sommeil jusqu'au délire. Songer, en outre, relève du domaine de l'esthétique, tout comme rêverie. On voit que le songe se plaît à toutes sortes de polysémies, que ce soit la polysémie étiologique ou la polysémie sémantique : par cette coexistence mouvante des différents sens, l'objet se prête à une exploration aussi stimulante qu'embrouillée, notamment en philosophie. Et en effet, on relève dans le discours sur le rêve l'affirmation répétée d'une continuité entre l'action de rêver pendant la veille et la même action pendant le sommeil. Nous utilisons quant à nous indifféremment rêve et songe, avec une préférence pour le songe lorsqu'il est question de la forme littéraire.

La philosophie moderne, depuis Descartes, s'est intéressée aux états du songe et du sommeil et leur a accordés une place toute particulière. Non qu'elle les ait considérés comme des objets à part entière, ces deux états sont la pierre d'achoppement à partir de laquelle la philosophie se reconstruit que ce soit chez Descartes, dans les *Méditations métaphysiques* ou chez Locke dans les *Essais sur l'entendement humain.* Etats-limite d'une pensée absente à elle-même, ils requièrent de repenser les fondements de la certitude philosophique.

Sorte d'expérience liminaire de la philosophie, cependant, nous observons que le songe puis le sommeil, envahissent la vie consciente et s'assimilent à la rêverie. Ce dernier état n'est plus anodin, il exprime l'état le plus essentiel de l'esprit : d'une part parce que l'intériorité se révèle obscure et inaccessible, la conscience n'en est pas le sésame. D'autre part, parce que la rêverie exprime avec justesse la métaphysique telle qu'elle est inaugurée par Descartes et poursuivie par Malebranche. Enfin parce que l'empirisme après Locke constitue l'esprit passif en chambre obscure et connaît des filiations diverses tant chez Condillac que chez La Mettrie : le sommeil devient l'état le plus fondamental de la vie consciente.

[1] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, A Amsterdam, 1787, tome 31 p. VIII, avertissement de l'éditeur.

Dans un deuxième temps, les philosophes du XVIII[e] siècle refusent de considérer le songe dans ses différentes acceptions, songe allégorique et songe naturel ; le réduisant au rêve insignifiant d'un esprit détaché de la source de toute connaissance, soit parce que l'âme est séparée du corps et des sensations depuis Locke, soit parce qu'une partie des facultés qui lui donnent des sensations est endormie[1], ils tentent ensuite d'élucider son mécanisme qui engage conjointement le corps et l'esprit. Loin d'être relégué dans quelque recoin perdu des traités, malgré la volonté affichée d'en amoindrir la portée prémonitoire, le songe assimilé au rêve devient le laboratoire pour une étude de l'esprit et devient l'expérience qui rend possible une anatomie de l'esprit, une mise en espace à parcourir, dissipant les secrets hantés par les fantômes.

Pour commencer, le rêve rend possible l'étude de la mémoire et de son fonctionnement depuis la théorie des traces cartésienne, unanimement diffusée au XVIII[e] siècle. Dans cette réduction à la composante matérielle de l'esprit, l'analyse du songe conduit à un déploiement de l'esprit, jusque-là inconnu. Les différents auteurs qui s'arrêtent sur le phénomène s'appuient sur l'analyse comme « fil d'Ariane », comme possibilité de cartographie systématique et sur l'approche génétique par rapprochement avec la veille afin de reconstituer la carte de cette *terra incognita.* L'esprit rêvant suit des chemins archaïques, empreintes anciennes de représentations envolées. Il y a perdu ses attributs les plus nobles : ordre, autonomie, pensée, il n'est plus que zone indéfinie, floue, obscure où se perd l'analyste : dans l'ombre, le rêve est muet. C'est alors qu'abondent, autant chez les matérialistes que chez les spiritualistes, les métaphores empruntées aux domaines de connaissance disparates et éloignées : celle des traces, à la fois figées et sédiments du passé qui orientent ou forcent les idées présentes. Elles sont la voie empruntée par les esprits fluides et spirituels. Deux autres métaphores se font

[1] C'est le cas chez Locke dans son *Essai sur l'entendement humain*, *op. cit.*, p. 70, II, 1, 8, §16 *:* « mais y a-t-il rien de plus extravagant et de plus mal lié que la plupart de ces pensées [les songes]? » Plus loin, il taxe la plupart des songes de productions « si frivoles et si absurdes », dont l'âme ne se souvient qu'à peine. Chez La Mettrie dans *Le Traité de l'âme*, Paris, Fayard, 1984, pp. 123-243 : les rêves sont « un cahos d'idées confuses et imparfaites », pp. 203-205. *Cf.* Vesna Petrovich, *op. cit.*, pp. 53-59, et F. Dervieux, *Le Rêve des Lumières. Savoir et suggestion*, *op. cit.*, p. 54*sq*. Notons à ce propos que Diderot lui-même peut parfois soutenir une conception réductrice du songe, rappel désordonné des préoccupations de la veille ou résultante d'un corps malade, comme dans *Observations sur* La Lettre sur l'homme et ses rapports *de Hemsterhuis* dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p., p.267 : « Je ne crois pas qu'aucune découverte géométrique ait été faite en rêve ; ni qu'il s'en fasse jamais aucune. Le rêve ne reproduit que les images de la veille, images tantôt successives et sans liaison, plus souvent liées » Et plus loin, p. 268, 64 : « Je ne le crois pas davantage, parce que le rêve est presque toujours la suite ou d'un embarras de l'estomac, ou de quelque excrétion suspendue ou d'une position contrainte, ou de quelque impression reçue pendant le jour etc… un malaise, sinon une maladie. » Mais la maladie n'exclut pas la fulgurance de l'intuition ; et la composition des images de la veille n'est pas exclue. Le rêve ne peut que compléter un processus engagé dans la veille.

concurrence et exposent la dimension active de ces particules étendues mais relevant de l'esprit pour la finesse et la rapidité : celle de la presse et celle de l'optique avec la lumière qui vient éclabousser la figure. Les trous dans la mémoire trouvent une même structure métaphorique empruntée au domaine de l'astronomie, celle de l'éclipse, de la lumière.

De plus, l'imagination, non plus seulement magasin mais faculté active d'enchaînement, se donne libre cours dans les rêves : non entravée par les perceptions de la veille, le rêve livre dans sa pureté son fonctionnement par association. L'association involontaire, la vélocité étourdissante de l'imagination, sa capacité à parcourir la totalité sans prendre le chemin de la rationalité discursive, le recours aux tableaux, c'est le rêve qui en éclaire le fonctionnement elliptique. L'imagination devient vitesse, feu, étincelle, lumière pure. Son rôle devient si important qu'elle acquiert le statut de modèle pour le fonctionnement de l'esprit : énergie pure, elle symbolise tour à tour les pouvoirs de l'entendement ou sa capacité d'accueil des perceptions, de même que sa passivité, sa pensée sans aperception. Pour finir, la vibration est le lieu commun qui concilie multiplicité des idées, association et passivité de la machine. Loin de chasser les représentations du passé, les philosophes concilient l'union des deux substances, l'âme et le corps, par des métaphores ambiguës et diverses ; ils repoussent l'énigme de cette union à l'intérieur du corps où souffle l'esprit, où circule le vif-argent des idées. L'exploration de cette union mène à la reconduction d'anciennes croyances, comme celle du *pneuma* ou des émanations.

Mais le rêve, par le parcours de chemins inconnus, dévoile aussi l'identité du rêveur. L'approche rationaliste et volontairement réductionniste, au lieu d'anéantir les prestiges du surnaturel, ne fait que l'intérioriser et le mettre en espace sous la figure de l'infini. L'exploration du songe ouvre sur une curieuse construction de la *psyché*, à la fois chaîne d'idées ramifiées sans fin, réseau d'images associées selon une vaste ramure qui donne la clé de la singularité de chacun. Sorte de carte mystérieuse et illisible, impossible à déchiffrer ou à reparcourir, elle contient toute une vie, tout un destin en un dessin complexe et très articulé. Jardin, labyrinthe, forêt, le rationalisme qui se veut rassurant ouvre un espace cosmique. Le fil de la vie se trouve remotivé à travers un dessin d'une grande complexité : l'esprit aux extensions infinies est alors étalé, déplié et intégré au corps. Même si personne ne peut le lire, ce livre illisible aux dimensions de l'univers est le destin passé, présent et à venir de chaque personne. Cette chaîne franchit les limites

du présent et explore aussi bien le passé que le futur, ainsi ce nouvel espace, loin d'être refermé sur lui-même, est ouvert aux relations avec le monde.

S'étend alors un monde qui peut se mesurer à l'extérieur menaçant, une construction esthétique dont la jouissance est à la portée de chacun. Mais surtout, ce réseau est un double de la vie diurne et parfois lui fait concurrence : associations justes de l'imagination, facultés révélées par le rêve, méditation qui rejoint le songe. Le rêve apparaît comme la clé d'une connaissance intuitive, géniale car il suit la « chaîne des êtres » en ignorant l'identité parcellaire et fragmentée. Si bien que ce pouvoir accordé au rêve lui octroie de nouveau l'aptitude à franchir les limites du présent et à explorer l'avenir.

1) Le songe et le sommeil dans la philosophie classique, de Descartes à Leibniz, un héritage pour le XVIII^{e} siècle : un état qui contamine la vie de l'esprit

a) Sommeil et rêve : symboles de la connaissance sensible et passivité de l'entendement. Pierre d'achoppement pour reconstruire une idée de l'esprit

Le songe et le sommeil sont des moments de l'activité intellectuelle qui ont suscité un intérêt particulier dans la philosophie classique entre Descartes et Leibniz, depuis que Descartes a inauguré sa philosophie par l'examen de l'esprit, par l'introspection : ils correspondent à des pans entiers de la vie intérieure qui, bien que peu estimés, méritent d'être pris en considération afin de faire la lumière sur la vérité – qui devient celle de l'esprit.

Descartes inaugure ses *Méditations métaphysiques* par l'expérience du rêve : dans le rêve, je prends pour vraies mes représentations, ne faut-il pas généraliser cette expérience à toute connaissance ?

En effet, Descartes assimile l'expérience du réel et celle du rêve, dans lequel tout est produit par mon imagination, il balaye ainsi toute certitude du sens commun dans le sensible. La certitude du sujet rêvant est bien assurée, croit-il, et pourtant le moment suivant, celui du réveil, tout s'écroule et les sentiments éprouvés sont anéantis comme sans référent dans la réalité, ils deviennent subitement élucubrations intérieures. Dans *La Recherche de la vérité*, le soupçon est entretenu, par l'assimilation exagérée d'une illusion passée du songe et de la réalité toute entière. Une erreur suffit à tout ébranler et le questionnement insistant suggère qu'une brèche a été ouverte :

> « Mais vous ne sauriez trouver mauvais que je vous demande si vous n'êtes pas sujet au sommeil, ainsi que tous les hommes, et si vous ne pouvez pas en dormant, penser que vous me voyez, que vous vous promenez en ce jardin, que le soleil vous éclaire, et bref toutes les choses dont vous croyez à présent être assuré. N'avez-vous jamais ouï ce mot d'étonnement dedans les comédies *Veillè-je, ou si je dors ?* Comment pouvez-vous être certain que votre vie n'est pas un songe continuel, et que tout ce que vous pensez apprendre par vos sens n'est pas faux, aussi bien maintenant comme lorsque vous dormez ? »[1]

Qu'est-ce qui peut m'assurer qu'au moment où la réalité semble se donner à moi, à travers les sens, je ne rêve pas, je ne suis pas endormi alors que je suis persuadé que je veille ? Cet argument réfute toute certitude. Descartes nous guide vers cette vérité radicale, difficile à admettre et qui anéantit le socle de nos connaissances : les sens ne délivrent aucune vérité ; s'il est possible que je croie réel ce que mes sens perçoivent, alors que ma seule imagination l'a forgé, comment puis-je accorder la moindre créance à l'expérience sensible et m'appuyer sur elle pour atteindre la vérité ?

> "Toutefois j'ai ici à considérer que je suis homme, et par conséquent que j'ai coutume de dormir et de me représenter en mes songes les mêmes choses, ou quelquefois de moins vraisemblables, que ces insensés, lorsqu'ils veillent. Combien de fois m'est-il arrivé de songer, la nuit, que j'étais auprès du feu, en ce lieu, que j'étais habillé, que j'étais auprès du feu, quoique je fusse tout nu dedans mon lit ?"[2]

On remarque que le ton est différent : Descartes confesse la faiblesse humaine et glisse au cœur de la représentation la folie, les monstres de l'imagination qui déforment la réalité et qui n'entretiennent aucune ressemblance avec ce que la nature offre. Puis il enchaîne sur une expérience bien éloignée des fantaisies, celle du quotidien, être habillé, près du feu, mais grevée définitivement car la réalité en est tout autre, le rêveur est étendu dans son lit. Dans les deux cas, rien de ce que j'imagine ne peut trouver son correspondant actuel ou seulement occasionnel dans la réalité. Ainsi, je ne puis plus me confier aveuglément aux sens qui m'ont trompé dans cette expérience de chaque jour et commune à tous les hommes, celle du rêve. Il faut les mettre en cause, si l'on veut reconstruire la connaissance sur des bases indubitables. Radical et méthodique, le doute doit être porté jusqu'au cœur de l'expérience sensible la plus banale, par cet argument du songe, car les intuitions ne valent pas raison :

---

[1] *La Recherche de la vérité par la lumière naturelle* dans *Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier, 1999, 1148 p., tome I, p. 1119.
[2] *Méditations métaphysiques*dans *Œuvres philosophiques*, Alquié, II, *op. cit.*, p 406.

> « [...] ce qui arrive dans le sommeil ne semble point si clair ni si distinct que tout cela. Mais, en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir été souvent trompé, lorsque je dormais, par de semblables illusions. Et m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné ; et mon étonnement est tel, qu'il est presque capable de me persuader que je dors. »[1]

Le philosophe traverse alors l'épreuve du scepticisme, car le songe a marqué toute la réalité du sceau de l'illusion. Toute la réalité vacille un instant devant l'impuissance à distinguer veille et songe, provoquant une suspension entre réalité et illusion. Cette épreuve troublante est cependant vécue de manière hyperbolique et fictive, à la lisière de la croyance. La confusion de la veille et du songe est un mauvais souvenir et ne saurait habiter le présent de l'énonciation : « il est *presque* capable ».

C'est alors que Descartes décide d'avaliser cette hypothèse, afin de mettre à l'épreuve la certitude et la confiance en la réalité : "Supposons donc maintenant que nous sommes endormis"[2]. Sans y croire, le philosophe élabore une fiction dans laquelle il *décide* qu'il dort : il s'agit moins d'une expérience de pensée que d'un jugement par lequel il se défait de ce qui est incertain et part en quête du socle de la vérité. Dans le *Discours de la méthode,* on reconnaît la même feinte, la même hypothèse[3], comme dans les *Principes de la philosophie* où les sens ne sont pas seuls en cause mais également l'imagination :

> « [...] nous douterons en premier lieu si, de toutes les choses qui sont tombées sous nos sens ou que nous avons jamais imaginées, il y en a qui soient véritablement dans le monde [...] à cause que nous songeons presque toujours en dormant, et que pour lors il nous semble que nous sentons vivement et que nous imaginons une infinité de choses qui ne sont point ailleurs, et que lorsque l'on est ainsi résolu à douter de tout, il ne reste plus de marque par où on puisse savoir si les pensées qui viennent en songe sont plutôt fausses que les autres. »[4]

Remarquons que Descartes prend en compte la qualité du songe, en faveur de la confusion avec la veille, il évoque sa "vivacité", trompeuse. Il affermit son hypothèse (à laquelle il n'accorde jamais sa croyance totale) par des arguments et inaugure une

[1] *Ibid.*, p. 406.
[2] *Ibid.*, pp. 406-407.
[3] "Et enfin, considérant que toutes les mêmes pensées, que nous avons étant éveillés, nous peuvent aussi venir, quand nous dormons, sans qu'il y en ait aucune, pour lors, qui soit vraie, je me résolus de feindre que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées dans l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de mes songes.", *Discours de la méthode*, Alquié, I, pp. 602-603.
[4] *Les Principes de la philosophie* dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1989, 1152 p., tome III, article 4, pp. 92-93.

nouvelle manière de philosopher, abstraction de la certitude des sens, radicalité de l'argumentation contre le sens commun et contre le sentiment afin de fonder la connaissance de manière irréfutable. On peut ajouter que le songe symbolise la connaissance sensible de manière à la fois hyperbolique et critique : représentation sans référent, à l'origine incertaine, vivacité feinte, illusion. En dépouillant la connaissance de ces caractéristiques, en édifiant une origine indestructible qui garantisse le savoir, en revenant à la composante intellectuelle, Descartes se délivre du soupçon que le songe a fait porter sur toute la vérité sensible.

John Locke, en 1689, accorde à son tour à l'expérience du sommeil un rôle décisif au début de son célèbre *Essai sur l'entendement humain, Les idées en général et leur origine.* Œuvre qui repose sur l'introspection, elle redessine les contours de l'esprit, de manière plus empirique et dans un refus catégorique de la métaphysique. Le philosophe anglais, en refusant les idées innées et les substances, en rendant à l'expérience humaine commune et à l'introspection un rôle méthodologique dans la recherche de ce qu'est l'entendement, ouvre la voie à une vie de l'esprit variée, où la passivité redevient légitime, où les intermittences ne sont plus niées mais composent la vie morcelée de la conscience.

Comme chez Descartes, l'expérience du sommeil occupe une place essentielle à l'élaboration d'une théorie de l'entendement. Elle inaugure le deuxième livre du célèbre *Essai.* John Locke revient sur les traces de Descartes et réfute les idées innées au nom de ces trous dans la pensée, dans la conscience :

> « Et donc, bien que penser soit tenu pour l'action la plus propre de l'âme, il n'est pas nécessaire de supposer que celle-ci soit toujours en train de penser, toujours en action. C'est là peut-être le privilège de l'Auteur infini, du Conservateur de toute chose, *lequel jamais ne somnole ni ne dort,* mais il n'appartient pas à un être fini, du moins pas à l'âme humaine. »[1]

Au nom de l'expérience, J. Locke rejette l'idée d'une substance, l'âme, tout autant que son attribut indissociable, la pensée. Se plaçant sur le terrain plus terre à terre de l'expérience commune à tous les hommes, et pas seulement la sienne (il prend en compte la faiblesse des enfants et celle des fous), il substitue à l'étude métaphysique de l'âme, dont nous ne savons rien, celle de l'entendement, des opérations de l'âme avec toutes les imperfections qu'elles comportent, leurs faiblesses, les absences. Son hyper-

[1] John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, *Livre I et II*, Paris, Vrin, 2001, 640 p., p. 170, livre II, ch. 1, § 10.

rationalisme veut rendre compte de toute l'expérience intellectuelle, même de ses aspects les moins reluisants.

Ainsi le rêve et le sommeil, états où ne brille pas l'esprit dans sa capacité à atteindre le vrai ou dans sa vigilance, chez les deux philosophes que sont Descartes et Locke, deviennent-ils des passages obligés afin de redéfinir l'esprit sur des bases plus sûres : d'abord repoussoirs, ces états obligent à revenir sur les idées toutes faites et stimulent l'examen introspectif.

b) La métaphysique est un rêve – abstraction du monde sensible et des idées reçues

Par une curieuse ironie, c'est au rêve ou plus exactement à la rêverie, état de conscience vague par lequel l'esprit s'évade et les idées se dispersent, état bien représenté dans la littérature amoureuse ou précieuse, que revient la charge de désigner la philosophie.

C'est encore à Descartes que l'on doit ce développement moderne : en fondant la certitude sur la conscience puis sur la seule pensée, il invite son lecteur à pratiquer la philosophie par une sorte d'épure des scories sensibles, par une suspension du sens commun et de ses certitudes. Nous voilà en terrain inconnu : ce qui nous paraissait familier devient étrangement énigmatique, le langage de la nature a perdu de sa vérité et de son évidence, réduit à l'étendue, au mouvement : les idées qui se forment à l'occasion des objets extérieurs ne leur ressemblent en rien, les animaux deviennent des machines d'où tout sentiment est absent.

Le nouveau monde reconstruit par Descartes est en effet dépouillé de l'évidence sensible et oblige à une concentration et à une pratique *extraordinaire* de la réflexion, une suspension de la certitude sensible, une *épochè*[1]. Malebranche développe la métaphore, déjà présente chez Descartes, qui prend au rebours la philosophie : elle est une "rêverie très métaphysique"[2]. C'est en effet comme un rêveur que Descartes se présente dans sa correspondance avec Balzac: non seulement il évoque son prochain

[1] Edmond Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, traduit par G. Peiffer et E. Lévinas, Paris, Vrin, 1986, 136 p., p. 17 : « On peut dire aussi que l'*épochè* est la méthode universelle et radicale par laquelle je me saisis comme moi pur, avec la vie de conscience pure qui m'est propre, vie dans et par laquelle le monde objectif tout entier existe pour moi, tel justement qu'il existe pour moi. »
[2] *Discours de la méthode*, p. 601.

ouvrage comme des "réveries"[1] mais il veut apparaître aux yeux du poète comme un rêveur ayant quitté la réalité et ne vivant plus que dans un rêve enchanteur :

> « Je dors icy dix heures toutes les nuits, et sans que jamais aucun soin me réveille, apres que le sommeil a longtemps promené mon esprit dans des buys, des jardins et des palais enchantez, où j'éprouve tous les plaisirs qui sont imaginez dans les Fables, je mesle insensiblement mes réveries du jour avec celles de la nuit ; et quand je m'aperçoy d'estre éveillé, c'est seulement afin que mon contentement soit plus parfait, et que mes sens y participent […] »[2]

Descartes se livre à la méditation comme un rêveur non encore éveillé, qui poursuit la jouissance de la nuit et de ses visions féeriques. La veille est un état qui n'est pas séparé du sommeil qu'il prolonge par une activité ininterrompue de visions procurant du plaisir ; dans les deux états, la rêverie est de même nature, à la fois jouissance de visions merveilleuses et variées, état de conscience divers et rapide que le sommeil ne fait que fermer aux sensations extérieures. Dans la lettre du 5 mai 1631 adressée au même Balzac, Descartes invite son ami écrivain à Amsterdam, ville dans laquelle il profite d'une solitude plus grande qu'à la campagne, car chacun ne s'y occupe que de soi-même :

> « Je vais me promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple, avec autant de liberté et de repos que vous sauriez faire dans vos allées, et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y vois, que je ferais les arbres qui se rencontrent en vos forêts, ou les animaux qui y paissent. Le bruit même de leur tracas n'interrompt pas plus mes rêveries que ferait celui de quelque ruisseau. »[3]

Descartes y apparaît comme un homme plongé dans ses pensées, absorbé par sa réflexion qui l'extrait de la vie des autres hommes et de l'agitation urbaine, à peine aperçue. La rêverie est le même terme qui désigne la méditation, qu'on imagine métaphysique puisqu'il travaille, comme il l'explique dans la lettre précédente. Pour résumer, la rêverie renvoie aussi bien aux visions les plus imaginaires du sommeil qu'à la méditation : pour Descartes, la vie de la pensée est une, concentrée en elle-même et repliée sur ses propres productions par l'intensité d'un esprit toujours actif.

Malebranche développe la rêverie associée à la quête de vérité et à sa méthode. A son tour, il évoque les "visions métaphysiques"[4] qui obligent ses personnages à s'enfermer

[1] *Correspondance avril 1622-février 1639 dans Œuvres philosophiques*, Alquié I, *op. cit.*, p. 203, lettre du 5 mai 1631.
[2] *Ibid.*, pp. 198-199, lettre du 25 avril 1631.
[3] *Ibid.*, lettre du 5 mai 1631, pp. 202-203.
[4] *Entretiens sur la métaphysique et la religion*, *op. cit.*, p. 221.

dans un cabinet obscur pour observer le monde non immédiatement accessible, "le pays de la vérité". On retrouve la thématique platonicienne : le philosophe est hors du monde, il apprend à mourir à ses sens. Aussi Ariste et Eugène se montrent-ils "rêveurs", oubliant le monde extérieur pour puiser en eux-mêmes la vérité, que Dieu leur délivre intellectuellement en les faisant accéder à sa vision[1]. Malebranche, dans le sillage de Descartes, met au premier plan de la connaissance les intuitions intellectuelles, mais il les éloigne encore davantage de l'homme pécheur en ne les lui cédant pas en propre, Dieu seul leur donne à voir une partie des essences dont il est le Créateur et le détenteur.

La postérité lui octroiera la réputation de « visionnaire » à cause de sa théorie radicale de la connaissance intellectuelle qui est vision en Dieu et de celle de l'occasionnalisme selon laquelle aucune causalité n'est possible sinon en Dieu. Selon Malebranche, Dieu est à l'origine de nos idées, comme l'idée de l'infini et l'expérience de l'intuition (de l'ensemble au particulier) nous incitent fortement à le croire[2]. La lumière de la vérité est celle de Dieu et les hommes connaissent grâce à sa vision qu'il leur fait partager. Cette théorie de la connaissance qui repose sur Dieu, démantelée par l'empirisme au XVIII^{e} siècle, est complètement invalidée et discréditée comme méthode qui ne prend pas appui sur l'expérience et qui s'égare. Car rien ne saurait corroborer ni l'existence de Dieu, ni la connaissance que nous en avons, les sens ne nous en donnent pas l'accès. Le *topos* de la rêverie revient de manière insistante pour qualifier des théories complexes, suivant une logique discursive impeccable, mais que personne ne peut démentir tant elles échappent à toute confirmation ou réfutation de l'expérience : la vérité est scientifique ou inexistante. Diderot dit de lui dans l'article « Malebranchisme » de l'Encyclopédie :

> « Ce fut un rêveur des plus profonds et des plus sublimes. Une page de Locke contient plus de vérités que tous les volumes de Malebranche ; mais une ligne de celui-ci montre plus de subtilités, d'imagination, de finesse, et de génie peut-être, que tout le gros livre de Locke. Poëte, il méprisait la poésie. »[3]

[1] *Ibid.*, p. 252.
[2] *De la recherche de la vérité Livres I-III*, Paris,Vrin, 2006, Bibliothèque des textes philosophiques, 512 p., livre III, seconde partie, chapitre VI, p. 453.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 (facsimilé de la première édition de 1751-1780), tome 9, p. 942.

On relèvera l'attention portée par Diderot à ces raffinements qu'il discrédite au regard de la vérité expérimentale, mais qu'il revalorise en effet au nom de l'imagination et de l'intuition. Deux modes d'accès à la vérité entrent donc en lice, celui de l'expérimentation et celui de l'association rattachée à la poésie, que chaque phrase de Malebranche restitue avec bonheur. L'aspect discursif, invalidé, ne remet pas en cause l'aspect esthétique, non dépourvu de pertinence, voire de vérité comme le souligne le terme « génie ».

La Mettrie s'exprime en des termes semblables en 1747 dans son *Histoire naturelle de l'ame* à propos de Malebranche ; il confirme le verdict d'un siècle qui s'est détourné du métaphysicien :

> « J'admire la magnificence de votre ouvrage, il forme une chaîne nulle part interrompuë ; mais l'erreur, l'illusion, les rêves, les vertiges, le délire, en sont les matériaux, et comme les guides qui vous menent à l'immortalité. Votre palais ressemble à celui des fées, leurs mains ont apprêté les mets que vous nous présentez […] »[1]

Le matérialiste distingue aussi avec fermeté la beauté discursive et esthétique d'un ouvrage qui relève de la merveille en ce qu'il n'a pas daigné s'appuyer sur l'expérience. Bien plus, le métaphysicien est taxé d'avoir redoublé la présence des causes métaphysiques.

Pour finir, Descartes a profondément modifié le rapport à la réalité sensible : elle est étrangère, elle ne se livre qu'à travers des représentations qui n'ont rien en commun avec elle, comme il le précise dans *La Dioptrique* :

> « ce sont les mouvements par lesquels elle [la peinture] est composée, qui, agissant immédiatement contre notre âme, d'autant qu'elle est unie à notre corps, sont institués de la Nature pour lui faire avoir de tels sentiments. […] Et premièrement, touchant la lumière et la couleur, qui seules appartiennent proprement au sens de la vue, il faut penser que notre âme est de telle nature, que la force des mouvements, qui se trouvent dans les endroits du cerveau d'où viennent les petits filets des nerfs optiques, lui fait avoir le sentiment de la lumière […] sans qu'il doive, en tout cela, y avoir aucune ressemblance entre les idées qu'elle conçoit, et les mouvements qui causent ces idées.»[2]

---

[1] La Mettrie, *Histoire naturelle de l'ame*, à Oxford, aux depends de l'auteur, 1747, 343 p., p. 191. La Mettrie explique ce qu'il reproche à Malebranche un peu plus bas, p. 193 : « des idées acquises par les sens, que dis-je ? les idées innées de Descartes ne vous suffisent pas ; il vous en faut de divines, puisées dans le sein de l'immensité, dans l'infini »

[2] *La Dioptrique* dans *Œuvres philosophiques*, Alquié I, *op. cit.*, pp. 699-700. Ajoutons un point décisif, que nous traiterons plus tard : la correspondance entre les mouvements des sens et l'image vue, énigmatique, est instituée par Dieu et tire sa structure du langage arbitraire : « « au lieu que nous devons considérer qu'il y a plusieurs

La réalité sensible devient hors d'atteinte immédiate, tandis que parallèlement le composé de l'âme et du corps est inaccessible à la connaissance de l'âme[1]. Le XVIII[e] siècle est l'héritier de cette vision du monde, apparentée à un songe. Le solipsisme de la connaissance est total, comme le remarquera Maupertuis :

> "Voilà où nous en sommes : nous vivons dans un Monde où rien de ce que nous appercevons ne ressemble à ce que nous appercevons. Des être inconnus excitent dans notre ame tous les sentiments qu'elle éprouve, et sans ressembler à aucune des choses que nous appercevons, nous les représentent toutes. Voilà le premier pas que m'ont fait faire mes réflexions : je vis environné d'objets dont aucun n'est tel que je me le représente : c'est ainsi que, pendant un sommeil profond, l'ame est le jouet des vains songes qui lui représentent mille choses qui au réveil perdent toute leur réalité."[2]

Maupertuis fait sien l'héritage philosophique de Descartes pour qui les sensations ne ressemblent en rien à la connaissance mathématique et véritable que nous pouvons avoir du monde. Cependant, la résonance du texte est inquiète voire tragique car le monde se dérobe à une coïncidence regrettée entre l'entendement et les choses, entre l'âme et le corps, une sorte de paradis perdu où le langage arbitraire, mathématique n'était pas nécessaire. Le monde est apparenté à un hiéroglyphe indéchiffrable, hors d'accès immédiat et cela rend inepte notre traduction, puisque cet écart entre les choses et ma représentation des choses est le propre du rêve et de la fausseté. Je vais me réveiller, suggère Maupertuis. En fait, sans Dieu, ma représentation du monde devient un songe qui a perdu toute valeur de vérité. Le XVIII[e] siècle a retiré la clé de voûte sur laquelle reposait la connaissance chez Descartes, Dieu et l'harmonie préétablie entre le monde du corps, erroné, naturel, et celui de l'intellect.

---

autres choses que des images, qui peuvent exciter notre pensée ; comme, par exemple, les signes et les paroles, qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient. », *op. cit.*, pp. 684-685.

[1] Voir Gérard Simon, « Descartes, le rêve et la philosophie » dans : Revue des Sciences humaines 211 (1988-3) 133-151, p. 148 : « En revanche, c'est la conscience éveillée qui est devenue le lieu des énigmes et des mystères que recelait le songe. Comment des pensées peuvent-elles nous venir du monde extérieur, quand on admet comme Descartes que le corps et l'âme sont deux substances radicalement différentes, dont l'une ne peut en droit agir sur l'autre ? Cela n'implique-t-il pas pour le sujet d'être fermé sur lui-même, aussi peu en contact avec l'extérieur que le rêveur dans son sommeil ? »

[2] Lettre IV dans *Œuvres*, tome II, Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1756.

c) Introspection cartésienne paradoxale: la conscience entre mystère et obscurité

Descartes a édifié sa philosophie sur la transparence de la conscience à elle-même. On pourrait croire qu'il a ainsi dissipé toutes les ombres que le corps faisait peser sur l'âme et tous les doutes qu'entraîne la certitude sensible. Or en identifiant pensée et réflexivité (ce qu'on appellera plus tard la conscience), Descartes provoque une difficulté à un autre niveau car l'expérience désavoue cette équivalence : l'expérience du sommeil, celle de l'évanouissement et de l'enfance nous obligent à séparer la pensée d'une conscience permanente[1]. Les moments de passivité, d'*absence à soi* n'entrent pas dans la redéfinition cartésienne de l'âme et deviennent des expériences inexplicables.

En effet, rappelons que pour sortir de la certitude momentanée et précaire donnée par le retour de la conscience sur elle-même, Descartes avait défini l'âme comme *res cogitans* : la pensée devenait alors attribut permanent :

> « Mais il me semble qu'il est nécessaire que l'âme pense toujours actuellement parce que la pensée constitue son essence, ainsi que l'extension constitue l'essence du corps ; et la pensée n'est pas conçue comme un attribut qui peut être joint ou séparé de la chose qui pense, ainsi que l'on conçoit dans le corps la division des parties, ou le mouvement. »[2]

L'âme est pensée, continuellement pensée, elle n'est rien d'autre que cette action continuée. Néanmoins, la vie de notre esprit, mêlée aux scories du corps, ne témoigne pas de la perfection de l'âme ni de sa nature profonde. Pour contrer l'objection d'Arnauld selon laquelle l'expérience dément l'identification de la pensée et de la conscience, Descartes distingue tout d'abord pensée directe et pensée réfléchie, pensée où intervient le corps, le sentiment et pensée plus pure :

> "ainsi j'appelle les premières et simples pensées des enfants qui leur arrivent, par exemple, lorsqu'ils sentent de la douleur de ce que quelque vent enfermé dans leurs entrailles les fait étendre, ou du plaisir de ce que le sang dont ils sont nourris est doux et propre à leur entretien ; je les appelle, dis-je, des pensées directes et non pas réfléchies : mais lorsqu'un jeune homme sent quelque chose de nouveau, et qu'en même temps il aperçoit qu'il n'a point encore senti

[1] Geneviève Rodis-Lewis, *L'inconscient et le problème du cartésianisme*, Paris, PUF, 1982, 302 p., p. 42-43 : « S'il est de la nature de la pensée que nous en soyons toujours conscients et que son activité soit incessante, nous devrions avoir une pensée permanente de cette pensée, ce qui semble contraire à l'expérience. Que signifient les interruptions du sommeil, des évanouissements et cette lente genèse du moi au cours de laquelle la psychologie infantile se dégage progressivement des limbes où est plongée l'âme du fœtus avant la naissance ? »
[2] *Lettre à Arnauld du 4 juin (ou 16 juillet) 1648*, dans : *Œuvres philosophiques*, Alquié III, *op. cit.*, Paris, Garnier, 1989, 1152 p., p. 855. Voir aussi *Méditations métaphysiques*, Cinquièmes réponses, VII, 355-357.

> auparavant la même chose, j'appelle cette seconde perception *une réflexion* et je ne la rapporte qu'à l'entendement seul [...]"[1]

Le corps fait obstacle à la clarté des pensées et ne permet pas un usage complet des facultés de l'âme, soit la réflexion qui la constitue réellement en pensée, dans son acception la plus juste.

Puis Descartes distingue la pensée pure soit la conscience et la mémoire, action de l'âme et traces dans la mémoire, comme on le constate dans la veille –car la mémoire peut être matérielle et indifférente à la clarté intuitive de la conscience:

> "Mais, dites-vous, vous êtes en peine de savoir si "je n'estime donc point que l'âme pense toujours". Mais pourquoi ne penserait-elle pas toujours, puisqu'elle est une substance qui pense ? Et quelle merveille y a-t-il de ce que nous ne nous ressouvenons pas des pensées qu'elle a eues dans le ventre de nos mères, ou pendant une léthargie, etc. puisque nous ne nous ressouvenons pas même de plusieurs pensées que nous savons fort bien avoir eues étant adultes, sains et éveillés [...]"[2]

Descartes développe le rapport entre pensée et mémoire dans les lettres du 4 juin et du 29 juillet 1648 dans lesquelles il répond aux objections d'Arnauld : la mémoire peut être défaillante sans qu'elle mette en danger l'intégrité de la pensée ni sa permanence. D'ailleurs, les pensées de l'enfance s'apparentent à des sensations confuses, obscures et l'usage de l'esprit y est si mélangé, si mêlé au corps que les souvenirs ne peuvent qu'être gommés, flous :

> « Je confesse avec vous qu'il y a en nous deux sortes de mémoires ; mais je me persuade que l'âme d'un enfant n'a jamais eu de conceptions pures, mais seulement des sensations confuses, et encore que ces sensations confuses laissent quelques vestiges dans le cerveau, qui y demeurent durant tout le reste de la vie, ces vestiges néanmoins ne suffisent pas pour nous faire connaître que les sensations qui nous arrivent étant adultes sont semblables à celles que nous avons eues dans le ventre de nos mères, ni par conséquent pour nous en faire ressouvenir, à cause que cela dépend de quelque réflexion de l'entendement, ou de la mémoire intellectuelle, dont on n'a pas l'usage quand on est au ventre de sa mère. »[3]

Les sensations dont on garde le souvenir sont celles qui ont été identifiées par l'âme comme nouvelles, opération par laquelle elle se les approprie. Se souvenir vraiment,

[1] *Œuvres philosophiques*, Alquié III, *op. cit.*, p. 862.
[2] *Œuvres philosophiques*, Alquié II, *op. cit.*, Alquié, II, pp. 797-798. Voir aussi lettre à Arnauld du 4 juin 1648, Alquié, III, pp. 854-855, lettre du 29 juillet 1648, Alquié III, p. 863.
[3] *Lettre à Arnauld du 4 juin 1648* dans *Œuvres philosophiques*, Alquié III, *op. cit.*, p. 855.

c'est faire intervenir la clarté de la réflexivité qui reconnaît les objets ayant été « autrefois nouvellement imprimés »[1]. Même s'il existe un autre usage de la mémoire, non plus intellectuel, mais corporel, matériel, ce que *Passions de l'âme* développe longuement.

De plus, toute une vie obscure de l'esprit est inatteignable quand l'âme est unie étroitement au corps, elle est hors d'accès pour la connaissance:

> « Il me semble qu'il est très vrai de dire que pendant que l'âme est unie au corps, l'âme ne peut en aucune façon détourner sa pensée des impressions que les sens font sur elle, lorsqu'elle est touchée avec beaucoup de force par leurs objets, soit extérieurs, soit intérieurs. J'ajoute qu'elle ne peut s'en dégager (…) lorsqu'elle est jointe à un cerveau (…) tel qu'il a coutume d'être en nous, lorsque nous sommes ensevelis dans un profond sommeil : car toutes les fois que nous songeons à quelque chose dont nous nous ressouvenons par après, nous ne faisons que sommeiller. »[2]

Le sommeil fournit une expérience à la limite de l'analyse : l'âme est livrée sans aucune action de sa volonté à des idées dont elle ne sait rien, et dont elle oublie tout l'instant suivant, tant elle est absente à elle-même :

> « Ainsi nous ne pensons rien dans nos songes, qu'à l'instant même que nous pensons nous n'ayons connaissance de notre pensée, encore que le plus souvent nous l'oublions aussitôt. »[3]

Descartes sauve en partie le rêve, puisque des idées peuvent l'émailler et être aperçues. Néanmoins, nous ne savons comment l'âme perçoit ces idées sans en être l'auteur et nous ne le saurons pas : cet usage passif de l'âme est indéniable car chacun l'éprouve ordinairement, mais l'âme n'en est pas l'instigatrice ni ne peut en avoir de connaissance réfléchie. De même que l'interaction des deux substances, radicalement hétérogènes, échappe à toute compréhension:

> « Et il est vrai que nous n'avons pas connaissance de quelle façon notre âme envoie les esprits animaux dans les nerfs ; car cette façon ne dépend pas de l'âme seule, mais de l'union qui est entre l'âme et le corps »[4]

Descartes laisse donc la place au « subconscient », pour reprendre la terminologie de G. Lewis, présence confuse, moins nette que la conscience : tout d'abord dans le sentiment où le corps est partie prenante, qui ne laisse que des vestiges douteux parce

[1] *Lettre du 29 juillet 1648*, *ibid.*, p. 861.
[2] *Ibid.*, p. 862.
[3] *Ibid.*, p. 863.
[4] *Ibid.*, p. 863.

que la matière est trop mêlée et non suffisamment spirituelle, ensuite dans la mémoire, matérielle, qui se souvient mais que l'âme n'a pas reconnue en la provoquant.

Toute la passivité de la vie intellectuelle est donc cantonnée chez Descartes au domaine du corps, et ne peut donner lieu à une connaissance réfléchie ou à l'introspection. Elle est alors frappée d'insignifiance radicale et condamnée au mutisme sourd du corps ; ou bien elle relève de l'union de l'âme et du corps sur lequel le philosophe ne peut se prononcer, car elle demeure un mystère insondable. Les idées du songe vont et viennent, sans imprimer aucune trace dans la mémoire qui est le réservoir de l'esprit, sans pouvoir même trouver un auteur qui s'en empare puisque l'âme n'y est pas. Descartes a donc irréversiblement ouvert le gouffre entre deux parties de ma vie intérieure : la vie passive, inconnaissable, obscure et la vie de la réflexivité, entière et éblouissante.

Malebranche épaissit encore le mystère qui entoure l'union de l'âme et du corps en généralisant cette union à la conscience, jusque là socle de clarté et de vérité.

L'oratorien affirme l'obscurité de l'âme à elle-même quand son prédécesseur appuyait sa philosophie sur la conscience claire, irréfutable et immédiate que j'ai de moi-même, certitude absolue et permanente, tant que je pense. Il marche encore sur les traces de Descartes lorsqu'il établit que nous vivons au milieu de "fantômes", de "spectres" forgés par notre imagination et nos sens. Tous ceux qui ne prennent pas la peine de philosopher, à la lumière de la raison, pour y contempler les idées claires et distinctes, vivent dans le "pays des chimères", attribuant aux choses ce qui n'appartient qu'à la sensation confuse. Rappelons que Descartes, dans les *Méditations métaphysiques*, se comparait à "un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire" et qui, commençant "à soupçonner que sa liberté n'est qu'un songe, craint d'être réveillé"[1]. Le philosophe aussi devait affronter, au début de sa recherche, la condition tragique d'un homme dépourvu de toute certitude, parce qu'il a renoncé à ses préjugés. Puis il devait se tenir à ses décisions et refuser les préjugés, plus familiers, en ne relâchant pas sa volonté qui peut succomber ; ainsi, il devait céder, au milieu de la deuxième méditation, à la résistance de son esprit[2]. Puis il s'imprégnait de ses conclusions pour ne plus s'en détourner et retomber dans l'ornière des préjugés[3].

[1] *Id.*, I, pp. 34-35.
[2] *Méditations métaphysiques*, p. 45.
[3] *Ibid.*, p. 51

Malebranche accorde à ce danger une place prééminente dans son ontologie teintée de christianisme ; selon lui, nous sommes les victimes de cette obscurité au point que nous n'avons pas accès à la connaissance de notre vraie nature : ce qu'est notre âme, nous ne pouvons le dire, car nous prenons conscience de celle-ci à travers des opérations qui ne lui appartiennent pas en propre mais la confondent avec la substance matérielle:

> « […] l'âme n'est point à elle-même sa propre lumière ; […] ses modalités ne sont que ténèbres, et […] elle ne découvre les vérités exactes que dans les idées que renferme la Raison. »[1]

Ainsi, nous n'en avons aucune connaissance *a priori*, ni claire ni distincte[2]. Il faut d'ailleurs que nous nous fassions violence pour distinguer connaissance et sentiment, opérations qui nous sont inconnues. De plus, les sentiments égarent sur la nature de la connaissance :

> « […] nous ne distinguons pas entre *connaître* et *sentir*, et […] au lieu de juger des choses par les *idées* qui les représentent, nous en jugeons par les *sentiments* que nous en avons. »[3]

Autrement dit, le sentiment intérieur est trompeur, la conscience est séparée de la vérité par le voile des sentiments. Malebranche contamine l'âme avec la confusion que Descartes prêtait à l'union de l'âme et du corps. La conscience est inséparable de la sensation, du sentiment, de qualités obscures. Pour reprendre les termes d'E. Balibar:

> « il explique que la représentation confuse que l'âme a d'elle-même est liée (non pas causalement, mais symboliquement) à l'influence que prend le corps, ou mieux, à la *complaisance pour le corps* qui, chez l'homme, résulte de la chute. Il s'agit donc d'une conception étroitement commandée par le dogme d'une perversion initiale de la nature humaine. »[4]

---

[1] *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion…*, p. 300. *Cf.* aussi *Recherche de la vérité…*, p. 451 : "[…] nous ne la connoissons que par conscience". G. Poulet cite aussi les *Méditations chrétiennes* (Première méditation) dans "Le sentiment de l'existence chez Rousseau et ses prédécesseurs", *op. cit.*, p. 42 : "Sache donc que tu n'es que ténèbres, que tu ne peux te connaître clairement en te considérant, et que jusqu'à ce que tu voies ton idée ou dans Celui qui te renferme, toi et tous les êtres d'une manière intelligible, tu seras inintelligible à toi-même." Pour G. Poulet, cet avertissement est représentatif de la pensée la plus profonde du XVIIème siècle ; en effet, Pascal, La Rochefoucauld, Fénelon, Racine insistent tous sur cette ignorance à soi-même, à sa vanité et à ses passions.

[2] Voir Martial Gueroult, *Etendue et psychologie chez Malebranche*, Paris, Vrin, 1987, 115 p., pp. 32-36, « Leçon V. Du sentiment intérieur ou conscience ».

[3] *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, *op. cit.*, p. 310. *Recherche de la vérité* : "Nous ne sçavons de notre ame que ce que nous sentons se passer en nous. Si nous n'avions jamais senti de douleur, de chaleur, de lumière, etc, nous ne pourrions sçavoir si notre ame en seroit capable, parce que nous ne la connoissons point par son idée.", p. 451.

[4] E. Balibar, introduction de *Identité et différence* de John Locke, Paris, Editions du Seuil, 1998 (points essais), 325 p., p. 51.

Donc la conscience ne s'accompagne pas de connaissance : elle est un sentiment intérieur, une expérience de l'union entre l'âme et le corps ; on ne peut pas plus affirmer qu'elle renvoie à une substance pensante, au contraire celle-là est inconnaissable, conséquence de l'union de l'âme et du corps qui fait de la conscience une expérience de l'intimité.

Locke étend encore le champ d'une conscience qui échappe à la connaissance au sein de l'entendement : dans ses *Essais sur l'entendement,* il rend à l'entendement toute sa variété d'états en refusant d'identifier conscience et pensée. Depuis l'absence à elle-même dans le sommeil jusqu'à la pensée réfléchie, elle n'est plus figée dans une conscience immuable et continue. La rêverie en est une illustration :

> « […] quand les idées flottent dans l'esprit sans que l'entendement y prête attention, c'est ce que le Français nomme *rêverie* (l'anglais n'a guère de nom) »[1]

Locke récapitule, se référant toujours à l'expérience, les différents états d'un entendement qui trouve sa source vive dans les perceptions et dans le lien de chacune d'elles par la réflexion :

> « Cette variation de l'esprit quand il pense, de la tension au relâchement avec de multiples degrés depuis l'étude appliquée jusqu'à la quasi indifférence, chacun l'a, je pense, expérimentée en lui. Poursuivez un peu plus loin et vous trouverez l'esprit en sommeil, pour ainsi dire isolé des sens, à l'abri des mouvements produits sur les organes des sens qui engendrent à d'autres moments des idées très fortes et très vives. »[2]

En s'appuyant sur une expérience commune, Locke redéfinit l'entendement : il peut aussi être le lieu où les idées plus ou moins obscures, embrouillées, transitent, sans qu'il s'en empare, présence passive qui peut devenir absence complète dans le sommeil. Locke tire les conséquences de cette essentielle passivité de l'entendement :

> « Qu'on juge après cela, s'il n'est pas probable, que tant que l'on est éveillé, les idées se succèdent dans l'esprit, à peu près comme les images d'une "lanterne magique" que fait tourner la chaleur d'une bougie.»[3]

---

[1] *Ibid.*, p. 362.
[2] *Ibid.*, p. 364.
[3] *Essai sur l'entendement humain*, *op. cit.*, Livre II, chapitre 14, § 9, p. 299. *Cf.* aussi II, ch. 11, § 17, *op. cit.*, p. 264 : « Car, je pense, l'entendement n'est pas très différent d'une pièce totalement fermée à la lumière, dotée seulement de quelques petites ouvertures destinées à l'entrée de simulacres extérieurs visibles, ou idées des choses d'en dehors. Il suffirait que les images entrent entrent dans cette chambre noire et y demeurent rangées de manière à y être découvertes à l'occasion, pour que l'on ait une très bonne figure de l'entendement humain et de tous les objets de la vue avec leurs idées. Voir aussi : II, ch. 14, § 15 : « Mais empêcher la *succession constante*

L'esprit se spatialise et le principe explicatif devient corporel : il obéit aux lois de l'espace, de la grandeur et du mouvement. Descartes avait déjà opéré la réduction d'une part de la vie intellectuelle aux lois du corps, pour Locke, l'ensemble de la représentation est sujet à la spatialisation d'un esprit qui accueille, reçoit et reproduit avant d'en faire la matière de sa connaissance.

Puis, l'analyse psychologique de la pensée avec ses nuances, ses degrés, a remplacé l'affirmation métaphysique absolue de la pensée comme attribut inaliénable de la substance. Le philosophe fait alors toute la clarté voulue sur ces états qui embarrassaient la réflexion cartésienne ; et pourtant, à travers cette conscience paresseuse, il met en péril l'identité de la personne, sujette à des amnésies, des absences. Locke refuse de rattacher au moi toute l'activité intellectuelle, pourtant riche et diverse, en restreignant la pensée à la réflexion. Mais alors des morceaux entiers de ma vie intérieure sont emportés loin de ma connaissance et pire, loin de moi qui me délite.

La pensée n'est pas l'essence de l'âme mais son action, intermittente et sujette à des variations de degrés, des variations quantitatives jusqu'au néant. L'identité est alors en danger, à cause de ces blancs de la conscience[1] : elle n'est plus le fruit de cette aperception, comme chez Descartes. Ce n'est ni la pensée des idées claires ni même la volonté qui en sont le noyau dur, mais une "connaissance réfléchie", possible à tout moment, sans être continue :

> « C'est la conscience qui fait l'identité personnelle. [...] Car c'est par la conscience qu'il [l'être intelligent] a de ses pensées et actions présentes qu'il est soi pour soi-même maintenant, et qu'ainsi il restera le même soi dans l'exacte mesure où la même conscience s'étendra à des actions passées ou à venir »[2]

Cette "présence flottante à soi-même"[3], fragmentée, est la définition moderne de l'identité, dans sa précarité et ses béances ; il importe peu de savoir si c'est la même substance, l'identité n'est pas mise en danger dans la mesure où je peux rapporter mes

---

d'idées neuves n'est pas, je crois, en son pouvoir [de l'homme] même s'il peut habituellement choisir s'il va les observer attentivement. », *op. cit.*, p. 302.

[1] Pour ces conclusions, voir aussi Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse, « The Interior Difference : A Brief Genealogy of Dreams, 1650-1717 » dans Eighteenth-Century Studies vol 23, n°4 (été 1990) 458-478 : « Thus they [dreams] threaten not only the regime of reason but also the autonomy of the subject world. If only briefly, then, they shake the metaphorical foudations of Enlightenment thought. For dreams threaten to make soul and not reason equivalent with thought and thus with personal identity. » p. 470.

[2] *Identité et différence*, *op. cit.*, traduction d'E. Balibar, pp. 151-153.

[3] Caroline Jacot Grapa, "Rêve et identité autour de la *Théorie des songes* (1766)" dans *Songes et songeurs (XIIIème-XVIIIe)*, Presses de l'Université de Laval, 2003, 253 p., pp. 235-253, p. 243.

pensées, mes actions passées, présentes à moi, qui pense. L'accent se déplace de la substance à la personne dont la conscience dans le temps suffit à constituer l'unité, malgré les absences. Ce n'est pas la continuité de la pensée qui fait le moi, mais la possibilité, à tout moment, de réitérer mes pensées passées, de franchir la discontinuité temporelle dans l'unité de la conscience :

> « notre conscience étant interrompue, et nous-mêmes ayant perdu de vue notre soi passé, on peut se demander si nous sommes vraiment la même chose pensante, c'est-à-dire la même substance, ou non. Mais qu'il soit rationnel ou non de le supposer, cela ne change rien à l'identité personnelle. La question en effet est de savoir ce qui fait la même personne, et non pas si c'est la même substance identique qui pense toujours dans la même personne, ce qui en l'occurrence n'a aucune importance. »[1]

Locke distingue donc avec fermeté identité personnelle et identité substantielle. Il décide de fonder la nouvelle identité non sur la substance et son attribut permanent, la pensée, mais sur la conscience trouée sans doute, interrompue sans doute, mais qui rattache chacune de mes pensées à une unité qui a déjà pensé et ressenti.

Pour répondre à Locke et rendre ses lettres de noblesse à la métaphysique, Leibniz rédige les dialogues des *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (publiés en 1765)[2] dans lesquels il imagine un dialogue entre Philalèthe, porte-parole de Locke, et Théophile représentant l'auteur.

Leibniz veut restituer son statut de substance au sujet ; pour cela, il tente d'intégrer les réfutations de l'empirisme dans un système métaphysique où cohabitent, sans jamais se toucher, les deux substances définies par Descartes. Il reprend la perception, fruit de l'union entre l'âme et le corps chez Locke, et la rend à l'âme substantielle. Théophile y défend l'innéisme cartésien et refuse la réduction de la conscience à une aperception qui accompagne chaque perception. En effet, pour percevoir, il faut avant tout se représenter la diversité dans une unité intelligible, unité qui précède nécessairement le divers de la perception. Dans les faits, l'aperception n'accompagne pas toujours la perception mais cette perception présuppose un sujet substantiel qui ait la puissance d'unifier le divers de l'expérience. Voici comment Leibniz définit la perception :

[1] *Identité et différence*, p. 151.
[2] Leibniz Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* , Paris, GF-Flammarion, 1990, 441 p.

> « L'état passager, qui enveloppe et représente une multitude dans l'unité ou dans la substance simple, n'est autre chose que ce qu'on appelle la *Perception* »[1]

L'âme pense toujours, même si nous n'apercevons pas toujours ses idées. Les sens sont l'occasion de les redécouvrir.

Quant aux perceptions, le contre-exemple très fin de Leibniz montre qu'elles relèvent toujours du corps et qu'elles ne se confondent pas avec l'aperception, l'attention, elles peuvent être passivement senties sans que leur intensité les livre à l'attention de l'âme. La perception devient chez Leibniz un micro-événement qui s'associe continuellement à d'autres pour nous assaillir sans que nous prenions la peine de les lier dans notre conscience et notre pensée. Seules les « plus distinguées » arrivent jusqu'à la clarté de l'attention, tandis que la vie sourde des autres poursuit son assaut ininterrompu. En bref, la perception est essentiellement passivité, mais elle demeure conjointement activité perpétuelle de la substance pensante à laquelle Leibniz ne renonce pas :

> « […] nous avons toujours des objets qui frappent nos yeux ou nos oreilles, et par conséquent l'âme en est touchée aussi, sans que nous y prenions garde, parce que notre attention est bandée à d'autres objets, jusqu'à ce que l'objet devienne assez fort pour l'attirer à soi en redoublant son action ou par quelqu'autre raison […] »[2]

Grâce à l'harmonie préétablie des deux substances, Leibniz préserve la spécificité substantielle de l'âme, sans lien avec la substance étendue, passivité, ouverture aux sensations.

Nous ne nous arrêtons donc pas de sentir en dormant, sinon, nous ne pourrions jamais nous réveiller au monde extérieur et aux sensations :

> « D'ailleurs, on ne dort jamais si profondément qu'on n'ait quelque sentiment faible et confus, et on ne serait jamais éveillé par le plus grand bruit du monde, si on n'avait quelque perception de son commencement qui est petit […] ». [3]

Celui-ci s'impose à nous peu à peu ; de même, la réflexion à propos du même objet doit laisser la place à de nouvelles pensées, donc les perceptions changent sans que nous

[1] *La Monadologie*, Paris, Delagrave, 1880, 231 p., p. 147.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] *Ibid.*, préface, p. 42 : "D'ailleurs, on ne dort jamais si profondément qu'on n'ait quelque sentiment faible et confus, et on ne serait jamais éveillé par le plus grand bruit du monde, si on n'avait quelque perception de son commencement qui est petit […]".

en ayons conscience[1]. La vie de l'âme devient le passage ininterrompu et inconscient d'une perception à l'autre, d'une idée à l'autre, passage accompagné de conscience lorsqu'enfin la perception s'impose et éclipse les autres. Leibniz, pour expliquer cette perception non accompagnée de conscience, prend l'exemple de la mer : des milliers de petites vagues composent le bruit de la mer sans que nous puissions distinguer chacune d'entre elles. L'aperception est donc dans la continuité de la perception, présente sans trace, pure sensation infime qui ne se signale à la conscience que par l'intégration de perceptions similaires, comme si elles enflaient et modifiaient imperceptiblement la vision de la monade. Cette continuité rend compte de la pensée sans béance de l'âme, et elle suggère comment l'âme modifie peu à peu sa représentation sans changer de nature ; l'infinitésimal est la clé de cette métamorphose lente et substantielle. C'est donc en renonçant à la conscience claire et distincte que Leibniz conserve l'héritage cartésien d'une âme substantielle, aux idées innées qui fondent la vérité *a priori* des idées mathématiques. Il rejoint Malebranche pour qui nous n'avons pas d'idée claire de notre nature : l'aperception n'est pas naturelle, elle demande un effort particulier, mais notre âme ne cesse jamais de percevoir, parce qu'elle est une substance une. La conscience s'obscurcit et ne se donne plus à travers la clarté réflexive d'un "je pense".

L'introspection propre à la philosophie classique, en tant que méthode de recherche de la vérité à travers les limites de l'esprit, butte contre une obscurité qui prend toujours plus de place : interaction entre deux substances, fonctionnement corporel qui échappe à la connaissance de l'âme, sentiment intérieur, trous dans la conscience, oubli des idées, perceptions inaperçues. Une partie de la vie de la conscience tombe dans l'oubli par impuissance à la connaître ou elle est cernée par des perceptions effacées, devient elle-même parcellaire.

Dans son *Essai analytique sur les facultés de l'âme,* publié en 1760, Charles Bonnet, naturaliste Suisse, résume assez bien l'héritage cartésien, malebranchien et empiriste dont il est tributaire et qu'il a poussé dans sa dernière logique. Signant la destitution définitive de la métaphysique, l'âme paraît inaccessible à la connaissance qui ne peut plus être qu'expérimentale. Néanmoins, le composé de deux substances que représente l'homme donne prise à une étude purement physique ; l'obscurité propre à l'union des deux substances est éludée en faveur de la physique et des lois du corps. L'introspection,

[1] *Ibid.*, pp. 93-94 : "[…] il n'est pas possible que nous réflechissions toujours expressément sur toutes nos pensées ; autrement l'esprit ferait réflexion sur chaque réflexion à l'infini sans jamais passer à une nouvelle pensée."

alors réduite aux lois de la physique, n'est pour autant pas abandonnée. L'esprit devient un territoire à explorer à l'aide de ces lois qui gouvernent le *cosmos*, les lois de l'irritabilité des fibres :

> « J'ai mis dans mon Livre beaucoup de Physique, et assez peu de Métaphysique : mais, en vérité, que pouvois-je dire de l'Ame considérée en elle-même ? Nous la connoissons si peu. L'Homme est un Etre *mixte* ; il n'a des Idées que par l'intervention des sens, et ses Notions les plus abstraites derivent encore des Sens. C'est sur son Corps, et par son Corps, que l'Ame agit. Il faut donc toûjours en revenir au Physique, comme à la première origine de tout ce que l'Ame éprouve. Nous ne savons pas plus ce qu'est une Idée dans l'Ame, que nous ne savons ce qu'est l'Ame elle-même : mais, nous savons que les Idées sont attachées au Jeu de certaines Fibres : nous pouvons donc raisonner sur ses Fibres ; par ce que nous voyons des Fibres. »[1]

Le rêve, pourtant réduit à un amas d'idées à peine formées, ne perd donc pas ses privilèges au sein de la conscience, au contraire, il devient le modèle d'un fonctionnement profondément corporel, sans enchaînement, sans retour sur soi. L'absence à soi a contaminé la conscience.

d) Invasion du rêve dans la vie consciente

Plus encore, comme nous avons pu le constater dans les analyses ci-dessus, le rêve est la référence constante manifestant la vie d'une conscience absente à elle-même, obscure, énigmatique, depuis le Grand Siècle jusqu'au siècle des Lumières. Pour ce qui est du rêve lui-même, l'analyse de son fonctionnement éclaire la veille qu'il finit par recouvrir entièrement. Nous suivons en cela les analyses de J.-P. Cavaillé que nous prendrons pour guide:

> « il nous semble d'abord que le rêve, dans la culture de la première moitié du XVII^{e} siècle, non seulement vient prendre la place du songe, mais se rabat littéralement sur la veille comme si, avec la disparition progressive du songe symbolique religieux, divinatoire ou initiatique -, la séparation même entre conscience de la veille et conscience du rêve devenait indécise, comme si la frontière venait à vaciller, à se brouiller, et que le rêve profitait de cette indécision pour se répandre jusqu'à recouvrir tous les moments de la vie. »[2]

[1] Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l'ame*, Copenhague, chez les frères Claude et Antoine Philibert, 1760, p. XIII.
[2] J.-P. Cavaillé, « L'itinéraire onirique de Descartes : de l'âge des songes aux temps du rêve » dans *Les Olympiques*, Fernand Hallyn, pp. 73-89, p. 82.

Revenons à Descartes : s'il a redessiné les contours de la pensée consciente, s'il a encore ouvert la brèche d'une vie de la conscience obscure, il a surtout présenté une théorie des perceptions passives qui explique les rêves mais s'applique tout autant à la veille. Notons aussi que cette théorie a imprimé sa marque profonde sur toute l'étude philosophique du songe au XVIII^{e} siècle.

Descartes, dans ses *Passions de l'âme,* s'intéresse aux perceptions de l'âme, passivement reçues par l'âme sans qu'elle en soit l'instigatrice. Il distingue deux causes de ces perceptions : soit la volonté de l'âme induit une perception en celle-ci (le terme de perception est alors inapproprié et prête à confusion, Descartes l'exclut), soit le corps est la cause. Dans ce deuxième cas, Descartes partage encore les perceptions en deux types : il définit d'abord celles qui proviennent des objets extérieurs et qui sont transmises par les nerfs. Quant aux dernières, ce sont les perceptions les plus passives, les plus énigmatiques, ce n'est que le corps qui en est à l'origine, sans cause extérieure, mouvements internes produits par la machine. Le « cours fortuit des esprits »[1] prend un chemin déjà emprunté, sans aucune intervention de l'âme ni aucune idée claire : c'est une répétition mécanique de ce qui a déjà été perçu:

> « elles [ces imaginations] ne procèdent que de ce que les esprits étant diversement agités, et rencontrant les traces de diverses impressions qui ont précédé dans le cerveau, ils y prennent leur cours fortuitement par certains pores plutôt que par d'autres. Telles sont les illusions de nos songes et aussi les rêveries que nous avons souvent étant éveillés, lorsque notre pensée erre, nonchalamment, sans s'appliquer à rien de soi-même. »[2]

On note que les rêves ne sont plus séparés de la rêverie et que ces deux manifestations de la passivité de l'âme ignorent le passage du sommeil à la veille. Les rêves envahissent la veille et deviennent les équivalents de la rêverie : ils n'ont pas de cause surnaturelle et s'expliquent par l'errance libre des esprits animaux dans les pores du cerveau ; en outre, les deux états sont les plus passifs dans la hiérarchie des perceptions de l'âme. Ils proviennent d'une mémoire toute matérielle, toute corporelle, par laquelle les chemins des esprits animaux ont été imprimés dans le corps et forcent les esprits animaux errants, conduits par aucun objet extérieur ou aucune volonté. Rêver devient une opération sans auteur, pure perception de l'âme, encore moins digne

[1] *Les Passions de l'âme* dans *Œuvres philosophiques*, Alquié III, *op. cit.*, article 26, p. 973.
[2] *Les Passions de l'âme* dans *Œuvres philosophiques*, Alquié III, *op. cit.*, , article 21, p. 969.

ontologiquement que les perceptions causées par les objets extérieurs puisque rien de la réalité sensible présente n'y perce. Ce sont les esprits animaux, dans leur inertie que représente l'habitude, dans les impressions laissées sur le site du cerveau, qui devient une sorte de mémoire matérielle. Autre facteur à prendre en compte et dont Malebranche se souviendra : « l'inégale agitation de ces esprits et la diversité de leurs parties »[1] : le vin, la nourriture, tous ces éléments absorbés peuvent augmenter le débit des esprits animaux et les pousser dans les traces de leurs trajets passés. Le cerveau est bien un lieu de mémoire corporel.

Malebranche, en infléchissant l'héritage cartésien dans un sens religieux et en inventoriant les erreurs dont l'homme est la victime facile dans son premier traité *De la recherche de la vérité*, accuse l'union de l'âme et du corps et ses effets dévastateurs. Bien qu'il exclue, après Descartes, toute action directe d'une substance sur l'autre, qu'il n'interprète pas en termes de causalité la liaison entre idées et traces cérébrales, l'étude du fonctionnement de l'imagination souligne le conditionnement des idées par les traces cérébrales et aboutit à l'affirmation d'un parallélisme entre âme et corps. Ainsi, et c'est la portée que lui donnera la postérité, il confond la sphère de la conscience et celle de l'illusion.

Reprenant la théorie cartésienne des traces, il défend l'idée d'une imagination autonome et passive, influencée par les « vestiges des esprits animaux »[2]. Autant dans le rêve[3] que pendant la veille sévit l'imagination qui reçoit les traces laissées et leur cortège d'images ou qui s'empare de l'esprit éveillé au point qu'il prend ses rêves pour des réalités : elle égare par des images que les sens ne lui fournissent pas, mais en suivant des traces profondes et incontournables.

Les philosophes du XVIII[e] siècle étudient conjointement la rêverie et le rêve, avalisant la confusion de l'activité spirituelle pendant le sommeil et pendant la veille : ainsi, Formey[4] ou l'abbé Richard ont recours à l'expérience de la rêverie afin de dissiper l'obscurité qui dérobe l'examen du songe. Chr. Wolff définit ainsi l'imagination :

> « infatigable, à peine connoit-elle la différence des veilles et du sommeil »[5]

[1] *Ibid.*, article 14.
[2] Nicolas Malebranche, *De l'imagination*, *De la recherche de la vérité*, *Livre II*, Paris, Vrin, 2006, 256 p., p. 79.
[3] N. Malebranche prend l'exemple du visonnaire qui croit aller au sabbat, *ibid.*, p. 247.
[4] Article « Songe » de l'*Encyclopédie*, p. 355. *La Théorie des songes*, Paris, freres Estienne, 1766, p. 39.
[5] Christian Wolff, *Psychologie ou traité sur l'âme contenant les connaissances, que nous en donne l'expérience*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1745, pp. 90-91.

Quant à Condillac, après Malebranche, il associe songe et folie, soit l'état de sommeil et celui de veille délirante ; le songe est ainsi résumé :

> « Voilà certainement un moment de folie. »[1]

Le songe gagne donc le terrain de la conscience, associé à la rêverie pour le fonctionnement de l'imagination, proche de la folie qui à son tour menace la conscience, déstabilisée et fragilisée par l'invasion de ces états de déséquilibre mental. Le sommeil gagne à son tour le champ de la veille.

e) Le sommeil envahit la vie consciente : le modèle de la chambre obscure

Ce n'est pas uniquement le songe qui conquiert la conscience jusqu'à lui imprimer son inconsistance et son mystère. Le sommeil devient un moment à part entière dans une pensée sujette à des absences et il est étudié comme tel. La passivité de l'entendement, dégagée par John Locke, est généralisée et admise par ses successeurs. Elle est même accentuée par les matérialistes qui veulent réduire toutes les énigmes de l'âme aux lois du corps.

Le sommeil ne représente plus un moment dans la journée, une portion temporelle précise avec sa passivité momentanée, il devient un état.

Les matérialistes se plaisent, après Locke, à généraliser le sommeil à la veille ; La Mettrie met sur le même plan sommeil et rêverie, états seconds de l'âme dont on doit avouer qu'ils tiennent autant de place que les états de veille et de réflexion :

> « […] il est, même pendant la veille […] des sortes de petits sommeils d'âme très fréquents, des rêves à la Suisse, qui prouvent que l'âme n'attend pas toujours le corps pour dormir ; car si elle ne dort pas tout à fait, de combien peu s'en faut-il puisqu'il lui est impossible d'assigner un seul objet auquel elle ait prêté quelque attention, parmi cette foule innombrable d'idées confuses »[2]

L'état ordinaire de l'âme est donc celui de la perception permanente et multiple ; l'expression « rêves à la Suisse » renvoie non pas une pensée sans contenu mais une pensée noyée par la multiplicité des sensations sur lesquelles elle n'a plus de prise ; les perceptions et leur cortège d'idées traversent le cerveau, qui redevient cette chambre

[1] Etienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, editions Alive, 1998, 305 p., p. 89.
[2] Julien Offroy de La Mettrie, *L'Homme-machine*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, 283 p. (Folio Essais), 1747 , p. 151. Nous ne donnons pas l'ensemble de la citation sur laquelle nous reviendrons, de même que sur l'espression importante « rêver à la Suisse ».

obscure si bien décrite par Locke. Les idées, aussi légères que rapides, « voltigent » et prennent la place des vapeurs ou des humeurs.

Le sommeil est alors un état au-delà duquel l'âme ne peut exercer son action ; il est un excès par rapport au juste milieu où elle fonctionne normalement, entre la perception envahissante autant qu'involontaire et le refus de la sensation. Si les perceptions cernent et submergent l'âme, elle s'endort ; si elles sont inexistantes, elle s'endort de même. L'âme n'est donc pas une substance, elle n'est qu'un équilibre des facultés de représentation entre perception du monde extérieur et repli sur soi, réflexion intense. La passivité est moins un préalable à toute perception qu'une impossibilité de trouver à s'exercer, entre ouverture et fermeture ; et ce fragile équilibre présente l'étroite marge d'action de l'âme, qui sinon, s'absente. Telle est la position des empiristes héritiers de Locke.

Condillac va encore plus loin en ce sens, bien qu'il ne défende aucune thèse matérialiste : son empirisme radical l'amène aux mêmes conclusions, cependant il accorde à l'âme le pouvoir de porter son attention et de transformer cette passivité à tout moment en conscience de cette perception (« voilà une perception »), puis en attention à cette perception (« c'est la seule que j'aie »)[1].

La plupart du temps :

> « si mon âme se laisse aller à leur impression sans chercher à avoir plus conscience d'une perception que d'une autre, il ne me restera aucun souvenir de ce qui s'est passé en moi. Il me semblera que mon âme a été pendant tout ce temps dans une espèce d'assoupissement, où elle n'était occupée d'aucune pensée. »[2]

Le philosophe affirme donc comme état ordinaire la passivité de l'âme, ouverte aux perceptions ; l'âme est un réceptacle, un lieu de passage qui ne garde même pas de traces durables si elle ne fait pas l'effort de s'arrêter à une perception et de l'isoler ; la mémoire n'accompagnera donc pas ces perceptions si l'âme néglige de les lier en y arrêtant son attention. L'âme a perdu, après son unité substantielle, la conscience qui faisait de chacune des perceptions les perceptions d'une identité. Elle peut accueillir le divers de la perception sans se l'approprier par la conscience ou la mémoire. Nous nous souvenons que cette description renvoyait uniquement au rêve chez Descartes, cette dérive d'une perception à l'autre sans que la mémoire puisse rien retenir.

---

[1] *Essai sur l'origine des connaissances humaines…*, *op. cit* ., pp. 42-43.
[2] *Ibid.*, p. 48.

Mais un autre sommeil guette la substance mise à mal, sommeil lié à un usage tout différent de ses facultés. En effet, il suffit que l'âme se coupe des perceptions par un effort de fermeture, elle s'assoupit de même. L'abbé Lignac, citant un disciple de Locke, le rappelait, l'âme ne sort de son inertie que par la perception qui la fait agir et la forme en même temps – de même que chez Condillac, les sensations façonnent la statue intérieure, qui s'endort de nouveau lorsque les sensations vives la quittent[1] :

> « [il] ne connoît rien d'aussi machinal que l'homme absorbé dans une méditation profonde, si ce n'est l'homme plongé dans un profond sommeil »[2]

Le qualificatif de « machinal » peut paraître ici paradoxal, il semblerait plus approprié à l'état de vague pensée. Pourtant, dans la mesure où la connaissance est livrée par les perceptions, il suffit que l'esprit se coupe de celles-là pour ne plus connaître qu'un usage habituel, sans intégrer la nouveauté des perceptions.

On trouve réunis ces différents sommeils exposés dans l'article « songer » de l'Encyclopédie, rédigé par Jaucourt et qui paraphrase Locke :

> « L'esprit s'attache quelquefois à considérer certains objets avec une si grande application, qu'il en examine les faces de tous côtés, en remarque les rapports et les circonstances, et en observe chaque partie avec une telle contention qu'il écarte toute autre pensée, et ne prend aucune connoissance des impressions ordinaires qui se font alors sur les sens, et qui dans d'autres tems lui auroient communiqué des perceptions extrêmement sensibles. Dans certaines occasions, l'homme observe la suite des idées qui se succedent dans son entendement, sans s'attacher particulierement à aucune ; et dans d'autres rencontres, il les laisse passer, sans presque jetter la vue dessus, comme autant de vaines ombres qui ne font aucune impression sur lui. »[3]

Les philosophes empiristes héritiers de Locke utilisent indifféremment le terme de « sommeil » et celui de « songer » pour désigner les états de passivité de l'âme, aussi ordinaires que son activité. Jaucourt trouve une cohérence sémantique à ces états, en ce que les sensations, vives sinon, passent au second plan comme dans le sommeil. Ces sens semblent dérivés du sens d' « avoir des songes pendant la nuit », dans la mesure où l'esprit qui ne sent pas exerce une activité tronquée et dérivée, donc moins vive. « Songer » est sans doute ressenti comme plus noble et sa polysémie est attestée – les

[1] « Elle sent moins qu'elle existe qu'elle ne sent qu'elle a existé ; et à proportion que sa mémoire lui retrace les idées avec moins de vivacité, ce reste de sentiment s'affoiblit encore. », *Traité des sensations*, p. 53.
[2] Abbé de Lignac, *Elémens de métaphysique tirés de l'expérience ou Lettres à un matérialiste sur la nature de l'Ame*, Paris, Desaint & Saillant, 1703, p. 23.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 15, p. 358.

philosophes, conservateurs, l'empruntent afin de justifier un usage déplacé, concernant la veille de l'esprit.

On pourrait rapprocher ces passages d'un autre de Condillac dans lequel il remarque un autre assoupissement de l'âme, une absence de réflexion qui n'empêche en rien d'accomplir les tâches quotidiennes. Il en rend l'imagination responsable dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Un instinct joue en l'homme et lui fait percevoir ce qui le met en danger ou ce qui intéresse ses besoins. Il agit en conséquence et n'a pourtant pas pris la peine de décider de ses mouvements *:*

> « Un homme traverse Paris et évite tous les embarras avec les mêmes précautions que s'il ne pensait qu'à ce qu'il fait. Cependant, il est assuré qu'il était occupé de tout autre chose. Bien plus, il arrive même souvent que, quoique notre esprit ne soit point à ce qu'on nous demande, nous y répondons exactement. »[1]

Pour Condillac, l'imagination suffit à nous contrôler par les signes naturels : la liaison des idées anticipe le plaisir, le danger *etc.* La réflexion peut être inexistante la plupart du temps, l'imagination faisant office d'instinct de survie, en enchaînant les idées et les mouvements selon l'expérience passée, sans que la conscience soit de la partie :

> « C'est une imagination qui, à l'occasion d'un objet, réveille les perceptions qui y sont immédiatement liées, et, par ce moyen, dirige, sans le secours de la réflexion, toutes sortes d'animaux. Faute d'avoir connu les analyses que je viens de faire, et, sur tout, ce que j'ai dit sur la liaison des idées, les philosophes ont été fort embarrassés pour expliquer l'instinct des bêtes. »[2]

Cette imagination ne réveille que certaines perceptions qui prennent la place de la mémoire volontaire et de la réflexion. L'âme s'assoupit et ne prend pas la peine d'intervenir ni d'être présente par la conscience ou la réflexion. On remarque que cette inattention ne met pas en péril la vie de l'homme, au contraire, elle est instinct de survie sans conscience, sommeil de la conscience utile ou conscience inutile.

Diderot a rassemblé tous ces petits sommeils et ces absences qui font de l'homme un automate, jouet de ses organes, privé de conscience. Il nie ainsi tout libre-arbitre et présente l'image d'une vie non vraiment vécue, car non voulue mais subie passivement :

> « Il ne me serait pas difficile de montrer que M. Hemsterhuis a passé les trois quarts de sa vie sans vouloir.

[1] *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, p. 65.
[2] *Ibid.*, p. 66.

> Il sort de chez lui la tête occupée d'optique ou de métaphysique ; sans vouloir sortir, il est poussé hors de sa maison par un souvenir ; chemin faisant, il évite les obstacles, sans y penser ; il se rappelle un oubli qui le ramène chez lui, il y revient ; et il exécute la chose qu'il avait oublié de faire, toujours à sa pensée. C'est alors qu'il est bien évidemment un automate chassé, détourné, ramené par des causes qui disposent de lui aussi impérieusement qu'un choc dispose d'un corps choqué.
>
> Sa rêverie philosophique cesse, et il ne sait rien ni de ce qu'il a dit, ni de ce qu'il a fait. »[1]

Il n'utilise à aucun moment le terme de « sommeil », il déplace les enjeux de la passivité essentielle de l'esprit à l'absence de libre-arbitre : les enjeux, de cognitifs, sont devenus moraux. On reconnaît le rêve métaphysique, ou la « rêverie » ; le philosophe agit poussé par une mémoire matérielle qui le maintient en vie sans qu'il s'en rende compte. Les idées disposent de lui selon les lois de la matière et il ne peut les rappeler ni même se souvenir de ses actions, tant elles sont le résultat de ces idées étrangères à son libre-arbitre. Si l'on fait le bilan de ces différents sommeils : on constate qu'ils représentent les états les plus divers de l'activité mentale, assaut des perceptions, absence de perceptions, concentration sur un objet non fourni par les sens, mouvements réflexes conditionnés par l'habitude, et chez Diderot, associations et souvenirs intempestifs.

Ces études nouvelles constituent l'homme en automate : il n'a conscience ni des perceptions qui l'assaillent, ni des mouvements que son imagination lui fait accomplir mécaniquement avec la complicité de ses muscles ; sa méditation l'absorbe au point qu'il se ferme à ce qui met en mouvement son esprit, la perception ; enfin, son imagination associe des idées selon un cours sinueux qui le fait aller et venir sans qu'il en dirige le mouvement. Le développement de la philosophie de l'esprit au XVIII^{e} siècle se porte essentiellement sur la vie « végétative » de l'esprit, sur sa passivité aux frontières du sommeil et du songe. L'imagination, largement étudiée, dispose de l'homme et se passe de son assentiment.

Le sommeil, enfin, après avoir envahi la vie de l'esprit, a changé de place et en occupe le centre. Il n'est plus une parenthèse insignifiante en ce qui concerne l'étude de l'esprit humain : ce n'est pas une césure qui prépare le retour des facultés et de leur activité normale. Au contraire, il constitue une partie primordiale de la vie humaine comme le rappelle Buffon au début de son « Discours sur les animaux ». Loin de n'y voir qu'un

[1] Commentaire de Diderot concernant la *Lettre sur l'homme et ses rapports*, New Haven, Yale University Press, 1964, Paris, PUF, 521 p., 1773-1774, p. 173.

accident de la machine animale, c'est pour lui "une manière d'être essentielle et qui sert de base à l'économie animale »[1]. Il précise :

> « C'est par le sommeil que commence notre existence ; le fœtus dort presque continuellement. »[2]

Loin de le définir de manière négative, le sommeil des sens et le repos du corps sont des états fondamentaux pendant lesquels le cœur continue à battre, état permanent qui distingue aussi les êtres animés sans mouvement et dépourvus de sens. Ce sommeil est donc le premier état de la vie, le plus général au vivant et le plus permanent. L'animal n'est plus défini par défaut par rapport à l'homme et à ses facultés. Le sommeil de l'homme et de l'animal donnent une première approche de la vie dans ce qu'elle a de plus minimal et donc de plus essentiel. Le renversement de perspective amorcé par le naturaliste répond à une certaine tendance du siècle qui relativise les pouvoirs de l'âme jusque-là exclusifs.

Ainsi, le sommeil et le songe deviennent des modèles de la vie consciente : non seulement ils se multiplient dans l'étude de l'entendement, mais encore ils constituent une essentielle passivité qui s'accommode parfaitement de l'empirisme triomphant : d'une part, l'entendement est assailli par les perceptions multiples et en cela prouve sa passivité lorsqu'il n'en retient pas l'essentiel. En outre, lorsqu'il se ferme aux perceptions, le flux d'idées se révèle plus mécanique encore puisque non fondé sur les perceptions vives qui font progresser la connaissance. Bombardé par des idées qui se déversent continuellement, l'esprit est devenu un lieu de passage ou un ensemble de souvenirs; il se spatialise et le rêve devient la pièce essentielle de son exploration.

2) Le rêve dans la philosophie spéculative de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle : le modèle d'une pensée corporelle, à la conquête de la vérité

Nous avons tenté d'établir à quel point, dans la philosophie classique de Descartes à Leibniz, le rêve et ses attributs gagnent en importance dans la description de la vie de l'esprit au point d'en donner une sorte d'équivalent essentiel tant pour le caractère de passivité dans la perception, que pour celui d'obscurité ou celui de fermeture méthodique aux sens (métaphysique, méditation). Envahissant, le rêve est devenu

[1] Buffon, *Œuvres philosophiques*, *Histoire naturelle des animaux*, "Discours sur la nature des animaux", 1753, dans : Buffon, *Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1954, 616 p., (Corpus général des philosophes français), *op. cit.*, p. 318.
[2] *Id.*, p. 318.

inévitable depuis que Descartes a réduit le sujet à cette affirmation réflexive de sa propre pensée : l'état de rêverie s'empare du terrain laissé en friche dans la vie intellectuelle, celui de l'union indéterminée du corps et de l'âme ; il est aussi un modèle de la métaphysique selon la filiation platonicienne puis après le passage de l'empirisme, modèle renforcé de la pensée pure dans son détachement des sens.

Au XVIII^e^ siècle, les philosophes délaissent la métaphysique et convoquent l'état onirique pour l'étude de la mémoire, de l'imagination. Le rêve apparaît comme le *laboratoire d'une pensée corporelle* aux prérogatives toujours plus grandes, au point d'annexer l'identité qu'il révèle, dans ses méandres infinis. La théorie matérielle de la pensée trouve des développements continuels, sorte de « physique expérimentale de l'âme »[1] qui seule légitime encore la métaphysique. C'est parce que le rêve met en jeu ce sujet fantomatique, double du sujet conscient, absent à lui, réseau infini d'idées sans béance à l'image du *cosmos* qu'il en permet la connaissance essentielle, au delà des limites temporelles. Le rêve est le champ d'un sujet pétri par le corps et par le monde, impersonnel, traversé par eux, indifférent au temps, non dépourvu de son essentielle rationalité, enchaînement continu qui en assure la consistance identitaire. Les images spatialisées en sont les meilleures illustrations : chaîne, labyrinthe, carte. Il ne reste qu'un pas à franchir pour affirmer que le rêve est la forme irrésistible de la vérité en marche, car il recèle l'essentielle énergie polymorphe de la nature, pas franchi par Diderot. Le sujet est traversé par le monde et ses séries causales dont le sentiment intérieur finit par s'emparer en formulant des hypothèses inédites. L'unité fondamentale de la nature que le scientifique s'est approprié permet à ce dernier de procéder à des analogies, au déplacement d'un phénomène d'un domaine à l'autre, et de dégager des lois à partir de la répétition vécue, ressentie, instinctivement perçue.

Comment s'élabore progressivement au XVIII^e^ siècle la théorie d'une pensée corporelle et d'un sujet pensant purement corporel, auquel la découverte de la nature est promise, c'est la question qui guide notre étude présente.

[1] *Discours préliminaire* dans *Encyclopédie I ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Flammarion, 1986, 339 p. (GF), à propos de Locke, p. 146. Voir aussi *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, *op.cit.*, tome 1, p. 27.

a) Le songe comme laboratoire de l'étude de l'esprit et comme dévoilement de la vérité

- La mémoire

Le songe, bien que sa polysémie et aussi sa valeur prémonitoire soient considérablement entamées, ne cesse de fournir la matière d'une réflexion sur l'esprit, la matière d'une exploration qui se dérobe à l'introspection et la stimule. En effet, les principaux auteurs qui s'y intéressent, essentiellement depuis la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, y décèlent de nouvelles perspectives de savoir, depuis que l'âme a perdu tout crédit, que l'interrogation métaphysique est devenue caduque en termes de connaissance. Le songe relève de la physique expérimentale depuis Descartes ; néanmoins, il mord sur la vie de l'esprit et cette ambivalence est une gageure, de même que son obscurité, ses trous, et la forte impression qu'il produit sur le rêveur. Cette tension stimule la recherche en métaphysique spéculative et la relance alors qu'elle était désertée et abandonnée à ses impasses : le songe est une entrée à l'exploration de l'esprit selon les lois de la physique. Ainsi, le phénomène est la clé d'une étude de la mémoire, matérielle sans doute, mais qui va trouver un écho sans précédent.

Descartes, dans les *Passions de l'âme,* a énoncé une théorie des traces qui rende compte des perceptions de l'âme dépendant du corps. On se souvient qu'il isole les perceptions de l'âme en provenance de la machine du corps, les plus passives, celles qui échappent à son emprise, les idées du rêve ou de la rêverie. Il les sort de l'ombre en en proposant une description à partir des traces laissées dans notre cerveau par les esprits animaux : ces derniers, errant pendant le sommeil ou la rêverie, empruntent les voies balisées par l'habitude et coulent dans les sillons de la mémoire, moule qui a conservé les empreintes de quelque passage précédent lié à un déplacement des esprits animaux, lui-même causé par une impulsion des objets extérieurs. Ce modèle du moulage permet de rendre compte de l'effet involontaire sur l'esprit du réservoir de la mémoire, géographie figée qui infléchit le cours des esprits animaux, de l'image représentée bien que détachée de son objet. Mais il sert aussi à expliquer le souvenir :

> « Ainsi, lorsque l'âme veut se souvenir de quelque chose, cette volonté fait que la glande [pinéale], se penchant successivement vers divers côtés, pousse les esprits vers divers endroits du cerveau, jusques à ce qu'ils rencontrent celui où sont les traces que l'objet dont on veut se souvenir y a laissées ; car ces traces ne sont autre chose sinon que les pores du cerveau, par où les esprits ont auparavant pris leur cours à cause de la présence de cet objet ont acquis pour cela une plus grande facilité que les autres à être ouverts derechef en même façon par les

> esprits qui viennent vers eux ; en sorte que ces esprits rencontrant ces pores entrent plus facilement que dans les autres, au moyen de quoi ils excitent un mouvement particulier en la glande, lequel représente à l'âme le même objet et lui fait connaître qu'il est celui duquel elle voulait se souvenir. »[1]

Ce n'est donc pas seulement la possibilité d'idées sans intervention de l'âme qu'explique Descartes, mais également le fonctionnement de la mémoire active, sorte de coïncidence commandée par la glande entre les traces des esprits animaux laissées dans le cerveau et leur cours, orienté par les sédiments du passé en creux. Se souvenir, c'est retrouver la voie empruntée par les esprits animaux et raviver l'image en l'absence des perceptions. La première impression a établi un moule dans le cerveau, a creusé un sillon que le flux présent des esprits animaux recouvre plus vite et vers lequel il tend selon la loi de la moindre résistance, créant de nouveau l'image en l'absence de l'impression : c'est la réminiscence. Descartes parvient ainsi à expliquer le fonctionnement de la mémoire par le corps, sans recourir au langage des qualités sensibles : tout est affaire de lois physiques, de gravité, de loi de moindre résistance. Une autre métaphore, dans un passage très célèbre de la lettre à Chanut du 6 juin 1647, apparaît pour illustrer la mémoire corporelle :

> « Car les objets qui touchent nos sens meuvent par l'entremise des nerfs quelques parties de notre cerveau, et y font comme certains plis, qui se défont lorsque l'objet cesse d'agir ; mais la partie où ils ont été faits demeure par après disposée à être pliée derechef de la même façon par un autre objet qui ressemble en quelque chose au précédent, encore qu'il ne lui ressemble pas en tout. »[2]

La métaphore du pli expose comment une trace peut prédisposer d'autres impressions à venir se loger dans l'empreinte : c'est une trace qui appelle et trie les sensations présentes, par la pesanteur de la similitude, afin de les assimiler à la première sensation qui a laissé le pli. Quelques analogies suffisent à cette mémoire imprécise, qui procède par identification de modèles d'ensemble sans s'arrêter au détail ; d'ailleurs, la mémoire corporelle ne reconnaît pas le souvenir passé qu'elle superpose à l'objet présent. Ce souvenir passé accueille l'objet présent et associe des émotions, des passions passées en relation avec lui : les émotions sont réellement ré-éprouvées, revécues. Le souvenir, par sa force d'attraction, écrase la particularité de l'objet présent, procède par comparaison,

[1] *Les Passions de l'âme*, *op. cit.*, article 42.
[2] *Œuvres philosophiques*, Alquié ed., tome III, p. 741.

par ressemblances et ce sont toutes les émotions passées qui lui font cortège. Le processus, rapide, involontaire, conduit à des situations cocasses comme celle racontée par Descartes avec la jeune fille louche. La mémoire corporelle a associé l'amour au défaut du strabisme, association qui prête à sourire. Ce n'est que par un retour réflexif sur cet usage de la mémoire que Descartes se délivre de cette illusion : il comprend que c'est lors d'une rencontre passée qu'il a associé le strabisme et l'amour qu'il n'éprouve plus. La mémoire corporelle est donc à l'origine d'une perception erronée, tournée vers une expérience passée, passive et trop rapide. Les deux métaphores de Descartes répondent aux lois de la mécanique et donnent l'explication d'un fonctionnement purement matériel de la mémoire.

Nicolas Malebranche, sur les traces de son maître, définit à son tour la mémoire dans sa *Recherche :*

> « ainsi, les fibres du cerveau, ayant une fois reçu certaines impressions par le cours des esprits animaux et par l'action des objets, gardent assez longtemps quelque facilité pour recevoir ces mêmes dispositions »[1]

Les fibres ont remplacé les pores et c'est plutôt la métaphore du pli qui est ainsi perpétuée, pli attirant de nouveau les esprits animaux aux endroits où ils ont modifié l'état des conduits cervicaux ; pourtant l'analyse est dans le prolongement de celle du maître.

Cette théorie des traces est unanimement reconnue et véhiculée au XVIII[e] siècle à propos du songe : le songe est un assemblage d'impressions éprouvées il y a peu (celles du jour, par exemple) et reparcourues pendant la nuit. Les représentations nocturnes ne sont que des répétitions d'impressions de la veille, selon un usage de la mémoire purement passif, hasardeux et par proximité temporelle. Le hiatus entre les traces de la mémoire et le sens des idées (ou des images) est omis au profit d'une théorie homogène du rêve, parcours erratique selon les « débris de la veille » pour reprendre une expression de l'abbé Richard[2] (1766), ou bien selon d'Holbach « foule d'idées que la veille lui a fournies »[3] (1770), insignifiant et obéissant à la répétition d'un mouvement déjà effectué, à une routine. La Mettrie réduit aussi le rêve aux « objets qui nous ont le

[1] Nicolas Malebranche, *Recherche de la vérité*, *op. cit.*, pp. 105-106.
[2] *Cf* aussi dans *La Théorie des songes*, *op. cit.*, p. 278 : « les Songes ne doivent être considérés que comme une répétition quelquefois exacte, plus souvent confuse et embrouillée, des choses dont on a été occupé antérieurement […]»
[3] Paul Henri Thiry D'Holbach, *Le Système de la nature*, Paris, Fayard, 1990, 387 p., tome I, (Corpus des Œuvres de philosophie en langue française), p. 188.

plus frappés dans le jour »[1] (1750), les rêves sont des ressassements, qui réactivent une mémoire récente et suivent les traces fraîches de la veille. Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique* publié en 1764, n'a pas besoin de s'appuyer sur une expérience exceptionnelle pour faire reconnaître au lecteur la nature routinière des images du rêve :

> « Le chien est à la chasse en songe ; il aboie, il suit sa proie, il est à la curée. Le poète fait des vers en dormant ; le mathématicien voit des figures ; le métaphysicien raisonne bien ou mal »[2]

Le rêve est défini comme un prolongement de l'action de la veille, qui peut mouvoir les muscles, la voix, l'esprit ou non, demeurer à l'état d'images. Voltaire dépasse l'interprétation du rêve comme réactivation d'idées de la veille, ce sont les muscles qui ont gardé ces mouvements et qui s'agitent derechef suivant les habitudes de la veille. Ainsi, le philosophe rattache-t-il le phénomène du somnambulisme à celui du rêve.

La théorie cartésienne des esprits animaux est à ce point établie qu'un pasteur comme David-Renaud Boullier qui s'intéresse au songe pour en chasser les esprits et réaffirmer la nature immatérielle de l'âme[3], prend à son tour appui sur elle dans son essai de 1759:

> « la seule agitation des esprits animaux dans le cerveau, où ils refluent abondamment durant le sommeil, n'étant point alors employés au service des sens externes, peut, en r'ouvrant les traces que les objets extérieurs y ont déjà faites, fournir à notre ame tous les matériaux dont elle compose ses songes. »[4]

La remotivation de l'image du moule est ici intéressante : Boullier décrit ici moins la mémoire de certains souvenirs que la recréation par l'imagination des images de la veille ; le lexique change alors et met l'accent sur la force de l'imagination qui, en retrouvant les traces ouvertes, les « r'ouvre », délivrant les images figées dans la mémoire, leur rendant la vie, « réveille »[5] les traces et les dresse en images vives, mimant les objets absents en leur octroyant une présence. Pour l'auteur, les images dorment donc, elles sont un stock, un matériau brut, qu'il ne faut que toucher pour les ressusciter. Oubliant la leçon cartésienne, Boullier associe les traces et les images dans

[1] Julien Offroy de La Mettrie, *Traité de l'âme* dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1984, tome I, 389 p. (Corpus des œuvres de philosophie en langue française), p. 204, 1750.
[2] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, GF-Flammarion, 1964, 380 p., article « Songes » p. 355.
[3] Boullier David-Renaud, 1759, *Pièces philosophiques et littéraires*, *Observations sur les songes*, 294 p.
[4] *Ibid.*, p. 235.
[5] *Ibid.*, p. 242.

la métaphore du « réveil ». Le pouvoir de l'imagination est accru, faculté de l'âme immatérielle, qui, loin de se cantonner à une exploration réitérée des traces déjà ouvertes, modifie la perception au point de faire croire à la présence des objets passés. L'imagination apparaît alors comme ce qui descelle les idées révolues et leur rend une surprenante vigueur : une alchimie se produit, celle de la perception, qui combine éléments matériels passés et images présentes des choses.

Pourtant, selon Descartes, ces perceptions sont des doubles des passions causées par les corps extérieurs ou la volonté, « ombre et peinture » en ce qu'ils ne passent pas par les nerfs mais restent dans le cerveau ; elles sont moins vives[1]. Les héritiers du philosophe français, en fonction de leur visée spiritualiste, insistent quant à eux bien souvent sur l'illusion que constitue le rêve dont l'âme est parfois la dupe, au point de ne pouvoir les distinguer de la réalité.

C'est le cas de Jean-Henri-Samuel de Formey (1711-1797), dont les analyses sur le rêve mettent en relation la clarté de la vision onirique et le flux des esprits animaux. Philosophe rationaliste berlinois[2], il est pasteur, professeur de philosophie au collège français à Berlin, compilateur prolifique qui veut diffuser le savoir avec pédagogie, traducteur, journaliste et secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Prusse à partir de 1748. Il a ainsi rassemblé des dissertations savantes françaises sur des ouvrages allemands dans la revue « Bibliothèque germanique » où il collabore avec Isaac de Beausobre : c'est un érudit qui a consulté beaucoup d'ouvrages savants et qui est ouvert aux découvertes scientifiques de son temps[3]. Cependant, encyclopédiste conservateur d'un point de vue politique et religieux, il est un adversaire des Lumières et a rédigé différents ouvrages contre les idées trop radicales de Diderot, de Voltaire ou de Rousseau[4]. Il a renoncé au projet de publier sa propre encyclopédie conforme à la religion et aux bonnes mœurs[5], projet qu'il caressait depuis 1743 (au début, il songeait à adapter l'encyclopédie de Chambers), écrasé par la concurrence du

[1] *Les Passions de l'âme*, article 26, *op. cit.*, p. 171.
[2] Margarete G. Smith, SVEC 311 (1993) ; Jean Haechler, *L'Encyclopédie. Les combats et les hommes*, Paris, les Belles Lettres, 1998, pp. 43-46 ; Häseler Jens, Dix-Huitième Siècle 34 (2002) 239-247. Voir aussi la bibliographie de Frank A. Kafker, *The Encyclopedists as individuals : a biographical dictionary of the authors of the* Encyclopédie, dans SVEC 257(1988) 143-144.
[3] *Cf.* David J. Adams, *op. cit.*, p. 121.
[4] Jens Häseler, « Samuel Formey, pasteur huguenot entre Lumières françaises et *Aufklärung* », voir note précédente, *op. cit.*, p. 243.
[5] David J. Adams, *op. cit.*, p. 117 : il veut rédiger une Encyclopédie qui ne pourrait nuire en rien « à la Religion, au Gouvernement et aux bonnes mœurs ». Voir Georges Roth, « Samuel Formey et son projet d' "Encyclopédie réduite" », Revue d'Histoire littéraire de la France 54 (1954) 372.

projet parisien ; il finit par négocier ses articles à d'Alembert et Diderot. C'est son article que l'on trouve à l'entrée « Songe » de l'Encyclopédie.

Il y étudie l'illusion des songes et s'appuie sur une théorie de la perception pour exposer les bizarreries oniriques : Formey se donne pour projet d'étudier les « causes qui fortifient les empreintes des idées, et les rendent d'une *clarté* [nous soulignons] qui mette l'ame en état de juger de leur existence, de leur liaison, et d'en conserver même le souvenir »[1]. Cette interrogation, personne ne l'avait encore posée en ces termes, au point d'associer aussi étroitement la netteté de l'image et la matérialité des esprits animaux : Formey fait le choix de rétablir la causalité entre les deux substances, plutôt que de laisser insoluble cette clarté troublante du songe. Les traces, leur profondeur et leur inégalité sont en relation directe avec la perception trouée, lacunaire que livre la veille ou encore la clarté qui livre le songe à la mémoire. Selon lui, le débit des esprits animaux[2] qui viennent immerger les traces précédemment imprimées dans le cerveau, est le principe explicatif de la clarté perceptive. La mémoire au réveil de même que le degré de perception dépend du débit nocturne plus ou moins fort des esprits animaux, comme si ce flux variable était moins un agent aveugle du corps qui réactive des traces passées que le véhicule même de la représentation :

> « l'abondance des esprits animaux fait une sorte de tumulte dans le cerveau, qui empêche que l'ordre nécessaire pour lier les circonstances d'un *songe* ne se forme. »[3]

Le débit, trop important, écrase la perception méticuleuse, comme si le passage du fluide était un révélateur photographique. Formey, de manière inventive, attribue aux esprits animaux les mêmes qualités que la matière telle qu'elle est définie par Descartes : si elle est trop fine et trop subtile, pareille au soleil[4], elle occupe toute la place, elle forme des tourbillons et elle éblouit ; si les particules sont trop lourdes et trop grosses, comme celles de la terre, elles font obstacle à la lumière et sont opaques, empêchant la perception. Ainsi, Formey fait du site cervical un microcosme obéissant aux mêmes lois que le macrocosme, dans lequel la perception dépend de la nature de la matière, non du sujet imaginant. Il a poursuivi la description homogène du monde

[1] Article « Songe », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 15, p. 355.
[2] L' « inégale agitation de ces esprits » est prise en compte dans l'article 14 des *Passions de l'âme*, mais elle n'est jamais mise en relation avec la perception ; car Descartes sépare radicalement les esprits animaux et les images qui sont en correspondance énigmatique, par l'impossibilité des deux substances à communiquer.
[3] Article « Songe », *op. cit.*, p. 355.
[4] René Descartes, *Les Principes de la philosophie*, article 52, Alquié III, pp. 254-255.

cartésien jusque dans le corps humain. Ce faisant, il institue cependant l'imagination en faculté matérielle qui vient imprimer par le débit des esprits les images sur le cerveau : c'est une machine corporelle sans sujet et qui projette des images à partir d'une matière lumineuse. De plus, la source lumineuse devient interne et l'esprit sécrète sa propre machine perceptive, à partir de son corps. Formey, de même que Boullier, n'échappe pas au consensus du siècle sur l'explication matérielle des songes ; mais loin de dépouiller ce mécanisme corporel de tout mystère, tous deux le réinvestissent spirituellement en tenant l'imagination pour l'instigatrice d'une résurrection de traces toutes figées ; voire pour une machine à produire des images en fonction du débit de clarté.

La théorie des traces généralisée et adoptée par tout un siècle est appréciée parce qu'elle met à la portée de tous la connaissance de l'esprit indépendamment de toute démarche métaphysique ; de même qu'elle désacralise le songe dont les pouvoirs surnaturels ne sont pas encore tombés en désuétude. Le rêve devient l'occasion d'un usage matériel de la mémoire, qui restitue, en différé, les représentations de la veille. Il devient donc un élément important de l'exploration de l'esprit, en particulier de la mémoire, en concurrence avec l'imagination selon que l'on considère tour à tour la genèse des songes ou au contraire la vivacité d'images qui semblent autonomes et dont l'enchaînement étonne. La perspective est modifiée en fonction des auteurs : ceux qui ont à cœur de désacraliser le songe insistent sur la mémoire, ceux qui veulent suggérer la nature profondément spirituelle de l'opération y voient l'œuvre de l'imagination. La métaphore du moulage est diversement interprétée et conduit certains commentateurs à en investir la représentation, au point de faire de l'imagination une scène intérieure.

Diderot, dans son article « Fantôme », se saisit de la même métaphore à propos de l'imagination :

> « Quelquefois les organes se meuvent et s'agitent d'eux-mêmes, comme il nous arrive dans le sommeil ; alors nous voyons passer au-dedans de nous une scène composée d'objets plus ou moins décousus, plus ou moins liés, selon qu'il y a plus ou moins d'irrégularité ou d'analogie entre les mouvements des organes de nos sensations. »[1]

Lui aussi institue la machine corporelle en agent autonome : mais le philosophe athée se dégage de la théorie des esprits animaux et ainsi se libère de l'héritage aristotélicien puis cartésien qui fait correspondre des images de nature mentale à un flux de matière

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 6, p. 404.

en mouvement, flux qui dans un cas monte jusqu'au cerveau, ou dans l'autre qui s'inscrit en creux dans les circuits cervicaux. Dans son explication étiologique, le mouvement désordonné et multiple des organes n'est pas centralisé et il dispose de la faculté de représentation, littéralement traversée par des images de nature et d'origine hétérogène. La divisibilité de la matière s'immisce dans toute la machine humaine et n'épargne pas certaines parties, plus spirituelles.

- L'imagination

Dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, le songe devient un épisode psycho-somatique qui peu à peu révèle les rouages de l'imagination, faculté à la fois reproductrice mais aussi créatrice, matérielle et spirituelle : car le songe est aussi *une suite d'idées* que ni la volonté ni la raison ne produisent, toutes deux étant endormies ; il faut donc que la faculté responsable ne soit autre que l'imagination. Non seulement elle rend possible la perception d'idées détachées de toute sensation ; mais elle est aussi responsable de l'association des idées dans une logique que les philosophes s'efforcent d'élucider dans leurs analyses.

C'est la fabrique du songe qui donne aussi la clé du fonctionnement imaginatif, au point d'annexer toutes les analyses précédentes qui avaient cours sur l'imagination. L'œuvre de l'abbé Richard, *La Théorie des songes,* dont la publication date de 1766, en est le principal témoin : il s'agit d'un traité entier consacré au problème unique du songe et qui développe toutes les théories cognitives et morales en vigueur sur l'imagination, puissance trompeuse.

Quelques années auparavant, Condillac, dans son *Traité des sensations* de 1754, prend le songe pour témoin de la puissance de l'imagination dans la statue aux facultés encore neuves et non développées. Il explique dans une note :

> « Quelques surprenans que soient les effets de l'imagination, il suffit, pour n'en point douter, de réfléchir sur ce qui nous arrive en songe. Alors, nous voyons, nous entendons, nous touchons des corps qui n'agissent point sur nos sens ; et il y a tout lieu de croire que l'imagination n'a tant de force, que parce que nous ne sommes point distraits par la multitudes des idées et des sensations qui nous occupent dans la veille. »[1]

[1] *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984, 438 p. (Corpus des œuvres de philosophie en langue française), p. 31.

La statue humaine est alors entièrement livrée à la force de l'imagination parce qu'elle ne maîtrise pas encore les idées et ne peut encore éprouver d'autre sensation qu'olfactive : la faculté et sa puissance ne sont pas affaiblies par des sensations extérieures ou des idées qui se présentent à l'esprit déjà formé et attentif. Cette statue ne prend pas conscience qu'elle est à l'origine de ces sensations rappelées et éprouvées dans leur intensité initiale. Le songe est l'illustration de ces sensations en absence de référent et à la force troublante, sensations qui nous font vaciller sur la certitude des sensations induites par le réel et non produites artificiellement : détachée des sensations extérieures, l'imagination s'arroge alors un pouvoir démesuré en l'absence de jugement. Enfin, Condillac, dans la deuxième partie, évoque la statue dotée du toucher et propose une curieuse gradation de la veille au sommeil :

> « Entre la veille et le sommeil profond, nous pouvons distinguer deux états mitoyens : l'un où la mémoire ne rappelle les idées que de manière fort légère ; l'autre où l'imagination les rappelle avec tant de vivacité et en fait des combinaisons si sensibles qu'on croit toucher les objets qu'on ne fait qu'imaginer. »[1]

Ce qui sépare donc les deux facultés n'est qu'une différence de degré dans l'intensité, intensité qui devient dangereuse dans le cas de l'imagination parce qu'elle ne se distingue pas de la sensation pour la force et qu'elle se fait passer pour elle. Notons cependant que pour Condillac, imaginer relève d'une opération quasi-onirique, et non d'un état de veille : le contrôle sur les représentations est moindre que dans la mémoire qui mobilise des idées, l'imagination associe des qualités agréables mais inexistantes à des sensations tactiles et assujettit la vérité au principe de *plaisir*. L'imagination ne se donne vraiment libre cours que dans le songe : plus rien n'arrête les sensations associées, amputées cependant de leur référent réel : cailloux, épines, déchirements, chute ont perdu leur site que la statue a traversé auparavant et où elle a éprouvé ces impressions[2]. Le délire règne sans référent, sans repère passé et se donne pour réel. Ainsi, pour Condillac, le songe représente-t-il un usage extrême de l'imagination qui égare les facultés de représentation au point de donner comme présentes des sensations détachées de tout référent ; cette faculté appartient elle-même à l'état de semi-sommeil en ce qu'elle met en veille le jugement qu'elle égare.

Jean-Samuel Formey constitue cette illusion comme difficulté principale dans l'étude

[1] *Cf. Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984, 437 p. (Corpus des œuvres de philosophie en langue française), 2ème partie, chapitre 11, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 149.

du songe : au début de son article « Songe » de 1759, il met l'accent sur l'illusion de réalité produite :

> « Mais lorsque fermant aux objets sensibles toutes les avenues de notre ame, nous nous plongeons entre les bras du sommeil, d'où naissent ces nouvelles décorations qui s'offrent à nous, et quelquefois avec une vivacité qui met nos passions dans un état peu différent de celui de la veille ? »[1]

Il semble qu'au milieu du siècle, le songe devienne le cas typique d'illusion en matière d'expérience sensible et en ce sens il sert de laboratoire de l'imagination, dans ses pouvoirs illimités.

Mais nous allons faire un retour au XVII^e^ siècle pour éclairer comment l'expérience onirique devient l'illustration par excellence des pouvoirs de l'imagination, outre l'étude de la mémoire, au point d'en devenir le symbole éloquent. La mémoire matérielle telle qu'elle a été décrite par Descartes, en particulier dans le cas du rêve, trouve d'amples développements et une postérité très riche au XVIII^e^ siècle. La théorie de l'association imaginative, élaborée par Descartes et Malebranche, va peu à peu intégrer l'expérience onirique comme cas exemplaire et connaître à son tour des développements remarquables.

- *Malebranche : la théorie de la liaison imaginative et de l'imagination matérielle*

R. Descartes, dans sa lettre à Chanut, rendait compte, dans la réminiscence, du pouvoir d'assimilation entre ce qui a été imprimé et ce qui se présente sous nos yeux : travail aveugle, imprécis et englué dans les passions. Si le père de la modernité évoquait le songe, c'était pour le rattacher aux « imaginations » causées par le corps et non voulues, effets de traces reparcourues selon une routine propre aux esprits animaux ; son projet, dans *Les Passions de l'âme* est de contrôler les passions, non de s'intéresser aux représentations imaginatives. En 1674, lorsque N. Malebranche, en cartésien, étudie l'imagination, il s'intéresse avant tout à l'aspect cognitif de la faculté et il lui restitue ses prestiges en prenant pour objet son pouvoir d'association, même s'il est quelque peu mécanique. Il part de la liaison par simultanéité[2] entre les traces et les idées, principe

[1] JHS Formey, article « Songe », *op. cit.*, p. 354.
[2] Nicolas Malebranche, *De l'imagination. De la recherche de la vérité*, *Livre II*, *op. cit.*, p. 98 : « La seconde cause de la liaison des idées avec les traces, c'est *l'identité* du temps. Car il suffit souvent que nous ayons eu certaines pensées dans le temps qu'il y avait dans notre cerveau quelques nouvelles traces, afin que ces traces ne puissent plus se produire sans que nous ayons de nouveau ces mêmes pensées. »

qu'il applique à la liaison des traces entre elles, puis par conséquent des idées dans le livre II de sa *Recherche :*

> « les traces du cerveau se lient si bien les unes aux autres qu'elles ne peuvent plus se réveiller sans toutes celles qui ont été imprimées dans le même temps »[1]

Le même modèle explicatif est utilisé puis détourné afin d'exposer et le phénomène de l'imagination et celui de la mémoire[2]. Il s'agit moins d'expliquer comment les idées peuvent être représentées sans stimulation de l'objet que de comprendre comment l'imagination peut agir conjointement dans le domaine des traces et dans celui des idées, alors que Malebranche a maintenu le gouffre qui séparait les deux substances. Le philosophe analyse un pouvoir purement passif de l'imagination, qui lie les idées dans leur succession temporelle en même temps que certaines traces du corps : la passivité matérielle de l'imagination est redoublée, car d'une part les traces agissent indirectement sur les idées, conformément à une entrée concomitante des unes et des autres et parce que, d'autre part, certaines traces en entraînent d'autres, à cause de cette même simultanéité.

Malebranche semble reprendre mot à mot le modèle cartésien des traces :

> « car il suffit que plusieurs traces aient été produites dans le même temps, afin qu'elles ne puissent plus se réveiller que toutes ensemble, parce que les esprits animaux trouvant le chemin de toutes les traces qui se sont faites dans le même temps, entr'ouvert, ils y continuent leur chemin à cause qu'ils y passent plus facilement que par les autres endroits du cerveau »[3]

Pourtant, Malebranche ne se contente pas de justifier les idées nées de l'imagination, leur agencement devient le problème principal, dans la mesure où cette liaison est erratique et erronée, source d'erreur, parce que rapportée au corps. Afin de la distinguer de la liaison fondée sur la réalité, du jugement vrai, le théologien pousse l'analyse jusqu'à l'association par contiguïté qui a déposé dans la mémoire le même ordre d'événements que la perception de ces événements. On remarque que les traces deviennent interdépendantes et une fois imprimées, le cheminement s'impose sans qu'il soit possible d'en dévier, selon la loi de moindre résistance : l'association est gravée dans le corps, non inéluctablement il est vrai[4]. On relève le terme « réveiller », comme si

[1] Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité*, *op. cit.*, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 105.
[3] *Ibid.*, p. 104.
[4] *Ibid.*, p. 105.

les traces possédaient un pouvoir évocateur ou comme si l'idée représentée était contenue en creux ; car la portée de ces traces sur l'âme n'est pas négligeable : éveil dépendant de la gravité des traces, la description du phénomène rappelle combien l'homme est tributaire de son corps. Malebranche, à vouloir expliquer l'imagination à partir de sa composante matérielle, réinterprète la théorie cartésienne en faveur d'une complaisance à l'illusion de la faculté, d'une sorte de penchant de sa part spirituelle qui lie les idées par une gravité les engendrant les unes des autres. L'imagination se passe alors du jugement[1].

Par ailleurs, Nicolas Malebranche s'inspire de la théorie des traces, qu'il réinvestit symboliquement, pour définir l'imagination dans sa nature : elle est essentiellement une contagion, une impression inévitable et indélébile, toujours contraire à la vérité : elle oriente la mémoire, elle la conduit vers ce qui est le plus déformé, le plus faux, par prédisposition au sensationnel, à l'émotion forte et elle contamine comme un fléau, une épidémie. La raison en est toujours matérielle :

> « parce que les idées ne se lient fortement avec les traces que lorsque les esprits étant agités, ils rendent des traces profondes et durables. De sorte que les esprits n'étant agités que par les passions, si les hommes n'en avaient aucune pour communiquer leurs sentiments et pour entrer dans ceux des autres, il est évident que la liaison exacte de leurs idées à certaines traces serait bien faible »[2]

C'est l'émotion et la passion qui se communiquent plus aisément et qui rendent les traces plus indélébiles. De plus, pour des raisons d'ordre social et psychologique, l'oratorien affirme que les hommes ont besoin de s'imiter les uns les autres et qu'ils font circuler les images et les préjugés sans les examiner, à une vitesse remarquable. Le cas extrême d'une imagination forte n'est pas un cas isolé par sa singularité parmi les autres hommes ou même dans l'étude de l'imagination. Au contraire, ce cas illustre le plus parfaitement les propriétés de la faculté ; l'imaginatif est comme possédé par des images gravées définitivement :

> « J'entends par imagination forte et vigoureuse cette constitution du cerveau qui le rend capable de vestiges et de traces extrêmement

[1] Baruch Spinoza en accusait à la même époque la connaissance du premier type, qui lie par une causalité sans fondement tout ce qui s'est présenté chronologiquement à l'esprit et qui affirme comme vrai ce qui est confus et hasardeux. *Ethique*, *« De la nature et de l'origine de l'Ame »*, Paris, GF Flammarion, 1965, 378 p., proposition XVIII, p. 95*sq*. et p. 119 : « si une fois le Corps humain a été affecté simultanément par deux corps extérieurs, sitôt que l'Ame plus tard imaginera l'un des deux, il lui souviendra aussi de l'autre, c'est-à-dire qu'elle les considérera comme lui étant présents l'un et l'autre ».

[2] *De la recherche de la vérité*, *op. cit.*, pp. 98-99.

> profondes, et qui remplissent tellement la capacité de l'âme qu'elles l'empêchent d'apporter quelque attention à d'autres choses qu'à celles que ces images représentent. »[1]

L'homme dont l'imagination est puissante, par ses visions, est guetté par la folie car les traces de ce qui l'obsède deviennent impossibles à maîtriser par la volonté : une imagination dominante forme des traces si profondes qu'elles peuvent conduire au délire sans espoir de retour : l'image matérielle devient ici fatalité, destin gravé une fois pour toutes. L'esprit des autres hommes est lui aussi perméable à cette tyrannie dangereuse : ils sont impressionnés, qu'il s'agisse des proches, des enfants en particulier, pâte molle et malléable, ou des autres hommes, sensibles exactement autant que l'imaginatif, au point qu'ils reproduisent ces images et ne peuvent absolument pas les contrôler, les gommer ou les ignorer :

> « Quand les hommes nous parlent, ils gravent dans notre cerveau des traces pareilles à celles qu'ils ont. Lorsqu'ils en ont de profondes, ils nous parlent d'une manière qui nous en grave de profondes ; car ils ne peuvent parler, qu'ils ne nous rendent semblables à eux en quelque façon. »[2]

Malebranche conçoit alors les hommes comme de petites poupées de cire que la force d'une image poursuit, se propageant irrésistiblement de l'une à l'autre, sans que rien ne puisse lui faire obstacle, à la manière d'une épidémie. Les imaginatifs comme les autres hommes n'ont aucun recours face à ce qu'il y a de plus terrifiant ou de plus déformé, justement ce qui est le mieux imprimé par l'ensemble des hommes : « les dérèglements d'imagination sont extrêmement contagieux »[3]. Car ce sont justement les représentations les plus erronées, les plus monstrueuses, les plus caricaturales et les plus délirantes qui trouvent un chemin naturel dans les voies du cerveau. Le péché est ce qui se transmet sans effort, et ce n'est que par une réaction héroïque de la volonté et de la raison que l'homme parvient à remonter la pente naturelle de la chute[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 198.
[2] *Ibid.*, p. 247. Voir aussi : « un homme qui est pénétré de ce qu'il dit, en pénètre ordinairement les autres, un passionné émeut toujours », p. 204.
[3] *Ibid.*, p. 205. Sur la question de la contagion des émotions et sa relation avec la pathologie clinique à l'âge classique, on pourra se reporter à *La Contagion. Enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*, dir. Ariane Bayle, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2013, 208 p. En particulier « La contagion des affects dans les polémiques sur le théâtre au XVIIème siècle, en Espagne et en France » de Clothilde Thouret, pp. 57-68. Elle y montre que le modèle de la contagion au théâtre emprunte à la contamination de la peste ; mais aussi à la possession démoniaque.
[4] *Ibid.*, p. 199.

Enfin, dernière barrière que Malebranche brise, celle qui sépare représentation et action puis affection du corps. Pour le philosophe, la continuité est totale entre forte représentation et incarnation ; entre représentation et réalisation par la suggestion ou par l'impression : ainsi, la mère qui a été hantée par une image la lègue au corps de son enfant, comme gravé par la contiguïté avec le corps de la mère, elle *informe* la chair de son enfant. Ou bien le fou devient ce qu'il croit être, passant à l'acte et faisant advenir des chimères, par exemple la croyance qu'il est un loup-garou :

> « Un homme, par un effort déréglé de son imagination, tombe dans cette folie, qu'il croit devenir loup toutes les nuits. Ce dérèglement de son esprit ne manque pas de le disposer à faire toutes les actions que font les loups, ou qu'il a ouï dire qu'ils faisaient. »[1]

Certes, de la sorte, N. Malebranche propose une explication rationnelle de phénomènes qui pour beaucoup demeurent surnaturels : autosuggestion, actions en conformité avec la croyance. Néanmoins, le passage à l'acte devient ici un automatisme qui n'échappera pas à la postérité: mécanisme qui obéit à l'imagination dont la partie corporelle est si bien comprise par le corps, qu'il se passe de l'assentiment de la raison et de la volonté.

Dans ses analyses, nulle mention n'est faite du rêve, si ce n'est lors d'un rapprochement qui termine le livre II :

> « C'est une chose assez ordinaire à certaines personnes d'avoir la nuit des songes assez vifs pour s'en ressouvenir exactement lorsqu'ils sont réveillés, quoique le sujet de leur songe ne soit pas de soi fort terrible. »[2]

L'oratorien revient sur la genèse par laquelle la croyance au sabbat peut tromper celui qui en est l'auteur : il est la dupe de ses propres inventions, de la même façon que chacun d'entre nous prend ses rêves pour la réalité. Lui prend ses rêves de sabbat, qui n'ont lieu que la nuit, pour une vérité irréfutable. Ainsi, les rêves sont des productions de l'imagination et créent la même sujétion sur l'imaginatif pendant la veille que sur le rêveur à peine éveillé, étourdi et abusé. Le rêve apparaît comme un épisode qui rend bien compte de la tromperie de l'imagination : celui qui imagine n'est pas le sujet de ses croyances ni même de ses images, il est littéralement dépossédé par la faculté, et surtout

[1] *Ibid.*, p. 247.
[2] Nicolas Malebranche, *De l'imagination*, *De la recherche de la vérité*, Livre II, Paris, Vrin, 2006, 256 p., p. 247.

par le corps, avec ses lois, et de son jugement (il les tient pour vraies)[1], et de ses idées qui viennent par contagion occuper son esprit. Etudions à présent comment se développe cette théorie de l'association imaginative de la fin du XVII[e] siècle au XVIII[e] siècle.

- *John Locke et Condillac : un mode d'association autonome qui menace la raison*

John Locke dans son *Essai sur l'entendement humain,* revient sur une explication similaire de l'association, fortuite et fruit de la succession de traces. Ce qui modifie la portée de telles analyses, c'est néanmoins la place de la liaison, de la combinaison en idées complexes, qui dans sa philosophie devient primordiale à la constitution de la connaissance :

> « Mais il existe en outre une liaison autre des idées qui relève entièrement du hasard ou de l'habitude : des idées qui n'ont aucune parenté par elles-mêmes en viennent à être tellement unies dans l'esprit de certains qu'il devient difficile de les séparer ; elles demeurent toujours associées et aussitôt que l'une vient à l'entendement, quel qu'en soit le moment, son associée paraît avec elle ; et si plus de deux idées sont ainsi unies, c'est toute la bande, désormais inséparable, qui se manifeste ensemble. »[2]

Outre la liaison de la raison qui rapproche ce qui est en nature similaire, Locke discerne une autre association, universelle, et pourtant ne reposant sur rien. Ce n'est pas seulement la mémoire involontaire qui est ici décrite, mais bien une logique erronée, étrangère à la volonté, qui entraîne des « liaisons indues » entre des objets distincts, liaisons devenues presque indélébiles en proportion égale avec cette inconscience. La perception concomitante devient association puis association répétée et enfin loi sans qu'aucun élément ne vienne établir ce rapprochement, fruit des circonstances et d'une conscience passivement livrée à l'habitude ou à l'émotion :

> « Et tout cela semble n'être que des suites des mouvements d'esprits animaux qui, une fois mis en route, continuent sur les traces qu'ils ont fréquentées ; à force d'être foulées, ces traces se transforment en sentier battu, où le déplacement devient facile et pour ainsi dire naturel. »[3]

[1] *Cf.* « La principale raison qui nous empêche de prendre nos songes pour des réalités, est que nous pouvons lier nos songes avec les choses que nous avons faites pendant la veille ; car nous reconnaissons par là que ce ne sont que des songes. », juste après p. 247.
[2] *Essai sur l'entendement humain*, *op. cit.*, Livre II, chapitre 33, §5, p. 617.
[3] *Ibid.* , §6, pp. 617-618.

L'explication, toujours matérielle, apporte cependant une nuance : c'est autant la routine qui oriente le cours des esprits que l'obsession d'un esprit qui revient sans cesse sur une association livrée par le hasard des circonstances et qui la « cimente »: émotion trop vive, fragilité de l'enfance sont responsables de ces liaisons sources d'erreur, les contingences d'une vie ainsi que les défaillances hasardeuses d'une conscience sont donc inscrites dans la mémoire inconsciente, puis dans les habitudes de pensée de l'individu, ce que Malebranche remarquait déjà[1]. Notons le danger de ces liaisons fallacieuses alors que la composition est à la source de la connaissance[2] chez John Locke et témoigne du pouvoir de l'esprit : ainsi sa présence symbolise-t-elle en l'homme un ferment d'erreur et de fausseté au sein de ce qu'il y a de plus authentique et de premier dans la connaissance.

En 1746, Condillac, héritier radical de l'empirisme lockien dans son analyse cognitive, publie son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Suivant une logique empirique sans concession, il revient sur la genèse de la connaissance et induit un certain nombre de conclusions sur l'étude de l'entendement, défini moins par des facultés que par une « collection ou combinaison des opérations de l'ame »[3]. Il insiste sur le pouvoir démesuré de l'imagination, après Malebranche, en mettant en avant cette puissance de l'association, qui était involontaire et causée par des circonstances extérieures au sujet pour Locke :

> « Le pouvoir que nous avons de réveiller nos perceptions en l'absence des objets nous donne celui de réunir et de lier ensemble les idées les plus étrangères. »[4]

L'imagination, conformément à l'anthropologie pessimiste de N. Malebranche, possède chez tous les hommes une autonomie dangereuse, parce qu'elle n'est pas seulement la faculté qui « réveille » des idées isolées, elle est également capable d'inventer des liens inexistants entre des objets éloignés ou hétérogènes, elle intervient donc directement sur le processus cognitif ; créatrice, elle ne se conforme ni à la vérité ni à la nature mais procède par bonds contre-nature, assemble des chimères à notre insu. Elle est l'instigatrice de liaisons qui ne reposent sur rien de réel ou de naturel et qui sont cependant avalisées sans contrôle.

[1] N. Malebranche, *De la recherche de la vérité, De l'Imagination*, *op. cit.*, p. 99.
[2] *Ibid.*, Livre II, chapitre 12, p. 265.
[3] *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, ch. VIII, § 73.
[4] John Locke, *Op. cit.*, §75, p. 87.

Puis Condillac, après Malebranche et Locke, ne perçoit aucune discontinuité de nature entre l'imagination et la folie ; le songe rejoint le couple conceptuel, auquel il est rattaché de manière privilégiée. Le délire associatif, s'il est plus marqué ou plus durable, débouche directement sur la folie qui ne se sépare du songe ou de l'imagination un peu trop exaltée qu'en quantité, non en qualité :

> « par le physique, l'imagination et la folie ne peuvent différer que du plus au moins. Tout dépend de la vivacité et de l'abondance avec laquelle les esprits se portent au cerveau. C'est pourquoi, dans les songes, les perceptions se retracent si vivement qu'au réveil on a quelquefois de la peine à reconnaître son erreur. Voilà certainement un moment de folie. Afin qu'on restât fou, il suffirait de supposer que les fibres du cerveau eussent été ébranlées avec trop de violence pour pouvoir se rétablir. »[1]

Le corps impose sa loi : il suffit d'un torrent d'esprits animaux pour subjuguer l'esprit complètement abusé par les perceptions fallacieuses ; qu'il roule des eaux plus tempétueuses encore et la folie dévaste cet esprit, incapable de rendre son équilibre aux fibres entrées dans une agitation sans fin. Rien ne vient protéger la raison ni ses jugements et le normal n'est plus imperméable au pathologique vers lequel il tend sans qu'on puisse l'en préserver : les esprits animaux apparaissent comme tout puissants et leur latitude est sans limites dans le champ mental, sans que l'individu puisse réagir, champ de bataille et non belligérant. L'illusion onirique, à un moindre niveau, est telle que les perceptions forgées font une intrusion dans la veille et bouleversent provisoirement mais de manière radicale notre rapport au réel.

Cela tient à ce que la physique des esprits animaux, inéluctable, imprimant dans le cerveau sans retour, est associée à l'éblouissement du jugement. La métaphore du torrent conjugue l'image du moulage avec celui de la clarté lumineuse, en l'occurrence aveuglante. La liaison imaginative, telle qu'elle est définie, comme empreinte du corps, a des répercussions fatales sur la représentation : elle éblouit le jugement et grave à la fois, s'installe dans la durée et prépare le terrain pour se renouveler. Sorte de prédisposition à l'erreur, elle détruit et façonne le paysage intérieur de manière irréversible.

- *Le château en Espagne*

[1] *Op. cit.*, §82, p. 89.

Condillac discerne d'ailleurs chez tout homme, après Malebranche, une complaisance pour le délire en ce qu'il flatte l'amour-propre : la folie est aux portes de l'esprit et s'invite chez tout un chacun :

> « Il n'y a personne, je pense, qui dans des moments de désœuvrement, n'imagine quelque roman dont il se fait le héros. Ces fictions, qu'on appelle des châteaux en Espagne, n'occasionnent pour l'ordinaire dans le cerveau que de légères impressions parce qu'on s'y livre peu, et qu'elles sont bientôt dissipées par des objets plus réels dont on est obligé de s'occuper.
>
> Mais qu'il survienne quelque sujet de tristesse qui nous fasse éviter nos meilleurs amis et prendre en dégoût tout ce qui nous a plu, alors, livrés à tout notre chagrin, notre roman favori sera la seule idée qui pourra nous en distraire. Les esprits animaux creuseront peu à peu à ce château des fondements d'autant plus profonds que rien n'en changera le cours ; nous nous endormirons en le bâtissant, nous l'habiterons en songe, et enfin, quand l'impression des esprits sera insensiblement parvenue à être la même que si nous étions en effet ce que nous avons feint, nous prendrons, à notre réveil, toutes nos chimères pour des réalités. »[1]

La folie, inspirée de l'idéalisme des romans, ne peine pas à trouver un chemin jusqu'au cœur du lecteur qui s'identifie au point de perdre de vue et la réalité et… la vérité de ce qu'il est. Après Locke, Condillac reconnaît en l'homme une obsession qui, sans rien pour la contrebalancer, finit par déranger complètement l'ordre de l'esprit et agiter sans répit les fibres d'idées qui soulagent sa mélancolie – notons cependant que le terme de *mélancolie* n'est pas prononcé et l'analyse s'applique donc universellement, sans connotation pathologique. La belle métaphore du château en Espagne, sans doute empruntée à Don Quichotte, est ici filée : l'homme déprimé se réfugie dans une fiction personnelle valorisante et n'en sort plus, se murant derrière une forteresse dont il a eu tant besoin qu'il ne pourra plus en détruire les fondations. Le rêve devient continu, la rêverie poursuivie pendant la nuit met en danger le rapport de l'homme à la réalité qui perd pied et ne sort plus de ses lubies. Les liaisons sortent alors de l'association isolée de deux idées pour revêtir la forme plus ambitieuse de tout un « roman », dont la métaphore du château expose à la fois l'architecture massive, la nature défensive contre un réel décevant, et l'avant-goût romantique pour le passé chevaleresque que traverse un héros idéal. La situation géographique de la construction souligne l'inanité du résultat, absent, de même que la fragilité d'une architecture qui ne s'enracine pas dans le

[1] *Op. cit.*, §83, p. 90.

sol de l'ici et du maintenant. Le château en Espagne est d'autant plus prestigieux qu'il est loin des yeux et en l'occurrence, loin de toute réalité. Ce qui peut paraître surprenant, c'est l'impuissance du sujet à s'emparer de nouveau de son histoire : son être véritable est enfermé dans l'architecture imaginaire qu'il s'est édifiée, les associations purement matérielles et les lois du corps, ici complexifiées jusqu'au roman, prennent le pas sur la *psyché* devenue l'otage d'un espace mental dont elle n'est plus la maîtresse.

Cette image est d'ailleurs un des lieux communs du songe, que l'on retrouve tant chez David-Renaud Boullier (1759) que chez l'abbé Richard (1766). Par exemple, chez le dernier, lorsqu'il s'agit de stigmatiser la grande responsable de songes envahissants et angoissants, le texte en accuse un usage incontrôlé de l'imagination pendant la veille, qui se donne alors libre cours pendant le sommeil puisqu'elle est accoutumée aux plus grandes licences ; il fait allusion à ces « rêves que l'on fait en veillant, lorsque l'âme semble permettre à l'imagination de s'étendre à son gré ; à ces châteaux en Espagne que l'on élève si rapidement »[1]. Néanmoins, la portée du texte est moins radicale et l'abbé Richard prend soin de rappeler qu'il faut réfréner son imagination qui sans cela nous entraîne dans le rêve sans guide, même pendant la veille : un usage réglé de la faculté ne saurait conduire à la catastrophe. Son propos est moral et il avertit du danger d'une imagination autonome. Le château en Espagne annonce toujours une construction définitive qui enferme le sujet dans la folie de traces non plus en creux mais en dur et en plein, voire en élévation (l'image est partiellement filée en ce que ce sont les fondations qui sont creusées, le « fond » du cerveau est touché en quelque sorte et il est quasi-impossible de revenir en arrière). En 1759, dans ses *Pièces philosophiques et littéraires,* Boullier s'exclame sur un ton de prêche, à propos de l'imagination dans le songe :

> « elle invente des chimeres ; et ces chimeres qu'elle invente lui paroissent autant de réalités. C'est alors que notre imagination exerce pleinement son empire. Il est vrai que durant la veille elle agit aussi. Que de châteaux en Espagne ne nous bâtit-elle point tous les jours ! Que de scenes ou lugubres ou riantes ne vient-elle pas nous offrir ! »[2]

Boullier, en juge moraliste, pointe du doigt l'imagination, sorte de faculté autonome personnifiée qui s'empare même du jugement, au détriment de l'homme raisonnable, comme évincé. Les créations de l'imagination sont stigmatisées comme source d'illusion et le rêve est le pendant presque équivalent du château en Espagne, construction aussi

[1] Abbé Richard, *La Théorie des songes*, Paris, freres Estienne, 1766, 320 p., p. 141.
[2] David-Renaud Boullier, *op. cit.*, p. 226.

articulée que fausse.

Etienne-Bonnot de Condillac est le penseur qui a développé après Malebranche les pouvoirs illimités d'une imagination faisant basculer les hommes dans la folie : les traces se figent et enferment l'esprit faible dans une tour inamovible en anesthésiant le jugement ; la volonté et l'âme semblent impuissantes à mettre bon ordre, l'esprit devient l'otage de son corps et des associations matérielles. Le rêve est le type de ce fonctionnement libre et sans sujet de la pensée, associant des idées les unes aux autres et construisant des liaisons complexes, parallèlement au fonctionnement de la réflexion. Or, cette activité imaginative, incessante tout comme le processus de la sensation, s'il n'est contenu, conquiert la totalité de l'espace mental et s'en empare par des architectures qui referment le sujet en lui-même, ou plutôt le referment sur un vide, celui de la fiction élaborée : telle est la description suggérée par l'image ; l'imagination enferme le sujet loin de la réalité, dans l'illusion. Mais le discours reste moral, la faculté est fustigée comme source d'erreur et la responsabilité de l'homme engagée, qui ne s'oppose pas à sa force dévastatrice.

- *Des liaisons rapides et multiples*

Quant à l'association involontaire de différentes idées que la perception a liées dans la simultanéité, la plupart des analystes du songe, en particulier l'école rationaliste de Berlin y revient. Si l'on se réfère à Formey :

> « Nous voyons aujourd'hui pour la premiere fois un etranger à un spectacle dans une telle place, à côté de telles personnes : si ce soir votre imagination rappelle l'idée de cet étranger, soit d'elle-même, ou parce que nous lui en demandons compte, elle fera en même tems les fraix de représenter en même tems le lieu du spectacle, la place que l'étranger occupoit, les personnes que nous avons remarquées autour de lui ; et s'il nous arrive de voir ailleurs, au bout d'un an, de dix ans ou davantage, suivant la force de notre mémoire, en le voyant, toute cette escorte, si j'ose ainsi dire, se joint à son idée. »[1]

L'imagination est liée à la mémoire en ce qu'elle joint à une idée l'assemblage de toutes celles qui contextuellement étaient présentes, mais elle offre plus que ce qui est réclamé : elle enchaîne, elle précise, développe et redonne une réalité à l'idée en question en la recontextualisant. Elle agit d'elle-même mais ce fonctionnement est

[1] Article « Songe », *op. cit.*, p. 355.

similaire à l'action volontaire de remémoration : l'imagination recompose le tableau d'origine et revient sur des détails oubliés, fouillant le passé comme s'il était encore présent ; elle les tient à sa disposition, et les appelle, que la volonté s'en mêle ou non.

- *Rêveries élémentaires autour de l'imagination, faculté de la liaison elliptique*

Un autre réseau métaphorique, emprunté aux différents éléments, éclaire en effet les associations dont l'imagination est coutumière : elliptique, la faculté court d'une image à l'autre et intercepte des transitions nécessaires, crée des raccourcis troublants : les métaphores abondent pour caractériser l'imagination et sa vélocité. Il semble que les philosophes ne puissent résister à la pente de la rêverie lorsqu'il est question de cette faculté qu'ils décrivent en lui prêtant les caractéristiques de chacun des éléments, terre, eau, vent, feu.

Pour commencer, le support matériel de l'imagination, à savoir les esprits animaux, explique que l'image aquatique déteigne sur la faculté : elle dépend des esprits animaux qui se trouvent à proximité de leur source et qui arrosent ainsi généreusement le site des représentations :

> « elles [les ramifications] font place à la source même de ce fluide spiritueux, qui les arrose et les pénétre, y court, y serpente »[1]

La faculté est alors comme contaminée à son tour par cette vivacité des esprits animaux, elle-même apparaît comme l'agent qui éclabousse le cerveau de ses images fortes : la faculté toute abstraite pour Descartes qui se contente d'une description générale, est à son tour spatialisée et devient le réceptacle de toutes les rêveries des auteurs, absorbée par cette épaisseur du corps qui fait écran à la représentation psychique. L'imagination devient un fluide, duplication spirituelle des esprits animaux avant de parcourir le champ d'autres éléments, depuis l'eau qui court jusqu'au feu qui gagne, à l'air immatériel et ductile. Rappelons pour revenir à sa forme aqueuse qu'Aristote déjà en avait énoncé l'image : en partant des mouvements des particules alimentaires qui s'échauffent, il employait l'image du « tourbillon » et proposait l'explication suivante :

> « si le liquide [des esprits animaux] est en repos, les images sont nettes et visibles ; de même aussi, dans le sommeil, tantôt les images et les mouvements qui restent de la veille et qui proviennent des sensations sont tout à fait annulés, quand le mouvement dont il est question est trop considérable, tantôt les visions qui se produisent sont effrayantes et monstrueuses et les rêves sont malsains, par exemple chez les mélancoliques et ceux qui ont de la fièvre et chez ceux qui sont ivres. »[2]

[1] JHS Formey, article « Songe », *op. cit.*, p. 355.
[2] Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, R. Mugnier, Paris, Belles-Lettres, 1965, 134 p. ; « Du sommeil et de la veille » 64-76 ; « Des rêves », 77-87, p. 84.

Il est à remarquer que le liquide des esprits animaux, tourmenté comme un torrent en crue, imprime directement les images des sensations véhiculées, mais de manière précipitée et déformée, ce que la théorie cartésienne interdit absolument, séparant les mouvements du corps de l'image, il est vrai énigmatique. Pour les rationalistes que sont Formey et Richard qui s'inspire en partie de l'article de Formey, la mécanique de l'impression se mêle à l'intensité de l'image, faisant concurrence aux sensations pour Formey[1].

Cependant, la théorie des esprits animaux est « modernisée » par l'introduction du réseau métaphorique de l'optique, celui de l'astronomie et aussi par la réflexion de Descartes à propos de la clarté illusoire des perceptions sensibles. Les métaphores lumineuses rappellent que le modèle épistémologique de la perception (dont l'imagination est un épiphénomène) est l'optique ; les esprits animaux et leur débit sont en relation étroite avec le « degré de clarté »[2] des songes au réveil, clarté qu'ils conditionnent. Comme nous l'avions remarqué précédemment, une coïncidence s'établit entre débit et lumière restituée dans la perception, sans que l'âme intervienne d'une manière ou d'une autre : le corps devient une chambre noire de la perception.

Ch. Wolff est auteur d'une *Psychologie* qu'il fonde sur l'expérience et la raison. On ne s'étonnera pas qu'il ait recours aux savoirs de son temps, savoirs expérimentaux, afin d'appuyer sa connaissance de l'âme sur l'expérience et de constituer une science : pour lui, les images de la veille sont « comme les feux éclatans du Soleil [qui] diffèrent de la lumière pâle de la Lune »[3]. Wolff file la métaphore de la lumière lunaire, porteuse d'illusion par sa pénombre trompeuse, lumière fragile entre la nuit noire et le grand jour qui l'éclipsent:

> « astres bizarres et brillants seulement de quelque lumière dans les ténèbres incertaines d'un sommeil léger, ils sont également éteints et par les ombres épaisses d'un Sommeil profond, et par la clarté vive qui accompagne les idées des Sens au réveil. »[4]

Ce texte témoigne de la passion du XVIII[e] pour l'astronomie depuis la fabrication du

[1] Article « Songe » : « personne n'ignore que dans les personnes d'un certain tempérament, dans celles qui sont livrées à de telles méditations, ou qui sont agitées par de violentes passions, les actes d'imagination sont équivalens aux sensations », article « Songe », *op. cit.*, p. 355.
[2] *Ibid.*, p. 357.
[3] *Psychologie ou traité sur l'âme contenant les connaissances, que nous en donne l'expérience*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1745, p. 142.
[4] *Ibid.*, p. ??

premier télescope à réflexion par Newton en 1671 : les cartes du ciel se multiplient. Les songes sont associés à des sources de lumière troubles qui procurent une clarté relative, bientôt effacée. Pour Formey, le rêve est une « eclipse »[1], phénomène alors très en vogue depuis le programme d'observations astronomiques sur Vénus établi dès 1716 par Halley (les transits ont lieu en 1761 et en 1769) et mis en œuvre par Joseph Nicolas Delisle, observations dont le but est de calculer la distance du soleil à la terre[2]. Une fois encore, l'illusion des songes est le centre d'intérêt de Ch. Wolff comme de Jean-Henri Samuel Formey ; le premier partage les perceptions en fonction de différents astres, plus ou moins lumineux selon leur composition matérielle. Le songe apparaît alors comme la source de lumière de la perception ; ce n'est qu'une métaphore, comme chez Formey, cependant la démarche d'élucidation depuis le ressenti du rêveur éveillé transforme le rêve en corps lumineux après la chambre noire et lui octroie une matérialité étrange : la perception est comme inversée, le corps devient un univers avec ses lois à découvrir et l'imagination est analysée dans ses illusions comme un objet scientifique, obéissant aux lois des corps, célestes ou terrestres. Ses prestiges sont décortiqués et tout doit être expliqué, jusqu'à l'inexplicable, jusqu'aux rapprochements les plus singuliers. Ces métaphores expriment le changement de point de vue qui s'opère peu à peu : le point de vue partial du rêveur éveillé conditionne les métaphores à visée pédagogique et transforme le rêve en mécanisme autonome, parfois en matière perçue, l'imagination en lanterne magique[3] interne.

Quant aux idées, elles circulent avec la même rapidité que ces esprits subtils. Après Aristote, pour l'abbé Richard, l'imagination est un « torrent » qui submerge l'esprit :

> « Elle néglige le principe pour courir à la conséquence : toujours impatiente de s'occuper de nouveaux objets, elle ne présente pas l'image dans tous ses détails, et donne ainsi occasion aux jugemens précipités que forme l'ame, et à ces décisions souvent si peu conformes au véritable état des choses, toujours dangereuses par elles-mêmes, et pernicieuses lorsqu'elles sont accompagnées d'une autorité, à laquelle la vérité même est obligée de céder […] »[4]

Il oppose la logique discursive à celle de l'imagination, plus ramassée, qui appelle,

[1] Article «Songe» , *op. cit.*, p. 357.
[2] « Newton et l'astronomie au siècle des Lumières », Jean-Pierre Luminet dans *La Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui. Art et science*, sous la direction de Jean-Pierre Changeux, Paris, Odile Jacob, 2005, 347 p. , pp. 69-86.
[3] Nous retrouvons la même image chez La Mettrie dans *L'Homme-Machine*, *op. cit.*, p. 167 : il y définit l'imagination de « *toile médullaire*, sur laquelle les objets peints dans l'œil sont renvoyés comme d'une lanterne magique. »
[4] Abbé Richard, *op. cit.*, p. 21.

invoque sans s'attarder, faculté de la mention, de l'ensemble contre le détail. La logique se dessine de manière propre et originale. La théorie est cartésienne, néanmoins la faculté est définie comme effervescente, ce qui peut faire écho au support matériel, les esprits animaux. La Mettrie, dans *L'Homme-Machine,* daté de 1747, définit ainsi l'imagination qui selon lui a la particularité d'embrasser une infinité d'objets :

> « Toujours emportée par le tourbillon du sang et des esprits ; une onde fait une trace, effacée par celle qui suit ; l'âme court après, souvent en vain, il faut qu'elle s'attende à regretter ce qu'elle n'a pas assez vite saisi et fixé : et c'est ainsi que l'imagination, véritable image du temps, se détruit et se renouvelle sans cesse. »[1]

La métaphore du fluide, exactement calquée sur le tourbillon des esprits animaux, trouve un relais dans l'image de l'onde, ici substrat de l'imagination modifié et immédiatement soumis à une autre modification. L'image du torrent laisse la place à des eaux calmes à la surface desquelles souffle le vent de nouvelles orientations. La presse ne convient plus, tant l'imagination est dépendante de ces fluides, elle n'est que passage continuel d'images, courant elle-même, à peine effleurée par des objets qu'elle crée ou recrée. Cette passivité illustre le matérialisme d'un esprit soumis à toutes les perceptions et à tous les mouvements, mêmes internes.

Parfois, la métaphore trouve un autre terreau élémentaire, comme celui de l'air : la rapidité et la multiplicité des images est telle qu'elles "voltige[nt] sur la surface de l'imagination"[2]. Belle métaphore qui constitue encore l'imagination en lanterne magique et suggère combien les successeurs de Descartes ne séparent plus images et support matériel : sans compter que l'imagination s'étend et devient un espace intérieur. Pendant la rêverie, les mêmes images s'évaporent comme des nuages, si l'on en croit La Mettrie pour qui la « foule innombrable d'idées confuses […], comme autant de nuages, remplissent, pour ainsi dire, l'atmosphère de notre cerveau. »[3]. Nous ne sommes pas étonnés par cette métaphore, directement empruntée aux théoriciens du songe du XVII^{e} siècle : elle a toujours cours, mais elle trouve un développement matérialiste inédit : pour La Mettrie, cette image renvoie à la passivité de l'entendement qui accueille les sensations et les idées sans aucune action de sa part. La métaphore météorologique est celle que choisit aussi J.J. Rousseau au début des *Rêveries,* lui qui « applique le

[1] Julien Offroy de La Mettrie, *L'Homme-Machine*, Paris, Denoël, 1981, 283 p., Folio Essais, p. 172.
[2] *Ibid.*, p. 39.
[3] *L'Homme-Machine*, p. 151.

baromètre » à son âme ; ses humeurs et son état d'esprit sont aussi changeants que le ciel et méritent une longue introspection. La faculté de l'imagination est celle qui démultiplie les idées et les humeurs, elle constitue l'esprit en ciel changeant, non étranger à la théorie aristotélicienne des esprits animaux selon laquelle les esprits échauffés depuis l'estomac deviennent subtils et montent jusqu'au cerveau. Néanmoins, la scène intérieure devient cosmique, reflet de l'univers qu'elle accueille passivement, univers en elle-même avec ses caprices météorologiques.

Enfin, dernier support élémentaire, l'imagination est un « feu ». La chaleur qui fait monter les esprits animaux jusqu'au cerveau devient ignée et l'imagination est contaminée par contiguïté, sans doute parce que le site du cerveau qui accueille les esprits leur fait correspondre des images. Néanmoins, on sent toute la portée magique de ces propos imagés, même tenus pour des raisons pédagogiques : il semble que l'imagination soit sous l'emprise du corps et de ses soubresauts, faculté matérielle qu'on se représente poreuse au corps et à ses mouvements. D'Holbach, nous ne nous en étonnerons pas, adopte cette théorie de la « chaleur d'âme »[1] pour appuyer son monisme matérialiste. L'imagination, en contact direct avec le feu du vin, est « ardente » et cette chaleur est un principe vital qui fait croître les poussins aussi bien que les idées. L'abbé Richard décrit ainsi l'âme, après avoir longuement développé les pouvoirs de l'imagination :

> « L'ame est donc perpétuellement occupée de quelques images, son état de spiritualité ne lui permet aucun instant d'inaction ; elle n'est même pas libre d'être autrement ; c'est un feu dont l'existence est action. […] »[2]

Cette activité incessante mime la création continuée de Dieu. L'énergie inépuisable est une preuve de son immatérialité, que la référence au feu exprime – sans oublier que le feu est l'image chrétienne de l'esprit divin. On constate que l'image est ici ambivalente : tour à tour principe organique ou principe divin, le feu est duel. La même comparaison est déjà présente chez La Mettrie, pour caractériser l'imagination : c'est un "feu rapide" qui "brûle pour ainsi dire les objets par la vivacité avec laquelle il les pare, qui rassemble les contrastes et les rend dans des signes frappants"[3]. La métaphore vise à expliquer la vivacité troublante de l'imagination et de ses productions, et revient au

[1] Paul-Henri Thiry d'Holbach, *Le Système de la nature*, tome I, *op. cit.*, p. 155.
[2] *Ibid.*, p. 137.
[3] Cité par Annie Beck, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 437.

concept de perception avec son attribut principal, la clarté : Malebranche préférait l'image du moule, le feu ici suppose un éblouissement en ce qu'il rapproche ce qui n'est pas contigu. Il condense, fusionne les éléments opposés.

Louis Isaac de Beausobre (1730-1783), autre rationaliste membre de l'Académie des sciences de Berlin, proche de Formey, prend à son tour le songe pour objet dans ses *Réflexions philosophiques sur les songes* en 1762.

C'est un protégé de Frédéric II, qui, par estime pour son père Isaac de Beausobre, pasteur de l'église française, a pris en charge son éducation[1]. Il collabore avec Formey dans la revue « Bibliothèque germanique », rejoint l'Académie des sciences de Berlin en 1755 et rédige ses *Réflexions philosophiques sur les songes*, publiées dans l'*Histoire de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin* la même année, en 1762.

Rappelons que J.-H.-S. Formey a inauguré à l'Académie de Berlin une section de Philosophie spéculative dont le but est de proposer des interprétations de tous les phénomènes inexpliqués, interprétations libres de toute intervention du pouvoir royal ou clérical[2]. Avec lui, Louis Isaac de Beausobre (1730-1783) ou encore Johann Bernhard Mérian (1723-1807), philosophe suisse, Johan Georg Sulzer (1720-1779), autre philosophe suisse spécialisé dans les problèmes de morale, se dessine tout un cercle qui réfléchit librement aux phénomènes dont les grands systèmes philosophiques ne peuvent rendre compte de manière satisfaisante : l'allégorie, l'identité, le songe, les paradoxes psychologiques, la folie, le pressentiment ou l'imagination[3] sont des sujets qui déjouent des explications trop systématiques et qui intéressent l'éclectisme des Berlinois. Maupertuis, dans son *Discours sur les devoirs de l'académicien* précise à propos de la classe nouvelle de philosophie spéculative :

> « L'être supréme, l'esprit humain et tout ce qui appartient à l'esprit est l'objet de cette science. »[4]

---

[1] Émile Haag, *La France protestante ou vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire : depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à la la reconnaissance du principe de la liberté des cultes par l'Assemblée Nationale*, t. 2, Paris, Joël Cherbuliez, 1847, 516 p. 127-128.

[2] Margarete G. Smith, « In defence of an eighteenth-century academician : J-H-S Formey », *op. cit.*, pp. 87-88.

[3] *Cf.* Formey Jean-Henri-Samuel de, « De l'étenduë de l'imagination » dans *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin* (1754), 1756, Berlin, Haude et Spener, 522 p., pp. 365-382. Voir *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin*, *http://bibliothek.bbaw.de/bbaw/bibliothek-digital/digitalequellen/schriften*, de 1745 à 1769 : dans le désordre, la folie par Beausobre en 1759, le pressentiment en 1766 par le même, la ressemblance par Merian en 1751, l'identité numérique en 1755 toujours par Mérian, les paradoxes psychologiques par Sulzer en 1759, l'allégorie philosophique par Formey en 1755… Formey rédige aussi l'article « monstre » de l'Encyclopédie.

[4] *Choix des mémoires et abrégé de l'histoire de l'Académie de Berlin*, tome I, Berlin, chez Haude, 1761, pp. 36-54, p. 46. Voir aussi Christian Bartholomess, *Histoire philosophique de l'Académie de Prusse depuis Leibniz jusqu'à Schelling*, Paris, Librairie Marc Ducloux, 1850, 404 p., p. 169*sq*.

C'est donc un autre nom de la métaphysique que la philosophie spéculative ; certes, elle vient derrière la philosophie expérimentale et les mathématiques mais elle présente toujours de hautes ambitions, encore que teintées d'une certaine prudence, comme on le perçoit dans le discours de Maupertuis[1]. Enfin, les réflexions sont morcelées et portent fréquemment sur un objet mineur : la démarche consiste à partir de ces entrées pour proposer une nouvelle exploration des questions métaphysiques.

Beausobre, après Formey, propose une analyse du songe. Mais contrairement au secrétaire perpétuel, les images abondent dans son traité et il se rattache moins à des découvertes scientifiques récentes qu'à une conception plus archaïque de l'esprit. Ainsi, il emploie des images dont l'ambiguïté fait réfléchir le lecteur actuel :

> « Il ne faut au premier [homme à la perception affûtée] qu'une étincelle pour donner à son imagination une activité étonnante : le magazin des fantômes est rempli, il ne faut qu'un rien pour les faire paroitre. »[2]

C'est la spontanéité de l'imagination qui est mise en avant comme chez l'abbé Richard, force explosive et contagieuse. Une impulsion minime suffit à en activer la puissance. En bref, l'imagination, par sa composante matérielle, échappe à toute saisie de même que ses associations trop rapides, elle fuit en avant, à la manière d'un des éléments indomptables, que ce soit le feu, l'eau ou l'air.

Notons que par ces images, l'imagination renvoie aux théories anciennes sur le *pneuma.* Il s'agit, on s'en souvient, d'un souffle vital très subtil, situé dans le cerveau : instrument premier de l'âme, le *pneuma psychique* participe du *pneuma divin,* divinité matérielle et immanente s'identifiant à l'âme du monde, souffle igné dont la partie principale est située dans le monde astral. Pour Synesius, le *spiritus phantasticus* est associé à l'imagination et permet d'entrer en contact avec le monde spirituel : il est la pointe du corps. Miroir, il reçoit les êtres des choses (de même qu'il est l'agent d'une perception *essentielle)* et permet de percer les secrets de l'avenir. Marsile Ficin, au XVI^e^ siècle, assimile le *pneuma* ou *spiritus* à l'imagination qui est une intuition intellectuelle : elle donne accès aux idées des choses, nous met en contact avec les astres et nous fait deviner l'avenir. Ce *spiritus* prend la forme d'esprits animaux très subtils qui circulent

[1] « Mais c'est une remarque fatale, et que nous ne sçaurions nous empêcher de faire, que plus les objets sont intéressants pour nous, plus sont difficiles et incertaines les connoissances que nous pouvons en acquérir. Nous serons exposés à des erreurs, et à des erreurs bien dangereuses, si nous n'usons de la plus grande circonspection dans cette science qui considere les esprits. », *op. cit.*, p. 46.
[2] *Réflexions philosophiques sur les songes*, *op. cit.*, p. 433.

dans le corps, diaphanes et éthérés, intermédiaires entre l'âme et le corps. Ces théories préscientifiques circulent souterrainement et vont au-delà d'une conception de l'imagination comme faculté de représentation. Elle est, bien plus, confondue avec les esprits animaux ; les images qu'elle produit, loin de n'être que des « débris », ont la clarté d'images neuves, aussi rapides que le souffle igné du *pneuma* dont elle participe. Et son principe spirituel est réaffirmé.

Pour revenir aux associations opérées par l'imagination, John Locke en donnait une approche dans son *Essai :* c'est avec une certaine moquerie qu'il définit le *bel esprit* que domine l'imagination et qui néglige le discernement :

> « Car le *bel esprit* tient plus en l'assemblage rapide et varié d'idées où l'on trouve de la ressemblance et de la convenance, ce qui fait de plaisants tableaux et des visions agréables pour la fantaisie ; *le jugement* au contraire tient, tout à l'inverse, en la séparation attentive des idées les unes des autres dès qu'on y trouve la moindre différence »[1]

L'imagination se plaît aux rapprochements, aux associations rapides et sans autre fondement qu'une vague ressemblance, dans un but esthétique. Elle donne à voir un *tableau varié,* laisse imaginer à loisir ce qui forme un ensemble harmonieux et piquant par sa diversité. Elle ne s'adresse qu'aux autres imaginations pour leur offrir une vision globale agréable.

C'est à Christian Wolff, inspirateur de Formey qui l'a lu avec une grande attention, que l'on doit un tableau précis des associations imaginatives. Le philosophe allemand a été membre de l'Académie de Berlin avant d'en être exclu en 1711 et d'être banni de Prusse –victime des représailles de certains de ses ennemis qui accusent son fatalisme d'exercer une influence néfaste sur les jeunes soldats enclins à déserter. Alliant une philosophie expérimentale et une philosophie *a priori,* reposant sur le simple raisonnement, cet esprit à la fois systématique, rigoureux et observateur, disciple de Leibniz, offre une analyse fouillée et variée du fonctionnement imaginatif dans sa *Psychologie* de 1745:

> « nous rêvons en effet, même en veillant, lorsque sans faire attention aux Sensations, qui pourroient nous distraire, nous laissons à notre Imagination pleine liberté de coudre à sa fantaisie images à images, d'en faire une suite à sa façon, et nous mener peut-être d'un bât de mulet, qui s'offre à notre vue, au mulet, qui s'offre à notre vue, au mulet qui le porte, du mulet à la campagne où il est en honneur, de la campagne à l'attaque du Mont Alban, du Mont Alban à l'Olympe, de l'Olympe à de

[1] John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, *op. cit.*, p. 254.

> nouveaux Géants, dont l'audace conduite par la sagesse devient aussi plus heureuse. »[1]

C'est le fonctionnement de l'imagination qui est à l'œuvre dans le rêve : la faculté saute d'un objet à l'autre par des associations qui s'offrent à la vue ou à l'esprit. La contiguïté est la loi de l'imagination, essentiellement métonymique mais aussi métaphorique ; elle ne se soucie guère de la nature des faits associés, qu'ils soient intemporels ou historiques, mythologiques ou référant à une histoire moderne. Elle franchit le gouffre qui sépare un bât aperçu et la vertu abstraite attribuée au peuple prusse pendant la Guerre de Succession. Ainsi, le terme « campagne » renvoie aussi bien à un paysage sauvage qu'à une campagne militaire précise, celle de la France alliée de la Prusse contre les ducs de Savoie alliés à l'Autriche, à Nice, à la forteresse du Mont Alban, vers 1705. Cette forteresse permet de protéger le port Lympia qui, à quelques lettres près, fait penser à l'Olympe, de même que le pic rocheux du Mont Alban renvoie à la montagne de l'Olympe. L'Olympe évoque à son tour l'épisode célèbre de son assaut par les Géants ; les nouveaux Géants représentent sans doute les Prussiens et les Français qui, lors de la guerre de Succession d'Espagne, l'ont emporté sur les Autrichiens, contrairement aux Géants précipités du haut de l'Olympe. Les associations mythologiques deviennent ici le prétexte à des allusions politiques qui font appel à la culture et à la finesse du lecteur : c'est ainsi que procède l'imagination, allusive et toujours significative, déplaçant et rapprochant pour donner sens. Elle est un fonctionnement plus agile et plus rapide de l'esprit, plus polymorphe aussi en ce que la loi d'association est souple, jouant sur la contiguïté physique, sur la métonymie du contenu au contenant, sur les signifiants, l'homonymie. Brillante, elle gambade et finaude avec les allusions culturelles qui traversent le temps et l'espace, demandant une agilité particulière à l'auditeur ; le passage d'une allusion à l'autre repose sur le déplacement, la ressemblance des signifiants et la comparaison des réseaux culturels. D'ailleurs, le philosophe-psychologue résume le caractère insaisissable, pour l'introspection, de la faculté aussi polymorphe que tout ce qu'elle peut forger :

> « Tantôt importune, elle nous remet continuellement les mêmes [objets] devant les yeux ; tantôt inconstante, elle voltige des uns aux autres ; tantôt sage et réglée, elle ne les assortit qu'après en avoir découvert les

[1] *Psychologie ou traité sur l'âme…*, *op. cit.*, pp. 138-139.

> rapports ; légère, elle n'est point arrêtée par l'intervalle des lieux, qu'elle parcourt dans un instant, et où par une innocente magie elle nous transporte avec elle ; infatigable, à peine connoit-elle la différence des veilles et du sommeil ; assemblage monstrueux enfin, elle réunit en elle les qualités les plus contraires, et les caractères les plus opposés, et tenter de la peindre ce seroit vouloir représenter un même homme qui changeroit à chaque instant de forme et de figure, ou vouloir tracer dans un même tableau l'Histoire en même tems de tous les hommes. »[1]

Comme le précisait Pascal, on ne peut se fier à elle car elle n'obéit à aucune loi et impose des images où la volonté n'a aucune part ; sa nature changeante la fait échapper à toute méthode mais aussi à toute caractérisation définitive, car elle ne se tient pas au seul caprice ; de même que Wolff lui confère le don d'ubiquité, lui fait traverser les états de conscience et la fait passer lestement d'un objet à l'autre. Essentiellement volatile, elle ose des rapprochements inédits et se dérobe à toute étude. Il est intéressant de constater que la volatilité et la monstruosité en perpétuelle métamorphose des images oniriques avait été maintes fois soulignée au XVII^{e} siècle : ici, il est question de la faculté en elle-même, définie comme monstrueuse et insaisissable. On pourrait avancer l'idée que la tendance de ces philosophes, héritiers des Classiques, est d'analyser les facultés de l'âme, de gagner sur son obscurité en prenant appui sur ses manifestations, en particulier les productions oniriques, dont les caractéristiques sont transférées aux facultés elles-mêmes et à leur fonctionnement.

Mais une autre image concurrence celles liées à la matérialité de l'imagination, léguées par la théorie du *pneuma* et des esprits animaux, et renouvelle la conception de cette faculté.

- *L'image de l'instrument sensible : une généralisation de l'automatisme de l'idée*

Bien que l'imagination ne soit pas seule concernée dans l'image, le réseau musical de « l'instrument sensible » ou de la « corde sensible » présent chez Ch. Bonnet, J.H.S Formey, le baron d'Holbach ou encore chez D. Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert,* donne la clé du basculement épistémologique qui s'opère dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle et qui va toucher l'imagination : la vibration de la fibre remplace l'image de la circulation des fluides puis celle de l'impression, et dans les deux cas, la sensation est de nature purement mécanique, tout comme l'association. La fibre apparaît comme

[1] *Op. cit.*, pp. 90-91.

l'élément premier dont les corps sont composés[1], et surtout l'élément premier d'une autonomie du corps, par sa tension propre et *différée*, comme mémorisée sans intervention de la *psyché*. Atome primordial, il impose son fonctionnement à l'ensemble de la perception, depuis le choc nerveux jusqu'aux sensations reçues et aux idées associées.

A travers cette image, c'est la structure épistémologique cartésienne qui est dépassée : après la transmission du choc par contact se fait jour la possibilité d'une transmission différée et sans translation locale. La vibration devient le modèle du mouvement et de sa transmission : non seulement parce qu'elle rend compte des lois physiques, depuis les lois de la gravité et des forces à distance ; mais aussi parce qu'elle peut éliminer l'épineux problème des rapports entre corps et âme et expliquer la vie selon un principe unitaire.

On comprend bien quel est l'enjeu épistémologique chez Formey ; il s'agit de réduire la perception à un jeu mécanique qui repose sur le toucher et qui engendre une vibration correspondant à la sensation interne. Le corps est donc seul protagoniste dans la causalité de la perception, il est la cause efficiente :

> « les émanations de ces corps ou leurs parties même heurtant nos nerfs, les ébranlent à la surface de ces corps : et comme lorsqu'on pince une corde tendue dans quelqu'endroit que ce soit, toute la corde trémousse, de même le nerf est ébranlé d'un bout à l'autre, et l'ébranlement de l'extrêmité intérieure est fidelement suivi et accompagné, tant cela se fait promptement, de la sensation qui y répond »[2]

La perception apparaît comme dépourvue de mystère, la transmission nerveuse obéit aux lois de la mécanique et n'implique plus d'esprits voyageurs qui passent du milieu externe au milieu interne. La métaphore de la corde souligne la propagation nerveuse jusqu'au for intérieur du corps, qui est comme l'autre face de l'organisme, débouchant directement sur une opération psychologique qui est la sensation, entendons le son de la corde, immatériel. Par cette simple image, Formey dissipe l'énigme de la causalité cartésienne, le passage du corps à l'âme, leur union, qui devient ici traversée d'une intériorité ; le cerveau est la face interne du corps, où la sensation est produite. C'est la tentation réductionniste des rationalistes : à force de vouloir *tout* expliquer, pour battre en brèche le surnaturel, les problèmes sont escamotés, ici, celui

[1] C'est le titre du chapitre premier de l'ouvrage *Elémens de physiologie* d'Albert de Haller, publié en 1769. Diderot en reprend la structure dans ses notes au titre homonyme.
[2] Article « Songe », *op. cit.*, p. 354.

du passage du physique au psychique : le psychique est écrasé, il est une intériorité, mais qui obéit encore et toujours aux lois des corps. Puis, l'image de la vibration est explicative et suggestive : elle ménage un temps de latence entre le choc et la sensation, temps qui peut s'étirer et expliquer en dernier lieu le songe, dans lequel la sensation est ajournée de manière indéterminée. Le songe est la résultante mécanique d'un choc préalable, comme enfermée dans les rouages complexes et finalement libérée au terme d'une durée que la vibration figure : le songe ne possède donc aucune autonomie propre, ses productions ne sont que la suite de ces sensations, des représentations en décalé.

Cependant, on note que par souci pédagogique, Formey ne se départit pas d'une conception tactile de la perception, après Descartes qui la comparait au bâton d'un aveugle : il fait référence aux « émanations » des épicuriens[1], sortes de doubles itinérants directement prélevés des choses, atomes qui forment une image globale empruntée aux objets perçus. La lumière n'est alors pas appréhendée comme un phénomène objectif et détaché des objets, ce sont les objets eux-mêmes qui s'offrent à la perception et qui mettent en branle la machine nerveuse, instrument vibrant. La causalité est simplifiée et la production de la sensation devient simple, pur choc physique qui fait vibrer une corde et produit un son ; en ce sens la théorie des émanations est plus parlante.

Chez des matérialistes comme le baron, l'image de l'instrument à cordes est exploitée de manière plus radicale, elle est une image à portée argumentative dans l'affirmation d'une thèse matérialiste, puisqu'elle transforme le corps en machine : l'instrument sensible figure le corps tout entier qui se meut, agi par les objets extérieurs et qui sent, pense, résultante de chocs externes. La fibre a envahi le corps, au point qu'il devient instrument à cordes lui-même. Toute opération psychique relève alors du corps et de la matière ; le monisme tend à supprimer les brumes métaphysiques qui maintiennent le sujet dans la superstition, la terreur et la sujétion à des notions incompréhensibles. Néanmoins, il est intéressant de noter que ce monisme s'appuie sur des analyses jusqu'alors dévolues à la perception. Ce n'est plus la perception et l'association d'une image à un choc que restitue la métaphore de la corde musicale, c'est toute idée, même les idées nées sans aucune impulsion externe :

> « Il [l'homme] peut être comparé à une harpe sensible qui rend des sons d'elle-même et qui se demande qu'est-ce qui les lui fait rendre ; elle ne

[1] Gérard Simon, *Le regard. L'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988, 216 p., p. 37.

> voit pas qu'en sa qualité d'être sensible elle se pince elle-même et qu'elle est pincée et rendue sonore par tout ce qui la touche [...] »[1]

La musique déploie tous ses charmes, associant une impulsion extérieure ou intérieure (comment est-ce possible, la métaphore ne l'explique pas) à un son qui, à côté d'autres, provoque directement des émotions. Ce réseau musical annihile la parfaite hétérogénéité entre d'un côté la matière, toujours dénigrée dans la tradition chrétienne, la corde, correspondant de la fibre nerveuse, et de l'autre les idées, immatérielles comme la musique produite. Le mystère du composé substantiel est résolu par une métaphore et une expérience dont personne ne s'étonne : l'instrument émet des sons immatériels, des vibrations sonores, sans perdre son caractère mécanique. De plus, d'Holbach, par cette métaphore musicale, élucide un autre problème, celui de l'ignorance de l'homme concernant ses propres opérations intellectuelles ou corporelles, effets d'un corps dont il n'a qu'une connaissance partielle ; il éprouve la plus grande surprise devant les sons émis et se figure qu'ils sont d'un autre ordre que les cordes. A ces correspondances, la sagacité de d'Holbach en ajoute une autre : il s'appuie sur la musique instrumentale qui suppose un instrument et un interprète : ici, ils sont confondus, et l'étonnement redouble, l'homme est à la fois un instrument qui rend des sons et l'instrumentiste, le corps, sorte de miracle non accompagné de conscience[2].

La métaphore est filée, jusqu'à faire de l'âme tout entière, dans toutes ses opérations les plus diverses, un instrument :

> « les âmes des hommes peuvent être comparées à des instrumens dont les cordes déjà diverses par elles-mêmes ou par les matières dont elles ont été issues, sont encore montées sur des tons différens : frappée par une même impulsion chaque corde rend le son qui lui est propre. »[3]

La pensée, le sentiment ne sont que les manifestations, non d'une âme inexistante, mais d'un corps dont les attributs vont jusqu'à la pensée, comme la métaphore l'indique : l'instrument à cordes possède une valeur explicative supplémentaire car la vibration de la corde est composée d'un son complexe, ce qui induit qu'une idée peut

[1] Paul Henri Thiry d'Holbach, *Système de la nature, ou des loix du monde physique et du monde moral*, Paris, Arthème-Fayard, 1990, 389 p., tome 1, p. 131.
[2] La fascination pour la voix humaine relève d'une admiration comparable pour la machine humaine à la fois instrumentiste et instrument : *cf* Béatrice Didier, *La Musique des Lumières Diderot-L'Encyclopédie-Rousseau*, Paris, Puf, 1985, 478 p., p. 126 : "Le caractère physiologique de la voix, le fait que le chanteur est en même temps l'instrumentiste et l'instrument explique évidemment cette attitude des hommes du XVIIIe, fascinés par ce miracle de la voix humaine dans toute sa corporalité qui engage non seulement les organes propres de la phonation, mais tout l'être [...]"
[3] Vérifier la lettre du texte, p. 150.

renvoyer à une autre ; et les vibrations de la corde peuvent faire vibrer d'autres cordes, entrer en résonance avec d'autres sens, ce qui explique la multitude simultanée de sensations et d'idées ; mais aussi avec d'autres instruments, comme la sympathie ou même la communication en est l'illustration[1]. La personnalité de chacun est à son tour abordée : la musique rendue n'est pas la même car chaque instrument est différent, il est accordé d'une certaine manière. Le « ton » permet d'expliquer la prédisposition de l'instrument à rendre les mêmes sons, une fois accordé (c'est la mémoire du corps) et la différence de perception suivant les différents individus.

Dans la première partie du *Rêve de d'Alembert,* le personnage « Diderot » expose longuement l'image de l'instrument et résume les différentes composantes de la métaphore[2]. Nous reconnaissons toutes les difficultés que lève l'image : la mémoire des sensations, la capacité à former des idées complexes à partir des sensations, ou encore à réfléchir en ayant présentes à l'esprit les sensations passées. Enfin, la capricieuse imagination et ses sauts analogiques se trouvent expliqués par la vibration harmonique. Diderot va plus loin ensuite, il propose le rapprochement suivant :

> « un animal étant un instrument sensible parfaitement semblable à un autre, doué de la même conformation, monté des mêmes cordes, pincé de la même manière par la joie, par la douleur, par la faim, par la soif, par la colique, par l'admiration, par l'effroi, il est impossible qu'au pôle et sous la ligne il rende des sons différents. »[3]

L'auteur, par la bouche de son porte-parole, avance l'idée que chaque homme ne possède pas d'idiosyncrasie en propre, bien au contraire, le langage des émotions commun à tous les hommes est le signe d'une communauté de nature, d'une nature humaine profondément unitaire. L'image de l'instrument sensible laisse penser que le langage établi est l'effet mécanique d'une émotion, qui correspond à un choc donné à la corde. Ici, ce n'est pas l'émotion ou l'idée qui est l'effet immatériel d'une sensation ressentie, mais le langage apparaît comme un prolongement du choc reçu par la machine. Diderot pousse le plus loin l'image de l'instrument : la vibration du son, soit le

[1] Voir à ce propos la notice très éclairante de Barbara de Negroni à propos du *Rêve de d'Alembert* dans D. Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2010, p. 1212.
[2] *Entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot*, *Le Rêve de d'Alembert dans Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, volume XVII, 577 p., p. 101. Nous étudions ce passage *infra :* « La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres […] »
[3] *Ibid.*,.

choc des objets externes sur les fibres, n'est plus ce qui relève du spirituel, c'est à présent le langage - alors qu'il est institué par la volonté des hommes pour faire correspondre un référent à un son - qui est présenté comme naturel, autant que les émotions, d'origine corporelle. Diderot naturalise le langage et l'extrait de l'institution rationnelle, afin de soutenir son monisme matérialiste.

Il est un autre scientifique qui prend appui sur la fibre pour s'aventurer en territoire métaphysique : elle devient pour lui le principe de l'homme dans tous ses aspects, sensible ou pensant. Il s'agit de Charles Bonnet. Naturaliste suisse genevois (1720-1793), il est reconnu pour son travail sur la reproduction des pucerons et celui sur les feuilles dans lequel il prépare la découverte de la photosynthèse ; devenu théoricien et philosophe à la suite de sa cécité, il est éloigné de tout matérialisme. Pourtant, en 1760, dans son *Essai analytique sur les facultés de l'âme,* la même ambition est au cœur de l'ouvrage : déduire des lois du corps une connaissance aussi approfondie et aussi poussée que possible de l'âme et de ses opérations. Partant de la même ignorance à propos des substances, de la même impuissance de l'âme à se connaître, si ce n'est à travers son corps, il s'en tient avec rigueur à une étude *naturaliste*, sans néanmoins renoncer à explorer l'âme :

> « Ces deux substances (l'âme et le corps) ne nous offrent rien de commun ; et pourtant elles sont unies, et l'*Homme* résulte de leur *Union.* Nous devons renoncer à pénétrer ce mystère : l'Ame ne peut se connoître elle-même ; elle ne connoît que par le ministère des Sens ; comment des sens matériels lui donneroient-ils la Perception d'elle-même ? Elle ne connoît pas plus la Matiére qu'elle ne se connoît elle-même : elle ne la voit qu'à travers un *Milieu* ; elle n'en juge que dans le rapport à ses Sens. »[1]

Charles Bonnet part donc du corps et de ce que l'on en sait en 1760 : la « fibre » est à peine une image en ce qu'elle a été observée au microscope et l'irritabilité a été établie comme loi mécanique qui préside au corps ; elle vibre lorsqu'elle est ébranlée par une impression, soit un choc, des objets externes :

> « Il [l'Objet] monte, pour ainsi dire, la Fibre à son ton »[2]

[1] *Essai analytique sur les facultés de l'ame*, Copenhague, chez les fr. Cl. et Ant. Philibert, 1760, p. XX. *Cf.* aussi p. XIV : « Nous ne connoissons point, il est vrai, l'Essence réelle des Substances : nous savons tout aussi peu ce qui fait que la Matiére est étenduë et solide, que nous savons ce qui fait que l'Ame pense et agit ».
[2] *Ibid.*, p. 366.

L'image musicale explique aussi que le son produit soit unique et reconnaissable en fonction de l'objet à l'origine de la vibration, de même que pour un musicien, un seul doigté, une seule impulsion tactile produit un son unique. L'harmonie préétablie devient littérale : elle est instituée par la nature, mais l'interprétation ne fait aucun doute.

> « Quand l'Objet a une fois imprimé à la Fibre cette tendance dont j'ai parlé, il l'a renduë capable de recevoir le principe de son mouvement de Causes très différentes entr'elles ; sans que la diversité de ces Causes puisse en apporter aucune dans la *nature* du mouvement de la Fibre, parce qu'elle dépend essentiellement de la Méchanique de celle-ci. »[1]

La "tendance" rappelle les traces mnésiques de Descartes, mais elle introduit un dynamisme en puissance : le schéma cartésien a été déplacé par l'apparition des fibres dans la connaissance anatomique ; la fibre une fois agitée possède une « tendance » à l'être derechef et par des causes diverses ; l'autonomie de la fibre est alors posée et la libère de l'impression des objets externes, comme si la tendance devenait prédisposition à toutes sortes de causes hétérogènes, comme si les objets extérieurs avaient mis en branle une machine devenue de plus en plus « sensible », « vibratile », à la manière de la statue de Condillac qui s'éveille peu à peu et dont le jeu est plus libre, plus étendu :

> « Dès qu'elle (la fibre) est montée, elle jouë au moment que quelque impulsion survient »[2]

Pas à pas, Bonnet passe de la simple sensation à l'idée complexe, à la manière de Condillac qui élucide la genèse de la connaissance. Une fois posée cette loi, le naturaliste l'assortit d'une autre loi, celle de l'association des idées par la contiguïté des fibres qui se touchent, qui vibrent de concert en harmonie, c'est là que nous retrouvons l'analyse de l'association imaginative donnée par les auteurs étudiés depuis Malebranche :

> « Ces Fibres contractent donc des *Rapports* qu'elles n'avoient pas avant qu'elles eussent été ébranlées à la fois par le même Objet ; car elles contractent l'Habitude de s'ébranler réciproquement.
>
> Si donc un ou plusieurs Faisceaux de ces Fibres viennent ensuite à être ébranlés par quelque cause que ce soit, le Mouvement se communiquera bientôt à tous les autres Faisceaux, et l'Idée *totale* sera *reproduite.* »[3]

[1] *Ibid.*, p. 371.
[2] *Ibid.*, p. 369.
[3] *Ibid.*, pp. 403-404.

Charles Bonnet accomplit le programme des Lumières en le radicalisant : percer le mystère de l'âme en se cantonnant à l'observation précise du corps. L'activité de l'esprit se déduit de vibrations de fibres et toute idée complexe est réduite à une association par contiguïté de fibres.

La fibre devient une sorte de clavecin mécanique, qui, à partir d'un son initial, étend peu à peu les harmoniques. On comprend l'importance de la métaphore musicale : elle laisse intacte l'assimilation causale abusive de la fibre purement matérielle, passive et celle de la vibration, opération autonome dans le temps et qui se répand de proche en proche en donnant naissance aux idées complexes. L'instrument sensible est une métaphore réemployée pour éviter de recourir à une substance spirituelle, supplément aussi gênant qu'hétérogène au dispositif mécanique : il invente une autre causalité, une, où le choc s'associe à une série de sons multiples et d'un autre ordre que la simple impulsion. Néanmoins, l'image écrase la spécificité de la pensée, son autonomie, sa variété souvent simultanée et surtout rend difficile la possibilité d'induire des sons sans impulsion extérieure.

b) Le rêve comme révélateur du fonctionnement de l'esprit et de son unité

- Le labyrinthe

C'est devenu un lieu commun au XVIII^{e} siècle que l'âme est inaccessible à la connaissance. Pourtant, deux voies permettent de l'approcher : celle du corps – par le biais de l'union de l'âme et du corps - et celle des idées, pensées donc aperçues. A partir de ces deux entrées, obéissant à des lois connues, les rationalistes de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, c'est-à-dire les philosophes qui se rattachent à l'école de Berlin (Formey, Beausobre, Wolff), mais aussi les naturalistes comme G.-L. Leclerc de Buffon et Ch. Bonnet qui renouvellent le champ de la connaissance intellectuelle à partir de leur approche scientifique expérimentale dans les règnes animal et végétal, ou encore Richard qui compose un traité entier en s'inspirant largement de Formey ou en le plagiant, tous partent à l'aventure de l'âme présentée comme une *terra incognita,* à travers ses opérations les plus obscures. Dans la préface de son *Essai,* Ch. Bonnet évoque

ce « Pays peu connu »[1] qu'est l'âme sans renoncer à le parcourir, bien au contraire, par les instruments de l'expérience (les idées) et de l'analyse génétique. La gageure intellectuelle qui consiste à s'aventurer là où les connaissances ne sauraient aborder est souvent affirmée par la comparaison avec une exploration géographique : mais c'est aussi l'âme qui est présentée comme un continent, ne serait-ce que parce que l'homme ne se connaît pas lui-même et échoue à expliquer ses propres opérations comme le rêve.

C'est en effet le rêve qui représente l'acmé de la confusion, assemblage incongru et insolite d'idées sans aucune aperception continue, sans volonté : le deuxième socle de la connaissance, les idées aperçues, qu'on renomme « expérience » pour légitimer l'appareil théorique qui l'accompagne, ce socle est fragilisé par une mémoire lacunaire ou encore par une représentation trouée, aberrante ; la genèse semble aussi impuissante puisque cette représentation se passe du sujet et de tout référent :

> « Notre Ame est bien affectée pendant le Sommeil par différentes suites d'Idées ; mais les Idées qui composent ces suites forment souvent des *Associations* très bizarres, et qui n'ont que peu ou point de Rapport avec les représentations de la Veille. »[2]

Le rêve semble aussi un défi au rationalisme en ce qu'il associe des idées mais sans que le lien entre elles soit déductible ni des liaisons ni même des représentations isolées de la veille : l'analogie paraît ici inadéquate, n'obéissant à aucune loi. Le discours rationaliste, qui a quitté les arcanes de l'union entre l'âme et le corps, a investi entièrement le domaine des idées et des représentations, en particulier la liaison, fondement de la connaissance depuis Locke et surtout Condillac : origine empirique, liaison explicable des idées et source de vérité. Les rationalistes tentent alors de regagner du terrain, d'avance perdu pour la connaissance parce qu'il est le lieu de l'union entre l'âme et le corps, en reconquérant le domaine des idées et des associations.

La difficulté à retrouver l'origine des idées oniriques, le passage elliptique d'une idée à l'autre, leur discontinuité et l'irresponsabilité de l'âme, toutes ces entraves à la compréhension sont résumées dans l'article « Songe » de l'Encyclopédie par l'image d'un

[1] *Essai analytique sur les facultés de l'ame*, *op. cit.*, p. IV.
[2] *Ibid.*, pp. 413-414. Voir aussi JHS Formey, article « Songe », p. 354 : « le *songe* est un état bizarre en apparence où l'ame a des idées sans y avoir de connoissance réfléchie, éprouve ces sensations sans que les objets externes paroissent faire aucune impression sur elle ; imagine des objets, se transporte dans des lieux, s'entretient avec des personnes qu'elle n'a jamais vues, et n'exerce aucun empire sur tous ces fantomes qui paroissent ou disparoissent, l'affectent d'une maniere agréable ou incommode ; sans qu'elle influe en quoi que ce soit. »

rêve « labyrinthe »[1] chez J.-H.-S Formey, image classique pour désigner ce qui déjoue la connaissance du philosophe. Descartes l'avait employée dans ses *Regulae*, en particulier en référence à la règle V qui consiste à réduire les idées les plus complexes aux idées les plus simples en déduisant les unes des autres par un fil continu hypothético-déductif[2] ; c'est ce fil qui permet de sortir du labyrinthe de la connaissance, de la complexité des idées. Cette métaphore ouvre aussi le vaste projet de l'Encyclopédie et c'est par elle que d'Alembert se réfère à l'ensemble des connaissances[3] :

> « Le système général des Sciences et des Arts est une espece de labyrinthe, de chemin tortueux où l'esprit s'engage sans trop connoître la route qu'il doit tenir. Pressé par ses besoins, et par ceux du corps auquel il est uni, il étudie d'abord les premiers objets qui se présentent à lui ; pénetre le plus avant qu'il peut dans la connoissance de ces objets ; rencontre bientôt des difficultés qui l'arrêtent, et soit par l'espérance ou même par le désespoir de les vaincre, se jette dans une nouvelle route ; revient ensuite sur ses pas ; franchit quelquefois les premieres barrieres pour en rencontrer de nouvelles ; et passant rapidement d'un objet à un autre, fait sur chacun de ces objets à différens intervalles et comme par secousses, une suite d'opérations dont la génération même de ses idées rend la discontinuité nécessaire. Mais ce désordre, tout philosophique qu'il est de la part de l'ame, défigureroit, ou plûtôt anéantiroit entierement un Arbre encyclopédique dans lequel on voudroit le représenter. »[4]

D'Alembert oppose au labyrinthe désordonné de notre histoire cognitive, l'arbre encyclopédique qui classe les connaissances en fonction de la genèse de notre savoir, architectonique qui domine le projet éditorial. Face à cette connaissance ramifiée et hiérarchisée en fonction de son rôle primordial dans la constitution du savoir humain, il développe l'image du labyrinthe, celui de la recherche philosophique empirique, de l'invention ouverte et de son déroulement en fonction des besoins : elle est plus désordonnée, procède par avancées et reculs successifs, en commençant par les objets prioritaires ; de plus, elle passe rapidement d'un objet à l'autre sans continuité, chacun étant l'origine d'opérations diverses avant de laisser la place à une autre suite

[1] Article « Songe », p. 354.
[2] La règle V « réside dans la mise en ordre et la disposition des objets » : « nous réduisons par degrés les propositions complexes et obscures à des propositions plus simples ». Plus loin, Descartes explicite la nécessité de cette règle : « et cette règle doit être suivie par qui veut accéder à la connaissance des choses, aussi fermement que le fil de Thésée par qui voulait pénétrer dans le labyrinthe. », *Œuvres philosophiques*, Alquié ed., tome I, p. 100.
[3] On trouve la même image dans l'article « Œconomie animale » de Ménuret de Chambaud, tome 11, p. 361 : « Ces notions préliminaires forment le fil nécessaire au médecin qui veut pénétrer dans le labyrinthe de l'œconomie animale ».
[4] *Discours préliminaire des éditeurs, ou Dictionnaire raisonné des sciences et des arts*, *op. cit.*, tome 1, p. XIV.

d'opérations rattachées à un objet connexe ou sans rapport. Cette avancée cognitive qui tâtonne, qui s'empare de chaque objet de manière erratique en fonction des besoins, des difficultés rencontrées, qui revient sur certains d'entre eux, c'est précisément celle qui décrit le cours des pensées dans le rêve.

Formey, suivant le modèle illustre de d'Alembert dans un projet où il prend place, revient à l'origine du rêve, soit la sensation et le principe corporel de la transmission de la sensation. Puis il tient le fil des pensées fermement afin de sortir du labyrinthe de problèmes, mais aussi labyrinthe de pensées qui définit le rêve. Fidèle à Descartes, il applique l'idée de raisonnement en chaîne à la pensée elle-même, ininterrompue. Quant au labyrinthe, il décrit les errements du rêve, obéissant aux mêmes détours sinueux, à la même discontinuité d'idées sur des objets qui sont plusieurs fois revisités, à une quête analogique qui saute d'un objet à l'autre et construit peu à peu la logique permettant de trouver l'issue, la veille.

Ainsi, Formey suggère deux interprétations de l'image du fil : c'est à la fois la méthode expérimentale analytique qui évite de se tromper en reprenant le phénomène du rêve depuis les prémisses, qui passe aussi du corps à l'âme (et au fonctionnement de l'imagination, la « loi » d'imagination) pour évoquer l'union des deux dans un précipité perceptif instable. Mais c'est aussi le fil des pensées qui, malgré les détours et les méandres du rêve, malgré les béances et les intermittences, est dévidé peu à peu. Le labyrinthe apparaît alors comme une disposition *a priori* complexe mais dont le dessin, une fois déroulé, se réduit à un fil. C'est le labyrinthe unicursal, pour reprendre un des modèles exposés par Umberto Eco[1], c'est-à-dire un labyrinthe dont le tracé est ininterrompu : une fois le travail analytique opéré, le fil met au jour ce à quoi se réduit le rêve, disposition complexe mais objet simple, le même que la veille. Formey épouse donc son objet à travers la métaphore du labyrinthe renvoyant à l'écheveau de problèmes philosophiques comme à l'objet lui-même, dans sa description.

- Le fil, la chaîne

L'absence de liaisons dans le rêve, la discontinuité, tout cela n'est pourtant que provisoire, apparent. Il faut rebrousser chemin, pas à pas, et retrouver ce que l'imagination a accompli à toute allure pour reconstruire une continuité juste

[1] Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe. Etudes historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2003, 712 p.

dissimulée, cachée : éventuellement, comme chez Formey, la méthode reposant sur l'analogie permet d'éclairer certaines obscurités, analogie avec la veille – et le rêve se voit rattaché à la vie spirituelle de la veille, à ses enchaînements sans lacune, juste dépourvu de l'aperception à laquelle une attention redoublée remédie. Notons que la méthode s'inspire de celle exposée par d'Alembert dans le *Discours préliminaire* à propos des sciences : l'entendement remonte à l'origine de ses idées et les voit se composer, la généalogie des pensées est ici source de savoir et de progrès hors de la superstition. L'analyste doit aussi « remonter de chaînon en chaînon »[1] jusqu'à la première sensation selon Wolff et, en s'aidant de la mémoire, dénuder le fil conducteur des idées, qui défile sans cesse suivant une logique irréfutable. L'abbé Richard remarque quant à lui que le rêve présente un assemblage confus :

> « dans un si grand désordre qu'il faut une attention sérieuse pour en retrouver le fil »[2]

Autrement dit, si le désordre règne, ce n'est qu'une impression superficielle et l'approche génétique doublée de la connaissance des idées pendant la veille, doit restituer la cohérence, présente si elle n'est pas immédiatement décelable. Tous se fient au pouvoir de la raison qui, pas à pas, démêle l'écheveau complexe d'idées confusément entassées. Pour conclure, l'objet « rêve », pourtant dévalué dans sa portée sacrée, gagne en valeur intellectuelle : encadré par les opérations de la veille, effet d'une âme capable de connaissance et de réflexion, il peut et doit être sauvé. Les rationalistes et les naturalistes, pour dire vite, le rattachent à la pensée : il appartient pleinement à la vie de l'âme et ne saurait briser la *continuité* réelle de ses idées incessantes.

Le « fil » est une métaphore omniprésente qui désigne la méthode expérimentale et génétique lorsqu'il est question du rêve : retrouver la logique inversée de ces idées relève d'un exercice patient par lequel les liaisons escamotées sont restituées, dévidées, déroulées, comparable au fil d'Ariane dans le labyrinthe : c'est la méthode même qui est affirmée au frontispice de l'Encyclopédie, exposer les phénomènes en les rattachant à un arbre des connaissances découlant de la conscience et de sa progressive avancée dans le savoir. Le rêve, de par sa complexité, oblige à une intégration des différents niveaux,

[1] *Psychologie ou traité sur l'âme contenant les connaissances, que nous en donne l'expérience*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1745, p. 133.
[2] *La Théorie des songes*, *op. cit* ., p. 22.

celui de la mécanique corporelle, celui de l'âme et de son fil d'idées et enfin de l'union des deux. Si l'esprit s'est égaré un moment, ayant abandonné l'aperception et la maîtrise dans le rêve, c'est en revenant en arrière sur les traces passées, au réveil, armé du fil de la méthode, qu'il peut se retrouver dans les inextricables recoins qui l'habitent : l'aperception et la présence à soi-même au réveil suppléent à l'absence et au désordre dans le sommeil. Les facultés à l'œuvre, mémoire ou imagination, traversent les états de veille et de sommeil. Ce dernier état ne possède plus un fonctionnement propre qui le distingue de la veille, il n'est qu'un degré supplémentaire par rapport à la rêverie et à ce détachement momentané : s'il manque de présence à soi, ce n'est pas durable et c'est aisément compensable le moment suivant. La métaphore unifie la recherche introspective et rétrospective au parcours du rêve : dans les deux cas, l'enchaînement des idées est comparé à un parcours continu. Le rêve appartient pleinement à la vie intellectuelle en ce que les liaisons des idées peuvent être mises à plat pendant la veille.

Ch. Bonnet évoque le « Fil analytique » dès le début de son œuvre, sans le spécialiser au rêve auquel il réserve l'image de la chaîne. Ch. Bonnet associe l'âme à ce labyrinthe, fidèle aux conclusions cartésiennes sur l'impossibilité à baliser le champ métaphysique ; pour Formey, c'est le rêve qui fait échec à la logique par cet amas d'idées sans rime ni raison. L'image désigne une étendue qui se dérobe par la complexité de son schéma, mais qu'une attention un peu poussée et un raisonnement déductif permettent de parcourir sans se laisser emprisonner. Quand l'image désigne le rêve, c'est un espace ouvert sur la veille, l'esprit rétif se dérobe dans ces méandres (qui sont les siens) mais *in fine* est connaissable, le labyrinthe défie la possibilité de parcours et l'encourage conjointement : le monstre onirique laisse la place à son enclos, inquiétant encore par ses connotations mythologiques, cependant vide et unicursal. Retrouver le fil, c'est aussi exposer par les moyens de la science et de la méthode les détours de ce pays inconnu, l'âme :

> « dans ce Païs peu connu, l'on ne sçait où les sentiers qu'on rencontre vont aboutir : on est donc obligé, pour ne pas s'égarer, de les étudier tous. »[1]

Ch. Bonnet présente l'analyse comme une méthode rigoureuse dont la validité repose sur l'examen systématique de tous les phénomènes, de toutes les facultés de l'âme. C'est

[1] Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l'ame*, Copenhague, 1760, p. IV.

un arbre dont chaque ramification doit être tour à tour explorée, la quête s'apparente à un cheminement par avancées et retours. Mais comment expliquer que la même image, le « labyrinthe », soit employée pour désigner tour à tour deux référents si différents, l'âme et le rêve ? Quel est ce fil qu'il s'agit de retrouver ?

L'âme, depuis John Locke, est réduite à l'individu et son identité est définie non plus comme substantielle mais comme personnelle : elle a été ébranlée et d'immortelle, elle tombe dans une durée finie et discontinue. Lorsque Descartes, à la fin de la sixième méditation, explique que le rêve ne saurait être confondu avec la réalité, malgré le doute initial et après reconstruction de l'univers sensible, il affirme :

> « Et je dois rejeter tous les doutes de ces jours passés, comme hyperboliques et ridicules, particulièrement cette incertitude si générale touchant le sommeil, que je ne pouvais distinguer de la veille : car à présent j'y rencontre une très notable différence, en ce que notre mémoire ne peut jamais lier et joindre nos songes les uns aux autres et avec *toute la suite de notre vie*[1], ainsi qu'elle a de coutume de joindre les choses qui nous arrivent étant éveillés. » [2]

L'expression employée par Descartes « la suite de notre vie » n'est pas sans évoquer le caractère d'une substance toujours pensante, toujours en acte et qui forme le substrat immortel sur laquelle repose notre existence. Cette différence entre veille et rêve prend une résonance particulière dans un contexte lockien : le rêve est un accroc dans la continuité de la conscience car il rompt la chaîne de l'aperception, celle des idées de la veille, devenue synonyme d'identité personnelle.

Les rationalistes du XVIII[e] siècle se rallient aussi à une conception leibnizienne de l'âme comme monade : ils appliquent le principe de raison à la pensée qui est représentée comme une continuité parfaite, expression pleine de la substance individuelle qu'est l'âme, perception de l'univers et miroir de Dieu. L'âme change sans cesse en passant d'une perception à l'autre[3] mais préserve son unité dans la diversité du perçu ; et en raison du principe de raison, tout changement trouve sa raison dans l'état précédent de l'âme[4]. Enfin, monade immuable, l'âme est la plus parfaite de toutes en ce

[1] Nous soulignons.
[2] *Lettre à Arnauld du 29 juillet 1648*, p. 862, distinction des « pensées directes » et des « pensées réfléchies ».
[3] Article 10 de *La Monadologie*, Paris, Delagrave, 1880, p.146 : « Je prends aussi pour accordé que tout être créé est sujet au changement, et par conséquent la Monade créée aussi, et même que ce changement est continuel dans chacune. »
[4] *Ibid.*, p. 153 : « et comme tout présent d'une substance simple est naturellement une suite de son état précédent, tellement que le présent y est gros de l'avenir »

qu'elle est dotée de conscience, et qu'elle « subsiste métaphysiquement »[1]. L'image du fil en est la meilleure illustration : il désigne le fil des perceptions, leur succession sans lacune, leur continuité, caractère d'une substance pleine, parfaite, miroir de Dieu, et autonome.

Les héritiers cartésiens du XVIII[e] siècle n'ont certainement pas oublié non plus comment Descartes désignait par le fil la chaîne hypothético-déductive qui permet d'asseoir une évidence aussi légitime que celle de l'intuition par une chaîne de raisons ininterrompue depuis le plus simple au plus composé :

> « il suffit qu'elles [les choses] soient déduites à partir des principes vrais et déjà connus, par un mouvement continu et ininterrompu de la pensée, qui prend de chaque terme une intuition claire : ce n'est pas autrement que nous savons que le dernier anneau de quelque longue chaîne est rattaché au premier, même si nous ne voyons pas d'un seul et même coup d'œil l'ensemble des anneaux intermédiaires dont dépend ce rattachement il suffit que nous les ayons examinés l'un après l'autre, et que nous nous souvenions que du premier au dernier, chacun d'eux est attaché à ses voisins immédiats. »[2]

La chaîne sans accroc des raisons qui délivre une vérité aussi irréfutable que sa source intuitive, grâce à sa continuité, devient au XVIII[e] siècle l'histoire personnelle de l'âme dont la plénitude éclate de par son origine et de par son enchaînement d'idées inlassable. La méthode analytique inspirée de la méthode cartésienne pour l'édification d'une vérité irréfutable, ne fait que redoubler une histoire qui s'enchaîne sans interruption : cette méthode revient, rétrospectivement, pas à pas, sur les zones d'ombre et restaure la vérité de l'âme dont on avait pu croire qu'elle était sérieusement ébranlée parce que la chaîne s'était brisée, faisant éclater en morceaux le sentiment de réalité, « la suite de notre vie » et la plénitude substantielle. La métaphore du fil de la vie est donc remotivée. Primordial, ce fil ne peut pas rompre, véhicule d'enjeux métaphysiques : témoignage de la substance pensante chez Descartes, manifestation de l'identité personnelle et du principe de raison, aussi principe de vérité *identitaire* selon un cartésianisme revisité par Leibniz. L'histoire de toutes les idées qui s'enchaînent les unes aux autres devient le lieu d'un dévoilement substantiel, celui de la vérité personnelle.

L'influence de l'empirisme lockien, relayé par Condillac, a joué également un rôle non négligeable chez des auteurs comme Bonnet, Buffon ou Diderot. Pour Etienne Bonnot de

[1] *Discours de métaphysique*, Paris, Vrin, 1988, article 34, p. 72.
[2] *Règles pour la direction de l'esprit*, Alquié I, règle III, p. 89.

Condillac, l'expérience qui fonde toute connaissance dans l'entendement est la *liaison des idées*. C'est une expérience à la fois fondatrice de tout le fonctionnement de l'entendement et qui est à l'origine de son développement. L'attention prêtée à une sensation ne provient que de l'association de cette sensation à nos besoins, à notre tempérament[1]. L'enchaînement des perceptions à d'autres perceptions ou à des signes, leur association est la matrice de la mémoire (je rappelle les signes d'une perception), de l'imagination (elle réveille les perceptions antérieures), de la réminiscence (elle fait reconnaître les perceptions déjà éprouvées). C'est en remontant cette chaîne que l'on peut recomposer toutes nos connaissances, leur gradation en idées plus complexes et les différentes opérations de l'entendement. Condillac s'arrête au fonctionnement de l'imagination et explique les dérives de cette faculté qui lie les perceptions « naturellement » en se trompant. Le « fil » de l'analyse consiste donc à suivre l'ordre de la génération des idées afin d'assurer une juste connaissance de l'entendement, de ses ressources, de ses limites[2]. La liaison des idées est à la fois expérience fondatrice et répétition de cette même procédure à toutes les étapes du développement de nos connaissances, sans trêve ni repos, jusqu'à la formation aboutie de notre entendement : car c'est la reprise inlassable de la comparaison qui fait accéder l'entendement à son détachement de la sensation immédiate jusqu'à la découverte de vérités sur le monde et sur lui-même[3]. Matrice élémentaire et méthode analytique (de comparaison, de décomposition, de recomposition), la liaison des idées est l'expérience primitive qui déroule l'histoire de la raison jusqu'à sa maturité :

> « Si nous observons l'origine et la génération des idées, nous les verrons naître successivement les unes des autres ; et si cette succession est conforme à la manière dont nous les acquérons, nous en aurons bien fait l'analyse. L'ordre même de l'analyse est donc ici l'ordre même de la génération des idées. »[4]

L'analyse mime cet engendrement naturel, trouve son fondement à l'origine et reprend méthodiquement les étapes de la connaissance en faisant le partage entre

[1] *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, ch. III, § 27 : « Ainsi les choses n'attirant notre attention que par le rapport qu'elles ont à notre tempérament, à nos passions, à notre état, ou, pour tout dire en un mot, à nos besoins ; c'est une conséquence que la même attention embrasse tout-à-la-fois les idées des besoins et celles des choses qui s'y rapportent, et qu'elle les lie »

[2] « Il faut remonter à l'origine de nos idées, en développer la génération, les suivre jusqu'aux limites que la nature leur a prescrites, par-là fixer l' étendue et les bornes de nos connoissances et renouveler tout l'entendement humain », *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, *p. 101*

[3] *Ibid.*, §66.

[4] *La Logique*, *L'Esprit et de Bure l'Aîné*, Paris, 1780, 153 p., ch. IV, p. 29.

composition habituelle mais fallacieuse (comme celle de l'imagination) et composition cognitive. Elle est garante de la vérité en ce qu'elle revient sur la décomposition naturelle de toute connaissance, elle est l'histoire vraie de l'acquisition des connaissances. Ainsi la chaîne des idées est ici l'histoire graduelle de l'entendement et la méthode d'accès à cette vérité : parcours méthodique d'une histoire qui fait de l'entendement un instrument de vérité et tableau complexe d'un enchaînement toujours plus ramifié. L'expression « liaison des idées » se nourrit alors de toutes les significations que déploie cette démarche philosophique ; elle devient l'équivalent d'un principe fondateur de l'entendement et l'équivalent d'un module élémentaire qui génère une histoire de l'entendement jusqu'à l'accomplissement de toutes ses potentialités.

Aussi l'affirmation de l'abbé Richard, dans *La Théorie des songes,* apparaît comme un véritable coup de force qui détruit l'édifice entier de la liaison des idées :

> « la chaîne des idées est interrompue ; l'âme laisse, pour ainsi-dire, échapper le fil qui la guidoit pendant la veille»[1]

L'expérience, première, ne peut être niée. L'âme, dans le rêve, perd son prestige substantiel et la continuité de ses perceptions, manifestation de sa plénitude ontologique, s'interrompt.

De surcroît, la réflexion sur ses perceptions est absente. L'expression de l'abbé Richard trahit le rôle crucial qu'il accorde à cette « chaîne » : l'âme (non destituée chez ce spiritualiste) apparaît comme dépendante d'une suite d'idées qui ne lui appartient plus et qui cependant est décisive pour elle car elle lui livre la certitude de la réalité et la certitude de son identité, de même que l'occasion d'exercer son action continuelle. Il attribue aux sensations une valeur *d'intuition* qui modifie l'âme et lui donne forme. Les idées qui s'enchaînent ne sont pas des perceptions dont elle est l'instigatrice, il s'agit de simples sensations qui traversent l'âme et qui jamais ne s'interrompent, liées entre elles par une continuité, celle des événements :

> « Les sensations, qui se suivent et se succédent continuellement, forment une longue chaîne d'objets et d'événemens, dont les divers anneaux liés l'un à l'autre par leur dépendance mutuelle, servent à nous convaincre de la réalité de ces événemens et de ces objets. »[2]

L'âme, fragilisée, ne règne sur son royaume que dans la mesure où les seules sensations la parcourent sans lacune : alors elle est en mesure de prouver son pouvoir

[1] *La Théorie des songes*, *op. cit.*, p. 83.
[2] *Ibid.*, p. 84.

qui tient à une continuelle perception. La « chaîne » est un équivalent vital, un correspondant de la respiration dans la vie de l'esprit :

> « Cette chaîne [de sensations qui se suivent et se succèdent continuellement] comprend le cours entier de notre vie, et tout ce qui appartient à l'état d'un homme éveillé. »[1]

Parcourir cette chaîne à reculons, comme dans le cas du rêve, livre la vie du sujet dans sa totalité ; on comprend pour Richard la valeur de cette chaîne qui ne se réduit pas à la simple manifestation empirique de la puissance de l'âme. Elle restitue la substance dans sa plénitude, sans lacune, sans béance : l'histoire de toutes ces perceptions est une totalité signifiante et délivre le sentiment de la réalité, pleine et foisonnante.

Remarquons que la chaîne est un relais du fil : l'image entre alors dans l'orbite de la chaîne des êtres et gagne en poids ontologique. De même que la chaîne des êtres ne souffre pas de vide, de même la chaîne des idées, reflet de l'identité, à l'image du monde, ne peut souffrir d'interruption sans de graves conséquences : l'unité de l'âme est aussi cruciale que l'unité de la nature ; avec cette différence que l'âme est inconnaissable, sinon par ses idées : d'où l'importance de ne pas briser ce seul fil auquel tiennent toute la substance et toute l'identité. Les enjeux métaphysiques qui entourent la chaîne des pensées expliquent l'appareil conceptuel mis en œuvre pour la sauver : le fil est la méthode, sans lui l'âme est perdue et pour la connaissance et pour son unité identitaire. Il semble que les naturalistes, après les rationalistes, tentent une nouvelle exploration de ce continent vierge à partir des méthodes léguées par les sciences expérimentales puis les sciences de la nature.

Ch. Bonnet, au début de *La Contemplation de la nature,* daté de 1764, expose clairement dans la préface les fondements sur lesquels il appuie sa recherche. Le naturaliste qu'il est tire sa méthode et ses principes de la nature et au nom de son unité, il fait le pari d'élargir son champ d'étude :

> « Pour peu qu'on étudie la Nature, l'on s'aperçoit bientôt que toutes ses Parties sont étroitement liées par divers Raports. C'est la recherche de ces Liaisons, de ces Raports, qui doit occuper le Physicien. Comme il sçait que la Cause qu'il ignore et qu'il cherche, tient par quelque Raport secret à ce qu'il connoit, il remonte le plus qu'il lui est possible le long de la Chaîne des Faits, il s'y cramponne, il en suit patiemment tous les détours, il en parcourt tous les plis et les replis, ; et si par cette marche laborieuse, il n'arrive pas au but, si même il n'en approche pas de bien

[1] *Ibid.*, pp. 84-85.

près, au moins ne court-il pas le risque de s'égarer dans la nuit des Conjectures. »[1]

La méthode de genèse analytique, telle qu'elle est présentée, n'est validée que parce que la nature exprime une unité fondamentale, présupposé de la science ; elle se cache parfois et dissimule certains de ses phénomènes qui se refusent temporairement à prendre place dans la structure déjà constituée, « simples faits en réserve » pour reprendre l'expression de Buffon[2]. Plus loin, Ch. Bonnet identifie la nature à son essentielle rationalité, à son obédience au principe de causalité ; ses parties dans leur diversité sont à leur tour soumises à une téléologie :

> « Tout est systématique dans l'Univers ; tout y est combinaison, raport, liaison, enchaînement. Il n'est rien qui ne soit l'effet de quelque chose qui a précédé, et qui ne détermine l'existence de quelque chose qui suivra. »[3]

L'auteur étend ce principe à l'âme jusqu'alors abandonnée dans une partie de son activité :

> « Une Idée n'est présente à votre Ame, qu'en conséquence d'un mouvement qui s'est fait dans votre Cerveau : vous n'ignorez pas que toutes nos Idées tirent leur première origine des Sens : ce mouvement a dépendu lui-même d'un autre mouvement, lié encore à d'autres qui l'ont précédé, et la suite de toutes ces impulsions compose la chaîne de votre Vie intellectuelle, qui n'est ainsi que le résultat de la place que vous deviez occuper dans l'Echelle des Êtres pensans. »[4]

Le naturaliste suisse insère l'idée dans le cycle de la causalité naturelle une, celui de la mécanique, depuis le choc des objets. Aucun vide ne subsiste, et la vie intellectuelle perd son caractère mystérieux dans certaines de ses opérations, puisqu'elle est l'effet de lois physiques. La chaîne a retrouvé sa continuité –au détriment de l'esprit et de sa spécificité substantielle, il est vrai- et sa nécessité dans le grand dessein naturel de la chaîne des êtres, depuis les créatures à la vie végétative jusqu'aux créatures les plus complexes. La pensée de l'homme a été voulue de toute éternité par Dieu et le choc des objets n'est que la cause par laquelle la série des pensées s'inaugure ou se poursuit.

Il semble que le fil des idées, la chaîne des idées ou des perceptions est le reflet, la

[1] *Contemplation de la nature*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1764, 298 p., p. XII.
[2] *Histoire naturelle générale et particulier*, premier discours dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2007, 1677 p., p. 63, La Pléiade ; cité dans l'édition de poche de Colas Duflo des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, Flammarion, 2005, 244 p., p. 197.
[3] *Ibid.*, p. 16.
[4] *Ibid.*, p. 17.

manifestation d'une substance à laquelle aussi bien les rationalistes que les naturalistes comme Bonnet ne renoncent pas : l'idée d'une totalité du monde, dans laquelle s'insère la vie intellectuelle ou correspondant à la totalité d'une identité, est exprimée fortement par chacun d'entre eux. Le rêve devient alors un enjeu crucial en ce que cette totalité est rompue, interrompue ; il porte atteinte à toute la construction métaphysique qui est au principe même de l'identité, mais aussi de la connaissance du monde, dans le cas de Bonnet pour lequel de tels présupposés ont eu valeur heuristique dans ses recherches. C'est en rattachant les représentations du rêve à une sensation première que Bonnet sauve ce phénomène étrange. Buffon, quant à lui, propose une autre solution pour préserver la continuité de la conscience qui la constitue en objet de connaissance et qui en assure la nature substantielle.

Georges-Louis Leclerc de Buffon, dès 1753, exprimait à quel point la suite de nos idées est primordiale et définit notre humanité puis notre individualité. Après son *Histoire naturelle des animaux,* il rédige et publie son *Discours sur l'histoire des animaux*[1] où il présente une nouvelle version de l'animal-machine. Il est amené, par comparaison, à évoquer l'homme et c'est ainsi qu'il insiste sur l'âme, clé de la dignité de l'homme. Le naturaliste fait entendre des thèses qui rendent le cours des idées à l'âme en ce que la chaîne des idées n'est plus un donné, mais elle est l'œuvre de la substance qui réordonne les sensations :

> « Mais cette suite de nos idées, cette chaîne de nos existences, se présente souvent à nous dans un ordre fort différent de celui dans lequel nos sensations nous sont arrivées ; c'est l'ordre de nos idées, c'est-à-dire des comparaisons que notre âme a faites de nos sensations, que nous voyons, et point du tout l'ordre de ces sensations, et c'est en cela principalement que consiste la différence des caractères et des esprits »[2]

L'originalité de Buffon consiste à placer directement la personnalité de chaque homme dans la succession des idées, différente et propre à chacun ; et de la distinguer de l'ordre aveugle des sensations telles qu'elles sont perçues. L'identité de chacun provient du style singulier qu'il a d'associer les sensations et de disposer celles-ci dans un ordre parfaitement original, le travail de l'imagination est incorporé dans la chaîne des idées, jusqu'alors seulement passivement reçue :

[1] *Histoire naturelle des animaux*, "Discours sur la nature des animaux", 1753, dans : Buffon, *Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1954, 616 p. (Corpus général des philosophes français).
[2] *Ibid.*, p. 65.

> « c'est elle [notre âme] qui forme la liaison de nos sensations et qui ourdit la trame de nos existences par un fil continu d'idées. »[1]

Buffon fait de l'identité personnelle un bien de l'âme, non plus seulement réceptacle, mais acteur par cette chaîne qu'il n'assimile pas à une histoire passivement vécue, effet de la contiguïté des événements perçus. L'âme est délivrée de la chaîne discursive des idées qui la maintient en vie ; sa faculté de comparaison, d'association, d'induction, est affirmée et intégrée à sa définition. Le naturaliste reprend la métaphore mythologique du fil de la vie : nous existons pleinement et personnellement dans la mesure où notre âme lie entre elles les différentes sensations ; l'identité n'est plus le fruit d'une conscience indifférenciée, aveugle, mémoire qui rattache chacune des sensations présentes à celles déjà éprouvées dans une chaîne où ne règne que la contiguïté, elle est la manière originale de composer ces sensations et de se les approprier dans une histoire. L'identité n'est alors pas vécue passivement de l'intérieur comme continuité mémorielle et inaperçue du sujet, elle est un acte par lequel je deviens sciemment le sujet de ma propre histoire, elle est perceptible de l'extérieur, car elle se distingue de tout autre : c'est le *style* propre à chaque personne d'assembler les sensations, elle se construit dans une histoire dont l'âme est l'acteur principal. Le fil ne figure plus seulement une succession plus ou moins hasardeuse de sensations en fonction d'événements contingents, et qui pourtant explique les associations et constitue l'identité, mais aussi l'esprit, peut-être de manière involontaire et inaperçue, mais pleinement singulière, soit la personnalité intellectuelle, la manière d'associer les sensations et leur importance, en bref, la pensée au sens large.

Buffon ajoute :

> « il est évident que plus on a d'idées, et plus on est sûr de son existence ; que plus on a d'esprit, plus on existe ; qu'enfin c'est par la puissance de réfléchir qu'a notre âme, et par cette seule puissance, que nous sommes certains de nos existences passées et que nous voyons nos existences futures, l'idée de l'avenir n'étant que la comparaison inverse du présent au passé, puisque dans cette vue de l'esprit le présent est passé, et l'avenir est présent. »[2]

Cette interprétation est énoncée avec force et fermeté : elle est l'expression la plus claire de l'identité pour ce penseur, définie d'abord intellectuellement. Après Locke pour qui l'introspection conduit à la connaissance de ses opérations intellectuelles et aux

[1] *Ibid.*, p. 69.
[2] *Ibid.*, p. 66.

limites de notre connaissance, Buffon affirme que le bouillonnement d'idées permet d'asseoir l'identité qui s'appuie largement sur les comparaisons et qui se tisse de ces relations entre le passé et le présent : en réfléchissant à nos opérations à partir des sensations, en les comparant, on se construit soi-même et on édifie sa propre personnalité : que ces réflexions portent sur le monde ou sur soi. Le naturaliste va plus loin que J. Locke : pour lui, un exercice de réflexion ne garantit pas seulement les conditions de possibilité de la connaissance, il délivre un savoir précis sur soi : une meilleure connaissance de notre passé, une prévision de notre avenir.

En scientifique-philosophe, Buffon estime en effet que la construction de la chaîne de réflexion assure le passé par la comparaison avec le présent ; et de surcroît, que des lois peuvent se dégager et anticiper sur l'avenir du sujet. La connaissance franchit les bornes du présent. Celui qui a l'habitude d'associer rapidement les sensations en idées et qui compare le présent au passé, se construit en même temps et prévoit son avenir, soumis à la même causalité. Il a créé son histoire mais aussi sa causalité propre, législation qui traverse le temps et ses contingences : connaître le monde et rechercher les lois de la nature sont alors le préalable à une identité ferme, libérée du hasard, ayant reconquis sa substantialité.

Ch. Wolff se rallie au même point de vue : que ce qui paraît le fruit du hasard ou pire, d'une intervention surnaturelle, n'est que la conséquence de la personnalité de chacun, telle qu'elle se manifeste à travers un assemblage propre des idées :

> « Ainsi les songes qui commencent de la même façon chez deux individus différents n'auront pas les mêmes suites, car leurs Ames n'ont pas eu les mêmes sensations. »[1]

On notera cependant que le psychologue est moins radical que Buffon : la chaîne des idées est répétition de l'ordre hasardeux des événements passés. L'âme redevient passivement réceptacle de sensations, qui s'enchaînent comme mécaniquement, sans inventivité, contrairement à l'analyse des analogies sans loi commune, qu'il fournit ailleurs.

- La mappemonde

[1] *Psychologie ou traité sur l'âme contenant les connaissances, qui nous en donne l'expérience*, *op. cit.*, p. 144.

La volonté de réduire le rêve à du connu, à ce qui est passé, et de généraliser la démarche génétique, loin de désacraliser l'énigme de ces idées venues de nulle part, accorde à l'esprit les prestiges d'un espace infini et impénétrable. L'étonnement du rêveur au réveil doit en outre trouver une explication : l'infini en sera la clé, à l'image du *cosmos*, non l'indéterminé. Curieusement s'étend un territoire cervical qui est le correspondant des idées et de toute la combinatoire qui préside à leurs associations. Les métaphores sont diverses, mais celle qui prédomine est celle de la route puis du réseau de voies, une carte, comme chez Formey dans son article « Songe » :

> « En partant d'une idée de quelque chose, vous pouvez arriver successivement à toutes les *autres* par des routes qui ne sont point des traces au hasard comme elles le paroissent, mais qui sont déterminées par la manière et les circonstances de l'entrée de cette idée dans notre ame. »[1]

Un *réseau* se forme, dans lequel chaque croisement correspond à une idée, l'une d'entre elles se combinant à une autre en suivant le chemin pris par la sensation à laquelle elle correspond. Comme le remarque Umberto Eco, ce labyrinthe n'a ni intérieur, ni extérieur et il s'étend à l'infini[2].

En même temps, sa rationalité et sa clarté le rapprochent de l'image de la carte, déjà présente dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert. L'infini a bien pris possession de l'âme, néanmoins la continuité est entière et le cheminement évident. Selon d'Alembert :

> « Il n'en est pas de même de l'ordre encyclopédique de nos connoissances. Ce dernier consiste à les rassembler dans le plus petit espace possible, et à placer, pour ainsi dire, le Philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vûe fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois les Sciences et les Arts principaux ; voir d'un coup d'œil les objets de ses spéculations, et les opérations qu'il peut faire sur ces objets ; distinguer les branches générales des connoissances humaines, les points qui les séparent ou qui les unissent ; et entrevoir même quelquefois les routes secretes qui les rapprochent. C'est une espece de Mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu'il y a de l'un à l'autre »[3]

[1] Article « Songe (métaphysique) » , *op. cit.*, p. 355.
[2] Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe Etudes historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2003, 712 p.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 1, XV.

Opposant l'exposé pluridisciplinaire qui ne peut emprunter simultanément tous les chemins à l'ordre encyclopédique d'exposition des connaissances, la mappemonde est une figure employée par d'Alembert : elle rassemble les voies principales de chaque discipline, d'autres voies transversales qui permettent une comparaison puis les voies de traverse transdisciplinaires plus audacieuses. L'ordre étoilé correspond à un réseau de correspondances dans lequel l'ordre propre à chaque discipline n'est pourtant pas délaissé ; mais les points de contact se multiplient, tout comme les comparaisons qui président ici à cette structure non linéaire, éclatée. Les sciences de la nature et leurs instruments comme l'analogie donnent certainement un cadre épistémologique nouveau à cette recherche cognitive. Puis la carte permet de préserver la dimension infinie des territoires à explorer à l'avenir. Les relations horizontales interdisciplinaires, nombreuses, échappent à la hiérarchie de l'arbre, de même que dans le rêve, les réminiscences constituent des ruptures dans l'enchaînement par contiguïté. Il est étonnant de retrouver la même image à propos du rêve et d'un plan d'ouvrage : d'un côté, l'encyclopédiste allemand, par ce rapprochement, donne un prestige particulier au songe dont l'ordre se révèle l'égal des productions scripturaires les plus ambitieuses : tout en l'homme trahit son Créateur, l'identité est déployée pour un Dieu omniscient. De l'autre, l'auteur se pose en philosophe capable de recul concernant les mystères inquiétants du rêve. Mais J.H.S Formey fait se jouxter deux usages de l'analogie, l'une volontaire, l'autre involontaire, semblant indifférent à cette nuance. Le cadre cognitif du rêve est mis en place : il est une structure apparemment défaillante, en fait parfaitement stable, celle d'une identité inébranlable. Formey projette dans une géométrie complexe et infinie, dense, l'ensemble de toutes les idées et leurs associations, suivant l'exemple de Malebranche et poussant sa logique corporelle à son terme. Il choséifie le passé des idées:

> « ce ne sont pas seulement deux objets qui se lient ainsi, c'en sont dix, c'en sont mille, c'est l'immenses assemblage de toutes nos idées dont il n'y en a aucune qui n'ait été reçue avec quelque autre, celle-ci avec une troisieme et ainsi de suite »[1]

L'infini entrave la connaissance globale ou même passagère et explique que nous ne reconnaissions pas certaines associations. Le songe, par ses liaisons étranges, ne fait que mobiliser ce réseau serré, que convoquer une suite d'idées groupées autour d'un

[1] Article « Songe », *op. cit.*, tome 15, p. 355.

souvenir. Si les passages d'une idée à l'autre paraissent absurdes, c'est uniquement le renouvellement d'un tel processus, qui agglomère à une idée toute sa suite et ainsi de suite pour chaque nouvelle idée. La ramification est à l'œuvre dans la liaison et c'est seulement la multiplication des idées, soit l'ellipse et l'amas qui est à l'origine de l'apparent non-sens du rêve.

Rappelons à ce propos que l'auteur invite son lecteur à explorer le cerveau comme un "bois coupé de mille allées"[1]. Toute la succession des idées dans le rêve est donc un automatisme qui obéit à la loi de la série par contiguïté. La métaphore est encore une fois pédagogique chez Formey ; cependant, par le truchement de cette dernière, la mémoire est figurée comme gravée dans le corps et les ramifications deviennent la raison de la liaison, passive. Notons à ce propos que l'espace est ici rattaché à la nature touffue du bois où le regard ne peut prendre de repères. La multiplication des voies peut également donner le vertige ; néanmoins, objectivement, l'espace, son tracé que l'ombre des ramures et des feuilles dérobe au regard, ne peut échapper à l'orientation d'un esprit attentif. Le corps, en particulier la partie cervicale, est le dépositaire physique des liaisons, qui n'est pas sans faire songer au système de renvois dans l'Encyclopédie :

> « Je distingue deux sortes de renvois : les uns de choses, et les autres de mots. Les renvois de choses éclaircissent l'objet, indiquent ses liaisons prochaines avec ceux qui le touchent immédiatement, et ses liaisons éloignées avec d'autres qu'on en croiroit isolés ; rappellent les notions communes et les principes analogues ; fortifient les conséquences ; entrelacent la branche au tronc, et donnent au tout cette unité si favorable à l'établissement de la vérité et à la persuasion. »[2]

En effet, dans le rêve comme dans l'ample projet encyclopédique, des liaisons sont ménagées, les unes par proximité selon la loi connue de l'imagination ; les autres par des sauts, sortent de la stricte contiguïté spatio-temporelle pour plonger dans d'autres souvenirs. Dans les deux cas, le lecteur doit procéder à une étude persévérante afin de comprendre cet ordre : néanmoins, dans le cas du rêveur, il est le lecteur de ses propres rêves, lui seul détient la raison de certains bonds, de certains télescopages, il possède donc un livre intérieur qu'il doit déchiffrer. Les renvois sont signifiants, et le sens, s'il ne s'offre pas d'emblée, est riche pour le rêveur qui s'adonne à son étude. Un auteur

[1] *Ibid*., p. 355 :"notre cerveau est, si vous le voulez, un bois coupé de mille allées, vous vous trouverez dans une telle allée, c'est-à-dire vous êtes occupé d'une telle sensation ; si vous vous y livrez, comme on le fait, ou volontairement pendant la veille, ou nécessairement dans les songes de cette allée, vous entrerez dans une seconde, dans une troisième, suivant qu'elles sont percées, et votre route quelqu'irrégulière qu'elle paroisse dépend de la place dont vous êtes parti et de l'arrangement du bois […]".
[2] Article « Encyclopédie », tome 5, p. 642.

intérieur, sa mémoire, par des raccourcis troublants, a beaucoup à lui apprendre sur ce qu'il a oublié mais que le magasin de sa mémoire a recueilli, par des associations aveugles qui échappent en définitive au présent indéfiniment tissé. La vérité du livre est aux mains d'un seul exégète, le rêveur lui-même. Puis, les renvois composent un « ordre sourd » dans la matière infinie du savoir encyclopédique ; à la fois fil qui court d'un objet à un autre par association contextuelle et fil rouge qui parcourt l'ensemble pour lier les idées entre elles et fortifier l'intention des auteurs. Le rapprochement avec les renvois de l'encyclopédie suggère qu'un sens se dégage de ces liaisons oniriques hors du temps et de l'espace : le rêveur, malgré lui, grave une carte au cœur de sa psyché et loin de se perdre dans les détours d'un cerveau inexplorable, façonne peu à peu une identité par des rapprochements inattendus. Plus les chemins se croisent et se multiplient, plus la touffeur de l'espace cervical est maîtrisée, plus clairement se forme une carte, un réseau qui délimite moins les contours de continents qu'il ne les balise et les rend accessibles. Autrement dit, plus nous rêvons, plus nous reparcourons ces liaisons familières et plus nous pouvons rétrospectivement tracer cette carte avec certitude et précision.

Pour certains philosophes, la carte est moins un réseau infini et impossible à fouler entièrement (c'est pourquoi on doit se contenter de la vue) qu'une figure où se dégagent les fondements de cette identité. Etienne Bonnot de Condillac affirmait, dans l'*Essai sur l'origine des connoissances humaines*, que les idées se lient les unes aux autres suivant une ramification qui les éloigne des besoins fondamentaux, sorte de socle du moi affectif sur lequel peuvent s'édifier les autres perceptions, dans une liaison de plus en plus complexe :

> « Tous nos besoins tiennent les uns aux autres, et l'on en pourroit considérer les perceptions comme une suite d'idées fondamentales, auxquelles on rapporteroit tout ce qui fait partie de nos connoissances. Au-dessus de chacune s'éléveroient d'autres suites d'idées qui formeroient des espèces de chaînes dont la force seroit entièrement dans l'analogie des signes, dans l'ordre des perceptions et dans la liaison que les circonstances, qui réunissent quelquefois les idées les plus disparates auroient formée. A un besoin est liée l'idée de la chose qui est propre à le soulager ; à cette idée est liée celle du lieu où cette choses se rencontre ; à celle-ci celle des personnes qu'on y a vues ; à cette dernière, les idées des plaisirs ou des chagrins qu'on en a reçus, et plusieurs autres. On peut même remarquer qu'à mesure que la chaîne s'étend, elle se soudivise en différens chaînons, ensorte que, plus on s'éloigne du premier anneau, plus les chaînons s'y multiplient. Une

> première idée fondamentale est liée à deux ou trois autres ; chacune de celles-ci à un égal nombre ou même à un plus grand, et ainsi de suite. »[1]

Ainsi Condillac avance-t-il l'idée que les perceptions de mes besoins représentent une sorte de première fondation, celle que notre mémoire retient et à laquelle nous prêtons la première attention, base de toutes nos connaissances qui se ramifient depuis cette première ligne horizontale, parce que leur satisfaction nous oblige à y revenir constamment pour les combler. Cette ligne s'enrichit de toutes les perceptions adjacentes qui vont rendre possible la satisfaction. La ramification à l'œuvre est la figure géométrique de ma connaissance, depuis le plus nécessaire jusqu'au plus étendu mais aussi le moins utile. Connaître, c'est donc avant tout éprouver des besoins puis mémoriser les moyens de les assouvir. Le rêve met en œuvre des parties de cette longue chaîne, par une habitude gravée dans les replis du cerveau.

Lorsque l'abbé Richard apporte son interprétation de cet espace à la fois si familier et si étranger, il semble renforcer encore la structuration proposée par Condillac, en la ramenant à l'unité, celle du moi:

> « Le cerveau est une promenade coupée de mille routes différentes, qui n'ont qu'une avenue principale, par laquelle il faut que tout passe pour arriver aux autres. Quelque irréguliére que paroisse la route que l'on fait ensuite, quelque tortueux que soit le labyrinthe dans lequel on se trouve engagé, il a son principe dans cette même avenue, par laquelle il a fallu passer.»[2]

L'abbé familiarise et rend le bois plus civil, le labyrinthe est interprété comme figure du jardin, jeu esthétique : il devient « promenade » détendue, certes de proportions gigantesques, mais qui est traversée par une allée principale unique organisant cet espace ramifié, tronc qui assure le fondement unique de ma représentation. D'Alembert, dans le *Discours préliminaire*, écrit, à propos de l'encyclopédie :

> « C'est une espèce de mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu'il y a de l'un à l'autre ; chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitants ou des voyageurs, et qui ne sauraient être montrés que dans des cartes particulières fort détaillées. »[3]

A ce passage fait écho le célèbre article de Diderot :

[1] *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, § 29.
[2] *La Théorie des songes*, *op. cit.*, pp. 82-83.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 1, p. XV.

> « L'ordre encyclopédique général sera comme une mappemonde où l'on ne rencontrera que les grandes régions […] et les renvois serviront d'itinéraires dans ces deux mondes, dont le visible peut être regardé comme l'Ancien et l'intelligible comme le Nouveau. »[1]

Ainsi l'abbé Richard s'appuie-t-il sur une métaphore qui désigne le défrichage encyclopédique, la cartographie d'un savoir séparé en zones bien délimitées : le chemin qui rapproche les disciplines diverses peut être obstrué, il n'en demeure pas moins comme la veine qui unifie le savoir. Cette assimilation le fait paraître derrière Formey comme un aventurier et un héros de la connaissance, d'autant plus qu'il arrache le rêve à la superstition. Néanmoins, il confirme l'idée selon laquelle l'âme rivalise avec l'univers pour sa richesse et son étendue. L'exploration du moindre songe recèle une infinité d'idées toutes reliées et toutes gravées dans un territoire vaste : le songe est une ouverture vers la démesure d'une identité jamais dévoilée dans son entier, mais jamais mise en danger parce que son unité éclate à chaque parcours. L'encyclopédie propose une connaissance prospective, Richard lui revient au fondement de cette chaîne d'idées aux prolongements sans fin. L'emploi du même réseau métaphorique pour désigner l'encyclopédie suggère enfin la portée *intellectuelle* du rêve, réseau d'idées avant tout.

L'autre métaphore que nous pouvons reconnaître à travers les propos de Formey sur les mille idées est celle de l'arbre, déjà employée à propos de la connaissance encyclopédique et de son organisation en science, depuis le plus fondamental jusqu'au particulier :

> « L'univers est l'ouvrage infini d'un Dieu. Une science est un ouvrage fini de l'entendement humain. Il y a des premiers principes, des notions générales, des axiomes donnés. Voilà les racines de l'arbre. Il faut que cet arbre se ramifie le plus qu'il sera possible ; qu'il parte de l'objet général comme d'un tronc ; qu'il s'élève d'abord aux grandes branches ou premières divisions ; qu'il passe de ces maîtresses branches à de moindres rameaux ; et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il se soit étendu jusqu'aux termes particuliers qui seront comme les feuilles et la chevelure de l'arbre. »[2]

Pour Diderot, le projet encyclopédique s'apparente à une somme organique, dans laquelle le savoir puise sa source dans les principes et s'avance jusqu'au plus singulier, le moins nécessaire dans l'ordre des connaissances. Tout y trouve sa place, dans une

[1] Article « Encyclopédie », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 5, p. 641.
[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 5, p. 641, article « Encyclopédie ».

totalisation embrassante. Dans le rêve, la métaphore de l'arbre, dont on a vu qu'elle exprimait les ramifications des idées, est d'autant plus vertigineuse que les idées conduisent les unes aux autres sans tronc, le réseau s'apparente à une vaste toile où les intersections ne sont plus un passage du général au particulier mais le moment de la dispersion du particulier au particulier et du télescopage temporel, prolifération d'idées associées et simultanément choix de l'une d'entre elles, c'est-à-dire un parcours pas à pas, sans recul, sans vision d'ensemble, aveugle et enfermé dans un particulier sans fin, que la durée d'une vie seule peut déplier. Le rêve, c'est une expérience de la représentation singulière dans la durée, mise en espace. La combinaison des idées associées est ici rapprochée d'un arbre du savoir où tout prendrait sa place dans un ordre voulu : la complexité du réseau avec sa combinatoire abolit le hasard et fait paraître le cerveau comme un vaste répertoire d'idées toutes reliées entre elles, comme un livre contenant toutes les informations singulières d'une vie.

Ainsi, cette étude nous a permis d'appréhender le rêve *tel qu'il est perçu avec ses* liaisons cachées, des liaisons primordiales oubliées du sujet. En cela, le rêve est une anticipation de l'inconscient, parce qu'il met au jour ce que le sujet ignore pendant la veille et qui pourtant compose son identité la plus authentique. Néanmoins, ce savoir est impersonnel et le sujet ne peut s'en emparer, seul un observateur extérieur peut en constater la singularité. En outre, les analystes du phénomène le soustraient au surnaturel en édifiant un espace de mémoire aux dessins labyrinthiques, dont ils repoussent les limites et qu'ils comparent au *cosmos* dans ses dimensions infinies. L'âme trouve ainsi un correspondant corporel, nature dans la nature, aussi mystérieuse que l'univers en expansion puisque le rêveur ne peut lire directement ce livre qu'il doit traduire dans la langue de son expérience individuelle. Néanmoins les métaphores de l'arbre, de la carte, toutes expriment la maîtrise, un savoir constitué du passé et abolissent le hasard des idées ou encore l'imprévisible à venir, comme Buffon. Cartographes du cerveau, les analystes du rêve recomposent une géométrie « idéelle » depuis la naissance, projection dans l'espace de la continuité des idées et de leurs recoupements. Le rêve apparaît alors moins comme une béance dans le sentiment intérieur que comme l'occasion de découvrir une archéologie du moi, de ses besoins fondamentaux, de ses liaisons inaperçues, non donnée mais comme devinée en filigrane.

La métaphysique héritée de Leibniz comme l'analyse léguée par Condillac, toutes deux rationalistes, estiment que le moi peut être géométrisé à partir de la chaîne d'idées

qui en est la manifestation, modèle de continuité, de plénitude et de consistance ontologique. Quant à l'absence d'aperception, elle est compensée par une attention redoublée pendant la veille : le rêve appartient bien pleinement à la vie de l'esprit, intellectuelle, indifférente au partage entre la veille et le sommeil.

c) Le rêve, porte de la vérité scientifique

- La découverte scientifique énoncée en termes de prémonition et d'intuition onirique

Comme on a pu le constater avec Buffon dans son premier *Discours,* les présupposés métaphysiques qui pèsent sur l'âme comme substance, mais aussi sur le monde comme *cosmos* autorisent la prémonition.

Leibniz, le métaphysicien allemand, part de la substance individuelle et de sa notion dont il affirme qu'elle « renferme une fois pour toutes ce qui lui arrivera jamais »[1]. Il annihile ainsi tout hasard ou même toute contingence, la rattrapant partiellement néanmoins parce qu'elle n'a rien de géométriquement nécessaire, qu'elle n'obéit pas au principe de non-contradiction, mais seulement à la liberté divine nécessairement parfaite :

> « cette démonstration [...] suppose la suite des choses que Dieu a choisie librement, et qui est fondée sur le premier décret libre de Dieu, qui porte de faire toujours ce qui est le plus parfait [...] Or toute vérité qui est fondée sur ces sortes de décrets est contingente, quoiqu'elle soit certaine »[2]

Par son principe de raison suffisante dont Voltaire s'est gaussé dans *Candide*, il accorde le monde tel qu'il est avec ses contingences apparentes, au déterminisme divin, ou plus exactement, aux « décrets libres »[3] de Dieu. Ainsi, une chose ou un être ne peut s'expliquer que dans la mesure où son existence est nécessitée par sa coexistence avec le reste de l'univers: elle obéit au principe moral du meilleur monde - meilleur ne s'entend pas, comme feignait de le croire Voltaire, au meilleur moral, mais au meilleur dans le sens de complétude, de totalité -. Dans *La Monadologie,* le principe de raison suffisante est défini ainsi :

---

[1] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, Paris, Vrin, 1988, 318 p., p. 47, article 13.
[2] *Ibid.*, p. 48-49.
[3] *Ibid.*, p. 48.

> « [Nos raisonnements sont fondés sur deux grands principes] *celui de la raison suffisante* en vertu duquel nous considérons qu'aucun fait ne saurait se trouver vrai ou existant, aucune énonciation véritable, sans qu'il y ait une raison suffisante, pourquoi il en soit ainsi et pas autrement. »[1]

Une téléologie profonde pénètre l'univers leibnizien dans lequel tout est pensé par Dieu selon les lois de la nécessité et de la raison suffisante. La substance contient pour lui toute son essence et avec elle, l'ensemble des événements qui lui sera échu et qui appartiendra à sa définition ; c'est-à-dire qu'elle est le reflet de l'univers où elle s'inscrit. La nécessité mathématique traverse tous les phénomènes sans en négliger aucun.

Le système métaphysique du grand philosophe allemand préside aux réflexions menées par l'Académie de Berlin, où s'illustrent Maupertuis, Formey, L. de Beausobre : l'âme pensante, en tant que substance reflet de l'univers, contient une perception globale du passé, du présent comme de l'avenir. Formey, dans sa dissertation « De l'étenduë de l'imagination », l'exprime bien :

> « que nous recelons l'Univers entier dans notre ame, et chaque état singulier de l'ame participe à l'espace d'infini, que renferme l'assemblage de toutes les choses simultanées et successives, passées, présentes et à venir »[2]

Il appartient à certains penseurs de faire glisser cette perception, obscure mais néanmoins présente, à la connaissance et d'oser l'hypothèse que, par la science, l'homme a accès à ce tableau de la vérité, non limité par les frontières du temps. La science est définie comme possédant des pouvoirs aussi étendus que la magie ou le rêve : elle donne accès aux lois de la nature et anticipe l'avenir. Le rêve ne peut plus être prémonitoire en tant que message divin, il le demeure parce que l'homme a percé les secrets de la nature et que la confiance en la science est infinie dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle. Le voile des apparences laisse entrevoir la vérité, dépassant les étroites limites des mortels entre passé, présent et futur. Héritiers rationalistes de Marsile Ficin, et pourtant mathématiciens, naturalistes ou physiciens, ils octroient à la science des pouvoirs particuliers dans des termes qui suggèrent la magie, en s'appuyant sur leur confiance en la rationalité.

---

[1] *La Monadologie*, Paris, Delagrave, 1880, 231 p., p. 158.
[2] Formey Jean-Henri-Samuel de, « De l'étenduë de l'imagination » dans *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin* (1754), 1756, Berlin, Haude et Spener, 522 p., pp. 365-382, p. 376.

Ainsi en est-il de Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759), le célèbre physicien, disciple de Newton, académicien des sciences et des lettres, puis président de l'Académie royale de Berlin dès 1746, qui s'est également fait connaître pour son expédition en Laponie de 1736 par laquelle il a confirmé l'aplatissement des pôles soutenu par Newton. Maupertuis, à son retour en France, a publié l'ensemble de ses œuvres dans lequel figure une lettre. Au nom de la chaîne des êtres, de l'unité de la nature et de la causalité qui embrasse les événements, le mathématicien et physicien, paradoxalement, défend l'idée que la divination ne peut être exclue :

> « Je suis bien éloigné de croire qu'on sache prévoir les événements futurs par les différents aspects des corps célestes, ni par aucun des moyens que les Devins mettent en usage : cependant j'avoue que la plupart des objections ce ceux qui ont attaqué cet article ne me paroissent guere plus fortes que les raisons qui le soutiennent. De ce que l'on ne voit point l'influence que les corps célestes auroient sur les choses de la Terre on veut décider hardiment qu'il est impossible qu'ils en aient : jamais on ne le prouvera. Mais accordons que ce ne soit point une véritable influence : il est du moins plus que vraisemblable qu'il y a un rapport mutuel et nécessaire entre toutes les parties de l'Univers, dont les événements ne sont que les suites. »[1]

En scientifique ouvert qui croit ce que les arguments prouvent ou repousse ce qu'ils réfutent, il ne rejette pas la divination, ni l'influence des astres sur la terre et ses habitants. L'influence de Newton et ses recherches mathématiques conduisent Maupertuis à soumettre l'ensemble de la nature à des lois immuables reposant sur les sciences mathématiques : ainsi du principe d'économie naturelle découvert par l'académicien. Ce rationalisme prend une résonance métaphysique comme chez Leibniz, Bonnet ou Diderot : il consiste à supposer une unité profonde de tous les phénomènes dans la nature, qu'ils soient de nature sublunaire ou supra-lunaire, contestant la partition aristotélicienne entre différents mondes avec leurs lois propres ; ainsi, la relation entre les astres et les actions des hommes sur terre, jusqu'alors seulement affirmée dans les conceptions magiques de la Renaissance, n'est plus frappée de superstition. La raison suffisante assortit ce principe d'harmonie profonde de l'univers. Ainsi, chaque être ou chaque chose possède sa raison d'être dans le tout conçu comme une structure articulée, une organisation, qui le fait échapper à la contingence ; si bien que chaque événement n'est que le déroulement chronologique de cette causalité qui lie

[1] *Œuvres*, tome II, Nouvelle édition, A Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1756, 400 p., Lettre XVIII, t. II, p. 298-306, pp. 302-303.

nécessairement entre elles les choses ou les êtres. Il suffirait de suivre la chaîne des conséquences pour prévoir l'avenir. Au nom de ce principe qui élimine tout hasard, la divination est plus probable qu'improbable :

> « Ces événements sont contenus dans chaque état actuel de l'Univers : pour les en tirer il ne faudroit qu'assez de lumieres ; mais des lumieres peut-être telles qu'elles ne sont pas à espérer pour l'humanité. »[1]

Maupertuis reste réaliste et refuse d'accorder à l'homme le pouvoir divin de prévoir l'avenir. Cependant, la possibilité est en droit acceptable, même si les hommes ne semblent pas – pour l'instant - concernés.

> « Ce n'est pas que tout étant lié dans la Nature, un esprit assez vaste ne pût par la petite partie qu'il apperçoit de l'état présent de l'Univers, découvrir tous les états qui l'ont précédé, et tous ceux qui doivent le suivre : mais nos esprits sont bien éloignés de ce degré d'étendue. »[2]

Diderot, lui aussi, adhère à cette nécessité de l'univers, principe qui rend possible la science physique puis la biologie, comme on le voit dans l'article « Liaison » de l'*Encyclopédie :*

> « De ce que chaque être a la raison suffisante de sa coexistence ou de sa succession des autres êtres, il s'ensuit qu'il y a une enchaînure universelle de toutes choses, la premiere étant liée à la troisieme par la seconde, et ainsi de suite sans interruption. »[3]

Prenant appui sur les parties du corps, il traduit la coexistence et la contiguïté en termes de causalité réciproque et de finalité subordonnée au fonctionnement du tout, en termes d'adaptation réciproque et de structure organique. La radicalité de cette thèse apparaît dans toutes ses conséquences, abolissant le hasard et subordonnant non seulement chacun des phénomènes mais même chaque objet, chaque être à la nécessité du tout, dans une sorte d'enchaînement de proche en proche, spatial car logique :

> « Toutes les parties sont dans une *liaison* qui ne souffre aucun vuide, aucune solution ; chaque chose étant liée à toutes celles qui lui sont contiguës, par celles-ci à celles qui suivent immédiatement, et de même jusqu'aux dernières bornes de l'univers. »[4]

Denis Diderot, après Leibniz et Buffon, affirme la continuité des espèces dans la nature et la totalité de tous les règnes dans une unité où la contiguïté figure aussi la

[1] *Ibid.*, p. 304.
[2] *Ibid.*, p. 300.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*,tome 9, pp. 454.
[4] *Ibid.*, p. 454.

causalité : être à côté, c'est partager des déterminations communes et avoir une causalité en commun. La division est abolie.

Le philosophe propose des exemples comme celui de la terre, entièrement dépendante du soleil, puis celui d'une semence, ayant besoin pour pousser, de la pluie, de la terre, du soleil, et donc de l'univers dans son ensemble. On devine que les découvertes de Newton sur l'unité d'un univers obéissant aux mêmes lois n'ont pas peu contribué à asseoir cette idée *métaphysique* et logique du monde, conçu comme un tout, avec sa rationalité. *Jacques le Fataliste* s'amuse à développer des théories de nécessité absolue à propos des actions des hommes : Jacques, qui connaît son Spinoza par cœur, croit que tout est écrit là-haut, ou pour être plus précis, que nous ne décidons qu'en vertu d'un principe qui est notre identité une. Chacun est une machine instinctive suivant sa propre tendance ou ses tendances parfois dissonantes.

C'est en vertu de cette conception métaphysique du monde que les événements futurs ne sont que la conséquence nécessaire de faits passés et présents. Mais Denis Diderot franchit le pas que la prudence de Maupertuis lui interdisait de franchir, en avançant l'idée que cette lucidité peut être donnée au scientifique pour débrouiller l'écheveau des causes.

Dans l'article « Théosophe », D. Diderot développe ce qu'il entend par intuition, le partage de tous :

> « Nous avons tous des pressentimens, et ces pressentimens sont d'autant plus justes et d'autant plus prompts, que nous avons plus de pénétration et d'expérience. Ce sont des jugemens subits auxquels nous sommes entraînés par certaines circonstances très-déliées. Il n'y a aucun fait qui ne soit précédé et qui ne soit accompagné de quelques phénomenes. Quelques fugitifs, momentanés et subtils que soient ces phénomenes, les hommes doués d'une grande sensibilité, que tout frappe, à qui rien n'échappe, en sont affectés, mais souvent dans un moment où ils n'y attachent aucune importance. Ils reçoivent une foule de ces impressions. La mémoire du phénomene passe ; mais celle de l'impression se réveillera dans l'occasion ; alors ils prononcent que tel événement aura lieu ; il leur semble que c'est une voix secrette qui parle au fond de leur coeur, et qui les avertit. Ils se croient inspirés, et ils le sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle et divine, mais par une prudence particuliere et extraordinaire. Car qu'est-ce que la prudence, sinon une supposition dans laquelle nous sommes portés à regarder les circonstances diverses où nous nous trouvons, comme les causes possibles d'effets à craindre ou à espérer dans l'avenir ? or il arrive que cette supposition est quelquefois fondée sur une infinité de choses légeres que nous avons vues, apperçues, senties, dont nous ne pouvons plus nous rendre compte, ni à nous-mêmes, ni aux autres, mais qui n'en ont pas une liaison moins nécessaire

> ni moins forte avec l'objet de notre crainte et de notre espérance. C'est une multitude d'atomes imperceptibles chacun, mais qui réunis forment un poids considérable qui nous incline, sans presque savoir pourquoi. »[1]

Proche de Leibniz, Diderot développe l'idée de perceptions inaperçues, agglomérées, qui n'en débouchent pas moins sur une causalité réelle et devinée qui relie passé et futur : prudence et sensibilité, attention particulière de sa constitution au monde environnant, c'est par leur truchement que l'homme intuitif devine, et plus exactement, rapproche les causes et les conséquences sans même en être conscient. La connaissance est rendue possible, mais elle est privée de tout effort volontaire, elle s'effectue à l'insu du chercheur. Ses conjectures ne sont que la restitution d'une mémoire inconsciente, un jugement automatique qui reproduit passivement l'ordre des événements passés et leur liaison plus intime. L'audace de ce texte tient à ce que Diderot rend cet enchaînement nécessaire accessible à l'homme intuitif, il est vrai homme exceptionnel : la nécessité n'est plus le fait de Dieu, elle s'offre à la connaissance humaine. En outre, elle n'est pas livrée à son observation minutieuse ni à son raisonnement, mais sa connaissance s'opère malgré lui, et la crainte ou l'espoir lui font agencer les phénomènes, grâce à une attention « instinctive » portée aux petites perceptions, de manière juste, au point de retrouver dans l'amas confus des causes et des effets la causalité qui sous-tend l'ensemble des phénomènes concomitants. La vérité survient depuis le divers des phénomènes, non plus d'une connaissance mathématique surplombante ; et elle n'a presque pas besoin de sujet qui la traque, lui-même n'est que le passage de phénomènes agencés malgré lui pour le préserver d'un danger à venir.

Dès 1753, Denis Diderot, dans son ouvrage *De l'interprétation de la nature*, remanié en 1754 sous le titre *Pensées sur l'interprétation de la nature,* produit un essai sur la méthode expérimentale et sur son opposition avec la méthode rationnelle. Il y a déjà avancé cette idée sur les conjectures fondées : c'est par le rêve qu'il définit ces hypothèses heureuses. En effet, selon lui, l'authentique scientifique, également vrai philosophe, a appris de manière intuitive à lire dans le livre de la nature au point de prévoir et de pressentir les résultats des expériences. Grâce à une vue d'ensemble, il a l'audace d'avancer des analogies incongrues et des conjectures improbables qu'il va tenter de confirmer par des expériences dont il a déjà anticipé le déroulement. C'est l'image du « rêve » qui élucide cette capacité étrange de rapprocher des réalités qui ont

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 16, pp. 253-254.

si peu en commun[1]. L'intuitif est ici un scientifique qui explore la nature par des hypothèses reposant sur des analogies acrobatiques auxquelles aucun autre ne se risque : c'est une sorte de mélancolique à l'imagination aiguisée, qui touche au but. L'agrégat improbable d'idées qui n'est pas, à première vue, fondé dans la nature des choses, se révèle porteur de vérité. De même que la raison s'absente dans le rêve et laisse l'imagination, la folle du logis, assembler des idées dépareillées, le savant rapproche à grand-peine des phénomènes éloignés. Cependant, le « rêve » est inversement gratifié de connotations positives puisque le savant ne se trompe pas et devine la nature. Diderot suggère que le rêve procède de la même façon et que ces rapprochements que l'on croit fortuits et insensés sont le fruit d'une intuition à l'œuvre. Dans le premier exemple de philosophie expérimentale concernant les môles, Diderot associe les mêmes termes mais les connotations contrastées deviennent positives, par l'association avec le « génie » et la « divination »[2]:

> « C'est cette habitude de déraison que possèdent dans un degré surprenant ceux qui ont acquis ou qui tiennent de la Nature le génie de la physique expérimentale ; c'est à ces sortes de rêves qu'on doit plusieurs découvertes. Voilà l'espèce de divination qu'il faut apprendre aux élèves, si toutefois cela s'apprend. »[3]

Le grand écart entre les phénomènes se révèle judicieux et l'enchaînement hasardeux, déraisonnable et écarté d'emblée, se donne pour véritable. La métaphore du « rêve » est commode en ce que le terme renvoie d'abord à une illusion, un délire, une folie momentanée : c'est là le regard que tout scientifique porte sur un rapprochement douteux. Et pourtant, la folie se renverse en vérité tandis que le solipsisme d'un rêveur replié sur lui-même tourne en appréhension de la réalité dans ce qu'elle a de plus secret. Il faut ajouter que le terme de « rêve » suggère le côté automatique, instinctif et soustrait à la conscience d'une pensée corporelle qui assemble les idées, lie les phénomènes sans prendre la peine de consulter son sentiment intérieur, ici superflu car d'un autre ordre. De même que le rêve est une chaîne aveugle qui restitue la vérité personnelle au delà du temps présent car il est un parcours dans une géographie totale, celle de l'identité profonde, chez Denis Diderot, le rêve est une sonde jetée par le scientifique dans la totalité du *cosmos*, à la fois de manière involontaire et de manière parfaitement juste,

[1] Voir ch. XXXI des *Pensées sur l'interprétation de la nature* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1981, tome IX, 458 p., p. 49. Passage étudié *infra*.
[2] Voir aussi : "cet esprit de divination par lequel on *subodore*, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des expériences nouvelles, des résultats ignorés.", *Ibid.*, p. 48.
[3] *Ibid.*, p. 50.

parce que lui aussi traverse le temps en perçant la causalité de la nature et en étant traversé par elle. Mais chez Diderot, la béance, la discontinuité, l'absence de lien sont les garants d'une vérité d'autant plus fulgurante qu'elle est moins prudente. L'analogie est heuristique.

En outre, Diderot insiste sur un don unique de certains scientifiques, celui de deviner, d'anticiper et de toucher juste. Il est une sorte d'instinct entretenu par l'habitude et une audace à emprunter des chemins jamais foulés. Conjonction d'une vision large, de l'ensemble et de finesse dans l'appréhension des phénomènes, ce don est philosophique et expérimental[1]. Et il s'agit tout autant d'un modèle de philosophie morale, comme le précise l'auteur. Socrate, dans ce passage *Pensées de l'interprétation de la nature,* est doté de ce sixième sens caché mais irrécusable :

> « La grande habitude de faire des expériences donne aux manouvriers d'opérations les plus grossiers un pressentiment qui a le caractère de l'inspiration. Il ne tiendrait qu'à eux de s'y tromper comme Socrate, et de l'appeler un démon familier. Socrate avait une si prodigieuse habitude de considérer les hommes et de peser les circonstances, que dans les occasions les plus délicates, il s'exécutait secrètement, en lui, une combinaison prompte et juste, suivie d'un pronostic dont l'événement ne s'écartait guère. Il jugeait des hommes comme les gens de goût jugent des ouvrages d'esprit, par sentiment. »[2]

Diderot refuse de séparer le jugement esthétique intuitif du jugement moral qui consiste à évaluer les hommes et à prévoir leurs actions ; il les met tous deux sur le même plan que le jugement scientifique, considéré comme une sonde placée dans la nature : se prononcer sur la beauté des œuvres, deviner le caractère des hommes et leurs actions, tous ces domaines de l'intellect ne sont que des ramifications d'un même processus, celui de laisser la nature et sa causalité organique nous traverser. Ce jugement moral, Aristote l'avait conceptualisé sous le terme de « prudence » repris par Diderot. L'ambition du philosophe des Lumières est de constituer une pensée cohérente qui accorde à l'expérience la même place que l'action en politique ou que le goût dans l'appréciation des œuvres d'art. Le philosophe est alors semblable à l'homme d'action ou à l'artiste auxquels il emprunte l'intuition prémonitoire : il élabore un processus expérimental qui vérifie cette profonde intuition, à la manière du mélancolique qui vise juste en ce que son imagination est plus vive, plus agile, plus tendue. L'expérience est alors le prolongement nécessaire d'une théorie qui la valide et lui donne sens, tout

[1] *Ibid.*, voir XXI, pp. 42*sq*.
[2] *Ibid.*, p. 48.

comme l'artiste ne confirme son intuition que par la métaphore dont l'intensité n'a d'égale que l'hétérogénéité du comparant et du comparé. En morale, le jugement de Socrate sonde les cœurs et trouve la parade rhétorique nécessaire qui va lui donner raison.

Ainsi, la conception de la nature demeure chez des auteurs comme Leibniz, Bonnet ou Diderot, encore largement métaphysique : c'est un tout traversé par une causalité une, ses parties ne souffrent pas de vide et tout trouve sa cause dans la nature. Aussi, le futur apparaît moins comme aléatoire et comme une possible rencontre de séries causales parallèles que comme la suite logique de déterminations, que la substance pensante perçoit, sans en avoir conscience, puis construit en savoir scientifique. La science est dotée de pouvoirs infinis et rien ne lui reste inaccessible depuis les récentes découvertes physiques effectuées par Newton. Quant à l'intuition de certains scientifiques, elle s'apparente à la perception prémonitoire de ceux que le ciel a doués de pouvoirs mantiques. En outre, cette intuition est comparée à un rêve chez Diderot car l'analogie en est l'arme heuristique et qu'elle résulte moins d'un acte volontaire et calculé que d'un instinct, d'une pensée qui se passe de la présence de la conscience.

Nous avons montré comment le rêve, élément de la sphère intellectuelle dépendant entièrement du corps, tel qu'il est décrit par Descartes, va paradoxalement donner lieu à une « physique expérimentale de l'esprit » et mettre en lumière des aspects essentiels de son fonctionnement : mémoire matérielle, imagination véloce sans contrôle du sujet. Qui plus est, le rêve offre une résistance exceptionnelle à la description cognitive ainsi qu'aux méthodes empiriques ou intellectualistes, malgré sa dimension nettement intellectuelle, la production d'idées. A la confluence de l'âme et du corps, il relève d'un fonctionnement de l'entendement dépourvu du matériau des sensations, d'un processus intellectuel de liaison sans sujet, dans lequel le sujet s'absente. Objet problématique par les idées dont il est formé, il oblige les différents philosophes à élaborer une réflexion qui rétablisse l'empirisme ainsi que l'intellectualisme cartésien, parce qu'ils assurent encore tous deux la stabilité du sujet interprété dans sa dimension existentielle : je sens, j'existe ; je pense, j'existe. Mais aussi parce que ces systèmes rationnels garantissent tous deux l'accès à la vérité, dans une démarche qui fonde la possibilité de la vérité. L'enjeu est de taille puisque c'est l'identité même qui est menacée par cette pensée sans sensation, sans sujet, par cette pensée privée de sentiment intérieur.

S'édifie alors par le rêve un étrange sujet, reflet du monde dans sa totalité ou partie intégrante de ce monde: géographie intellectuelle infinie, réseau d'idées aux circonvolutions multiples, la réalisation d'une carte correspond ici à la fondation d'une identité que l'expérience intérieure met en danger dans le rêve. Cette carte coïncide de plus avec les réseaux de la mémoire, l'art de la mémoire tel qu'il a été établi en conformité avec les théories cartésiennes des traces. Mais le prix de cette assimilation du sujet à cette carte est élevé : le sujet pénètre ainsi dans les plis de la matière et ne regagne en consistance que ce qu'il perd en présence à lui-même. En tant qu'énergie intellectuelle par la vélocité automatique d'un esprit indépendant de toute volonté, il perd aussi son statut discrétionnaire de sujet.

Il appartiendra à Denis Diderot de rétablir pleinement ce sujet absent en sujet de la vérité : dans l'automatisme de ses opérations, dans son absence à soi, il est capable de percer le voile des apparences. Il révèle une vérité qui dépasse le présent, comme par la magie ou le songe. Des philosophes comme Maupertuis et surtout Diderot avancent l'idée que la science est apte à percer les secrets de l'avenir parce qu'elle débrouille la confusion des causes et rétablit une chaîne causale qui traverse le présent. Diderot va plus loin encore car lui ne se situe pas *a priori* dans une conception mathématique du monde, qui ne prend pas en compte le hasard ou la contingence. Il décrit la découverte de cette chaîne causale, inattendue ; seule une intuition d'ordre involontaire peut la restituer. Cette intuition est le fruit d'une série de perceptions insensibles, involontaires, souvent répétées, qui finissent par gagner le futur, par franchir les barrières du présent ; elle est aussi le fruit de l'analogie qui franchit les gouffres entre des séries de phénomènes qu'on pouvait croire hétérogènes. La pensée corporelle, mémoire puis imagination, l'individu lui-même, édifié comme un espace infini, deviennent les sujets potentiels puis les sujets réels de la découverte scientifique et le rêve en est l'archétype. Associant automatiquement des séries causales, opérant des associations incongrues, il apparaît comme le modèle de la découverte scientifique.

Après avoir montré que la philosophie spéculative de la deuxième moitié du XVIII^{e} faisait la part belle à des représentations spatiales de l'esprit et en proposait une anatomie, soit une rationalisation d'ordre spatial, nous avons tenté d'esquisser avec ces auteurs l'anatomie de ses opérations intellectuelles : car la pensée trouve ses racines dans la mémoire corporelle, dans le corps enfin et la dimension hiérarchique, ordonnée, discursive de la réflexion est entièrement renversée.

Diderot est le meilleur témoin de cet écroulement des fondements spirituels et purement intellectuels de la pensée : esprit affranchi des croyances, de l'autorité sous toutes ses formes, religieuse, politique, sociale, il est un pionnier audacieux, explorant les dernières conséquences d'un matérialisme taxé de système à brûler en place publique. Arborant fièrement et immuablement un monisme matérialiste (dont les versions ont pourtant varié), il redéfinit les contours de la pensée et c'est avec une grande vigueur qu'il s'aventure à en reconstruire les fondations depuis la matière, le corps, tout ce qui a été jusqu'alors identifié à du non-pensé, du non-discursif. Le rêve est une pièce majeure de cette refondation : image flottante de la pensée, automatique et discontinue dans ses enchaînements hasardeux, il caractérise bien la pensée telle qu'elle part du corps, comme il le dirait lui-même, la pensée « montante[1] » dans le *Rêve de d'Alembert.* Ce triptyque dialogué sera une des entrées dans cette conception nouvelle, et par sa thématique, et par l'invasion discursive du rêve dans cette œuvre.

Notre fil rouge, durant cette étude, sera de nous demander comment le rêve devient le révélateur du fonctionnement diurne de l'esprit, un fonctionnement d'origine corporelle.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la figure du *penseur-machine*, figure qui décrit bien d'Alembert le géomètre. Ce dernier pense sans même vouloir, sans ouvrir les yeux, sans rien sentir ; obsédé par une seule idée qu'il poursuit sans prendre la peine de l'accompagner de sa conscience. En ce sens, le rêve exprime une certaine image sclérosée du géomètre dans la vaste révolution expérimentale qui s'opère. Il est alors une des expressions péjoratives de l'aveuglement théorique, tout comme il nommait déjà les errances métaphysiques.

Puis, le rêve restitue un corps à celui qui l'avait perdu depuis des années sans même en prendre conscience : les sens lui reviennent, la vision surtout. Plus étonnant, la volonté, l'enthousiasme, l'autorité aussi se manifestent avec une force toute nouvelle. Ainsi, par la magie d'une fièvre passagère, par une *fermentation* qui part du corps, voici toute la personnalité de d'Alembert modifiée – augmentée, pourrait-on dire, de vivacité, de sensibilité, de volonté aussi, tandis que le « je » monarchique dont partait Descartes est destitué. Plus étonnant encore, d'Alembert se voit pourvu de qualités

[1] Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, volume XVII, 577 p., p. 183.

intellectuelles toutes nouvelles : il retrouve l'éloquence, la vue à l'amplitude démesurément développée, et une clairvoyance qui lui offre des perspectives uniques sur la nature. Et sa curiosité est inlassable, toujours enthousiaste.

Cette fermentation se communique à la pensée qui n'est pas étanche à ce mouvement d'action et de réaction de nature organique. Suivant cette vibratilité jusqu'à son terme, à l'origine, Denis Diderot déplace la métaphore en y ajoutant l'émotion artistique : la pensée est une polyphonie qui repose sur la *vibration harmonique* de plusieurs sons, l'esprit est un clavecin « automate ». L'harmonie provient des accords résultant de la vibration d'une des cordes, mais aussi de la mélodie qui se déploie : cette harmonie n'est pas le produit de l'esprit, elle est naturelle dans le chaos des événements et l'esprit ne fait que la réfléchir en vibrant à l'unisson. Cette métaphore présente l'avantage d'immerger l'esprit quasi passif dans l'émotion, de ne pas le séparer de la sensibilité et d'en préserver la source comme le fonctionnement pluriel. La pensée prend sa source dans des sensations d'origine différente et saute de l'une à l'autre, d'une sensation à une impression sans que nous puissions remonter l'enchaînement des perceptions tant le corps à corps des idées s'accomplit obscurément.

La présence du rêve au sein de l'œuvre se justifie alors pleinement : elle est le cas-limite d'un fonctionnement ordinaire de l'esprit : la source est purement corporelle (les brins, dans le rêve qui monte), la dispersion extrême, sans remise en ordre par l'organe de la représentation, littéralement assailli. Et si le dialogue laisse la parole à trois protagonistes, ce n'est pas plus un hasard : la *conversation* témoigne des « circuits » curieux et imprévisibles d'une pensée sensible, désirante, imaginative et… pressée. L'ordre dépend des orientations données par le désir de l'un, la curiosité de l'autre, les interventions des uns et des autres, mais aussi les moments de « rêverie », d'égarement solitaire : parfois collaboration, parfois tiraillements entre plusieurs pôles. Puis le dialogue correspond à cet éclatement de la pensée entre vibration enthousiasmée, réception désordonnée et sang-froid, comme une énergie qui circule dans un corps aux pôles multiples.

L'agitation de l'esprit est enfin comparable à l' « *inquiétude de l'automate* ». Pour Diderot, la métaphore du penseur-automate est à prendre au sens propre : non plus métaphoriquement car le cheminement intellectuel relève d'un mouvement primitif, aveugle, de quête incessante. Le tumulte est premier, les automatismes décrivent les mouvements intellectuels comme un instinct inconscient de lui-même et dépourvu de

libre-arbitre. La mémoire est corporelle, la conscience intermittente, les catalepsies trouent la vie intérieure dont les perceptions ne sont qu'une image partielle de cette tourmente du corps. Le réveil de d'Alembert est bien décevant : il ne se souvient de rien, masse passive et silencieuse.

3) Denis Diderot : le rêve comme pensée corporelle

a) Le penseur-machine

Denis Diderot n'est pas l'auteur absent du *Rêve de d'Alembert*, comme le titre semble l'indiquer. En fait, il en est le moteur initial et d'Alembert, son collaborateur, n'est qu'un exemplaire du genre « géomètre », soit à la fois une figure du passé et une créature à la limite de la caricature.

Souvenons-nous que dans ses *Pensées sur l'Interprétation de la nature,* une de ses premières œuvres épistémologiques (1753), l'auteur assigne pour le présent au géomètre la même place que le métaphysicien occupait par le passé dans le savoir :

> « Lorsque les géomètres ont décrié les métaphysiciens, ils étaient bien éloignés de penser que toute leur science n'était qu'une métaphysique. On demandait un jour : Qu'est-ce qu'un métaphysicien ? Un géomètre répondit : C'est un homme qui ne sait rien. Les chimistes, les physiciens, les naturalistes, et tous ceux qui se livrent à l'art expérimental, non moins outrés dans leurs jugements, me paraissent sur le point de venger la métaphysique et d'appliquer la même définition au géomètre. »[1]

Cette place est l'une des moins avantageuses, celle de l'ignorance inconsciente d'elle-même. Victime d'un bouleversement dans l'ordre du savoir, le géomètre croit encore trôner dans le ciel des idées et son arrogance coutumière se retourne contre lui, sans qu'il ait pleinement réalisé la « révolution » en marche. L'empirisme du siècle et les avancées inédites de tant de naturalistes ou de physiciens qui percent les secrets de la nature (Buffon, Linné, Needham, Trembley, Bonnet, Spallanzani, Haller, Saussure…) et modifient en profondeur une image figée en règnes séparés, éclipsent l'excellence géométrique. Ils laissent aussi croire à Diderot que l'avenir appartient aux sciences expérimentales, et non plus aux sciences abstraites parce qu'elles ignorent le dispositif de l'expérience, seule confirmation de théories sans cela imaginaires. Voici détrônée la

[1] *Pensées sur l'interprétation de la nature* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1981, tome IX, 458 p., p. 29.

géométrie, science exacte et au raisonnement capable de vérité, parce qu'elle accrédite l'éternité de cette vérité que ne confirment ni les découvertes récentes (l'expérience tend à arracher à la nature ses vérités jalousement gardées jusqu'alors), ni l'idée même de nature, changeante et protéiforme.

Par ailleurs, le géomètre, dans sa démarche épistémique, nie ses sensations, nie son corps et en cela apparaît moins comme un sage aux capacités d'attention exceptionnelles qui se détourne du trouble et de l'illusion des sens, que comme un homme qui se coupe volontairement de toute la richesse sensible et de la nature à laquelle cette profusion donne accès. Ainsi, dans les *Additions à la « Lettre sur les aveugles »* publiée en 1749, D. Diderot laisse s'exprimer naïvement Melle Mélanie de Salignac, une aveugle-née, sur la géométrie :

> « Elle prétendait que la géométrie était la vraie science des aveugles, parce qu'elle appliquait fortement et qu'on n'avait besoin d'aucun secours pour se perfectionner. *Le géomètre*, ajoutait-elle, *passe presque toute sa vie les yeux fermés.* »[1]

Au delà de l'hommage que Diderot rend à la jeune fille, l'auteur s'interroge sur la nature de l'activité intellectuelle qui dépend du sens de la vue et sur la nature de celle qui n'en dépend pas. La géométrie prend le relais de la métaphysique et l'on retrouve le *topos*, ici interprété de manière narquoise, du penseur qui ferme son corps et son esprit aux sollicitations extérieures pour poursuivre une méditation attentive et jalouse. On remarquera que le propos candide de la demoiselle se retourne contre les prétentions à la vérité de la géométrie, science d'aveugles. Diderot ne cesse de revenir sur cette figure fantomatique du géomètre, absent à tout ce qui l'environne, seulement mu par les idées et leur enchaînement complexe. Il opère un véritable renversement de cette figure qui est encore héroïque au XVII^{e} siècle, ce dont témoignait le *Discours de la méthode* avec son penseur « enfermé seul dans un poêle »[2] : le penseur est au moins un aveugle, au plus une machine mue par une seule idée.

Ce constat, Diderot ne cesse de le reprendre et de l'enrichir dans sa réflexion. Ainsi, beaucoup plus tard, dans les *Eléments de physiologie* rédigés entre 1774 et 1784, nous pouvons lire :

> « Histoire expérimentale de celui-ci. Je le suis, et je l'examine ; c'était un géomètre. Il s'éveille : tout en rouvrant les yeux, il se remet à la solution

[1] *Additions à la « Lettre sur les aveugles »* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1978, 380 p., pp. 103-104.
[2] René Descartes, *Œuvres philosophiques*, F. Alquié ed., *op. cit.*, tome I, p. 579.

> du problème qu'il avait entamé la veille ; il prend sa robe de chambre, il s'habille sans savoir ce qu'il fait ; il se met à table, il prend sa règle et son compas ; il trace des lignes ; il écrit des équations, il combine, il calcule sans savoir ce qu'il fait. [...] On parle de la liberté, et il soutient à cor et à cri que l'homme est libre : je le laisse dire, mais à la chute du jour, je le tire en un coin, et je lui demande compte de ses actions. Il ne sait rien, mais rien du tout de ce qu'il a fait, et je vois que machine pure, simple, et passive de différents motifs qui l'ont mû, loin d'avoir été libre, il n'a pas même produit un seul acte exprès de sa volonté : il a pensé, il a senti, mais il n'a pas agi plus librement qu'un corps inerte, qu'un automate de bois, qui aurait exécuté les mêmes choses que lui. »[1]

Le géomètre donne matière à réflexion pour un philosophe avide de comprendre la nature de la pensée. Cas-limite de l'homme absorbé par son étude, le réveil correspond pour lui non à l'entrée progressive dans la perception de son environnement, mais à la résolution exclusivement intellectuelle d'un problème unique. Les gestes de la vie quotidienne, se lever, s'habiller et ainsi se projeter dans une vie sociale, tout cela est mis de côté au profit d'une obsession dévorante qui ne lui laisse pas de répit : si bien qu'il oublie aussi vite les gestes qui assurent sa survie, passés au second plan, que les gestes essentiels à sa recherche, menée sans conscience, sans volonté. En se coupant de sa source instinctive, vitale, le penseur est devenu un automate dont même la recherche accaparante est complètement mécanique, privée de sa liberté, de sa volonté réaffirmée et assumée. Livré totalement à son objet, aucun recul ne lui permet de revenir sur son désir initial, appartenant au passé. L'ardeur, la frénésie chercheuse, élan irrésistible dépourvu de volonté, puis de mémoire, ont été désertées par la conscience et aussi par l'individu, qui ignore ce qu'il veut. La manie a pris le pas sur l'homme à l'identité trouée. Le bouillonnement intellectuel absent n'entraîne aucune réflexion, aucune conscience de soi et enfin aucune mémoire de ses gestes : les mouvements se succèdent mécaniquement, tous saccadés et tous inexplicables.

Le géomètre est un automate dans sa vie quotidienne car il néglige ses besoins fondamentaux et les satisfait sans y accorder la moindre pensée. Plus grave, il est une machine lorsqu'il accomplit les gestes propres à résoudre son problème : un geste en entraîne un autre en vertu de cette obsession maladive sans que sa volonté soit de la partie désormais. Et les idées elles-mêmes échappent à sa mémoire, s'enchaînant de manière autonome en l'absence de maître : la meilleure preuve, le géomètre ne peut

[1] *Eléments de physiologie* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, tome XVII, 577 p., p. 485-486.

rassembler les souvenirs épars de cette journée. Jamais il ne recueille l'ensemble de ses gestes et de ses idées dans une conscience de sa singularité. Penser et agir ne diffèrent pas ; il s'agit d'une pluralité d'impulsions qui se succèdent sans qu'un sujet conscient les prenne en charge : le corps est confié aux réflexes, l'esprit est au service de raisonnements, d'idées dont l'enchaînement est aussi inéluctable qu'étranger au libre-arbitre – voire à la conscience. On mesure le chemin parcouru depuis Descartes : le raisonnement n'est plus garant de la vérité ; il est un mécanisme aveugle auquel ni la volonté ni la conscience n'ont plus part, mécanisme par lequel la cohésion du sujet n'est plus assurée.

Dans le *Rêve de d'Alembert,* presque mot pour mot, Bordeu reproche de la même manière à d'Alembert son état quasi-second :

> « Vous qui livré à des spéculations profondes avez passé les deux tiers de votre vie, à rêver les yeux ouverts et à agir sans vouloir. […] Dans le cours de vos méditations, à peine vos yeux s'ouvraient le matin que, ressaisi de l'idée qui vous avait occupé la veille, vous vous vêtiez, vous vous asseyiez à votre table, vous méditiez, vous traciez des figures, vous suiviez des calculs, vous dîniez, vous repreniez vos combinaisons, quelquefois vous quittiez la table pour les vérifier, vous parliez à d'autres, vous donniez des ordres à votre domestique, vous soupiez, vous vous couchiez, vous vous endormiez sans avoir fait le moindre acte de volonté. Vous n'avez été qu'un point […]»[1]

Les reproches de Bordeu déplacent la critique du géomètre en introduisant le vocabulaire du rêve : « rêver les yeux ouverts » renvoie ici à la concentration du géomètre qui ne voit pas le monde qui l'entoure et qui se contente de suivre une pensée théorique aussi éloignée des besoins primaires que possible. Par ailleurs, le même terme renvoie à l'absence de libre-arbitre : le géomètre suit une impulsion chercheuse, s'éparpille en gestes dénués d'intention exprimée, ou même actuelle, suggère Diderot ; il agit au quotidien sans même accompagner ses gestes mécaniques de conscience. La dernière phrase conclut métaphoriquement le pamphlet « anti-géomètre » de Bordeu : d'Alembert a oublié de laisser parler son corps, il s'est réfugié dans un seul point, son esprit, et ainsi, a été réduit à une pure mécanique sans instinct vital, sans réaction vive au monde environnant : il a été réduit à un objet géométrique, et le plus infime qui soit. En bref, il a été désincarné et dépouillé de toute volonté présente, suivant une chimère du passé à laquelle son corps pas plus que son esprit n'adhèrent dans le présent. Il a

[1] Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, tome XVII, 577 p., p. 185.

sacrifié ce présent à une idée fixe qui continue de conditionner un enchaînement de gestes dont la nécessité vitale n'apparaît plus guère à la conscience. Le géomètre a oublié de vivre : il est figé dans un seul trait de caractère, c'est une caricature.

Pour terminer, la figure du penseur absent est également déclinée en philosophe-métaphysicien, dans un autre texte où Diderot paraphrase en la déplaçant, son analyse du géomètre :

> « Il ne me serait pas difficile de montrer que M. Hemsterhuis a passé les trois quarts de sa vie sans vouloir.
>
> Il sort de chez lui la tête occupée d'optique ou de métaphysique ; sans vouloir sortir, il est poussé hors de sa maison par un souvenir ; chemin faisant, il évite les obstacles, sans y penser; il se rappelle un oubli qui le ramène chez lui, il y revient ; et il exécute la chose qu'il avait oublié de faire, toujours à sa pensée. C'est alors qu'il est bien évidemment un automate chassé, détourné, ramené par des causes qui disposent de lui aussi impérieusement qu'un choc dispose d'un corps choqué.
>
> Sa rêverie philosophique cesse, et il ne sait rien ni de ce qu'il a dit, ni de ce qu'il a fait. »[1]

Le penseur-machine de Diderot est un homme plongé dans une « rêverie philosophique », sa tête est entièrement occupée de sujets hautement spéculatifs et s'il agit, c'est sans le savoir, une partie de son esprit assurant une garde minimale mais ne dérangeant pas notre philosophe dans sa tour d'ivoire par la conscience de ses faits et gestes. Son esprit inlassablement occupé par des idées involontaires ou au moins intempestives, entre oubli et souvenir brutal, devient le site d'une mémoire capricieuse, intermittente, mais jamais opportune. Cette mémoire pousse le corps dans des directions contraires tandis que l'homme, finalement, ne peut rendre compte ni de ces actions ni de ces idées hasardeuses, toutes parasites de la réflexion centrale. Partagé entre une réflexion profonde[2], l'homme n'est présent à rien et ne parvient jamais à restaurer une identité entière, courant après des souvenirs qui lui échappent et ne lui permettent jamais de reprendre le fil de sa conscience effilochée. On voit là encore que Diderot assimile le géomètre au métaphysicien, tous deux penseurs-automates qui

[1] *Observations sur* La Lettre sur l'homme et ses rapports *de Hemsterhuis* dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p., p. 308.

[2] Notons que Diderot va parfois jusqu'à associer la réflexion profonde et la perte de conscience, comme si la profondeur était proportionnelle à l'étonnement éprouvé par le penseur devant certaines idées : "Point de penseurs profonds, point d'imaginations ardentes qui ne soient sujets à des catalepsies momentanées. Une idée singulière se présente, un rapport bizarre distrait, et voilà la tête perdue, on revient de là comme d'un rêve : on demande à ses auditeurs, où en étais-je? que disais-je ?", *Eléments de physiologie* dans *Œuvres complètes*, DPV, tome XVII, 577 p., p. 328-329.

réfléchissent sans faire acte de présence par le corps, la conscience, la mémoire ou la volonté. Qui réfléchissent sans « âme », sans présence individuelle.

Un dernier extrait de commentaires postérieurs confirme cette pensée mécanique qui occupe le métaphysicien : répondant aux idées d'Helvétius sur l'universalité des besoins primaires, Diderot affirme la diversité des caractères :

> « Laissez là toutes ces subtilités dont un bon esprit ne peut se payer, et croyez que quand Leibnitz s'enferme à l'âge de vingt ans, et passe trente ans sous sa robe de chambre, enfoncé dans les profondeurs de la géométrie ou perdu dans les ténèbres de la métaphysique, il ne pense non plus à obtenir un poste ; à coucher avec une femme, à remplir d'or un vieux bahut, que s'il touchait à son denier moment. C'est une machine à réflexion comme le métier à bas est une machine à ourdissage. C'est un être qui se plaît à méditer ; c'est un sage ou un fou, comme il vous plaira, qui fait un cas infini de la louange de ses semblables, qui aime le son de l'éloge comme l'avare le son d'un écu […] »[1].

Non réductible à ces besoins, le caractère est entier, c'est une force « mécanique » énorme qui entraîne avec elle une série d'actions à laquelle se résume toute une vie. Le caractère est une sorte d'énergie « hyper-orientée », mécanique en branle incalculable dans ses effets qui se répercutent sans limites. On remarque le champ lexical de l'ombre et de l'emprisonnement, comme si le métaphysicien se cloîtrait littéralement dans sa pensée, oubliant les charmes de l'existence : ce tour de force, c'est la machine à penser qui l'a rendu possible. Notons néanmoins que les instincts ne sont pas absents dans ce texte : la machine à penser a pour motivation le désir de gloire, Diderot attirant l'attention d'Helvétius sur la variété de ces instincts qu'on ne saurait réduire à la seule concupiscence.

Se perdre dans des réflexions abstraites signifie s'enterrer dans un monde clos, s'immobiliser dans un passé révolu, celui d'une volition d'antan, négliger ce qui advient au corps et aussi à l'esprit actuellement, enfin croire en une vérité immuable que désavouent et le corps et l'esprit absents du penseur-automate ; vérité éternelle que réfutent en outre les découvertes récentes des sciences expérimentales.

Ce personnage est l'exemple même de la concentration telle qu'elle est définie par Bordeu assisté de Julie :

---

[1] *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé* L'Homme, 1773-1777, dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p., pp. 538-539.

> « BORDEU.- […] dans la nuit, dans les ténèbres, lorsque vous rêvez surtout à quelque chose d'abstrait ; le jour même, lorsque votre esprit est occupé ?
>
> Mᵉˡˡᵉ DE L'ESPINASSE.- Rien. J'existe comme en un point. Je cesse presque d'être matière, je ne sens que ma pensée ; il n'y a plus ni lieu, ni mouvement, ni corps, ni distance, ni espace pour moi […] »[1]

Ce repli, cette « concentration »[2] de la sensibilité jusqu'à son anéantissement est l'expérience même de la méditation, un rétrécissement de la sensibilité et de l'étendue corporelle. D'Alembert a fait de cette expérience un mode de vie exclusif, au point qu'il ne vit plus et s'est littéralement coupé de toutes les terminaisons sensibles pour se retirer en un seul point. Et c'est à cet être désincarné, enfoncé dans les pensées les plus abstruses, que Diderot a confié sa parole, ses visions de la nature, c'est à ce corps diminué, insensible, qu'il a livré ses hypothèses les plus audacieuses, dans un rêve dont le régime discursif ne cesse de surprendre. Cette attribution est malicieuse : elle souligne à quel point la figure du géomètre est appropriée au rêve, circonscrit qu'il est à un corps tronqué, dépossédé par son origine de toute sensibilité et d'une place au monde.

Par ailleurs, au-delà de cet aspect satirique, Diderot restitue par le rêve le sensible et le désir à celui qui a voulu en faire l'économie. C'est ainsi qu'il développe conjointement une certaine conception du rêve, comme tumulte de l'âme et une certaine idée de la veille, révélée par cette expérience non délibérée du rêve. Le rêve libère l'agitation sensible de l'expérience humaine.

b) L'agitation des brins fait entrer d'Alembert en enthousiasme

Si Diderot décoche une pique épistémologique à son ami géomètre, c'est pourtant bien lui qu'il choisit pour exprimer ses idées les plus avancées et les plus dangereuses au regard de la censure. Cependant, quel d'Alembert ? Non son dogmatique ami qui veut aller se coucher sans rien trancher, mais un autre, une sorte de double de l'ancien dont la personnalité est métamorphosée. Curieusement, d'Alembert rêve, ce qui explique qu'il ne ressemble pas tout à fait au d'Alembert éveillé ; mais contrairement aux idées reçues sur le rêve, sa parole, sa curiosité, son esprit délié, sa personnalité fougueuse détonnent et séduisent plus que ne le faisait le scientifique.

---

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 157.
[2] *Ibid.*

Qu'est-ce donc que le rêve pour Diderot, pour autoriser une telle transformation ? Le *Rêve* est assez circonstancié sur le phénomène, Bordeu développe longuement sa théorie et fait la distinction d'avec la veille :

> « chaque filet du réseau s'agite, se meut, transmet à l'origine une foule de sensations […] »[1]

Dans l'état onirique, c'est le corps qui est ébranlé par des soubresauts sans cause, qui stimule ses propres sensations et qui impose ensuite ses images, ses visions au cerveau. L'identité diurne, avec ses particularités idiosyncrasiques, ses mécanismes bien rôdés comme ceux étudiés ci-dessus, se retire et laisse la place (et la parole chez Diderot) à un fantôme qui a oublié la domination intellectuelle de la veille. Le présent de la sensation, la vie erratique des organes également, toute la fébrilité hasardeuse du corps devient la régie d'un spectacle intérieur, qui puise cependant dans la mémoire diurne et peut aussi posséder sa propre cohérence. Partant de ce postulat, Diderot construit un autre d'Alembert, une sorte de double dont le corps serait l'acteur principal.

Cependant Diderot se montre sceptique dans d'autres textes sur les capacités du rêve à révéler un intellect intact voire plus délié :

> « Je crois qu'il peut voir plus vivement ; pour raisonner plus juste, je n'en crois rien. »[2]

La vision onirique ne relève en effet pas de l'intellect mais de l'imagination, et prend sa source dans le sensible. Elle ne fait que retisser en un ensemble disparate des images plus ou moins éparses et mobilise les visions emmagasinées par la mémoire. Et pourtant, d'Alembert rêvant est beaucoup plus intéressant que d'Alembert pendant la veille : il interroge inlassablement, progresse dans sa construction du vivant, s'enthousiasme, il embrasse l'univers par un postulat des plus novateurs, il réfute. Quelle métamorphose, incontestablement d'ordre intellectuel, subit-il ?

Le géomètre a été touché par une *vivacité* fébrile, sorte de fermentation organique accompagné d'un éréthisme intellectuel provoqué par des hypothèses étrangères.

Pour commencer, la notion de fermentation explique cette transformation accomplie dans le tour d'esprit de d'Alembert. Diderot emprunte la notion à la chimie. Il la définit ainsi dans les *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement :*

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 182.
[2] *Observations sur Hemsterhuis* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1976, tome VI, p. 268, 63.

> « mouvement intestin, qui s'excite de lui-même, à l'aide d'un degré de chaleur et de fluidité convenables, entre les parties intégrantes et constituantes de certains corps très composés, et dont il résulte de nouvelles combinaisons des principes de ces mêmes corps »[1]

Diderot a assisté aux cours de Rouelle, le chimiste, et c'est à cette discipline qu'il confie les principes explicatifs d'une connaissance du vivant à laquelle la physique et ses mesures ne livrent pas l'accès[2]. Il remarque comme tous ses contemporains que cette dernière science, érigée au rang de science unificatrice par les découvertes de Newton, est inopérante au niveau moléculaire et les lois universelles de l'attraction, démontrées par le calcul tant dans le champs terrestre qu'interplanétaire, doivent être relayées par d'autres notions – que n'appuie plus le calcul- au niveau microscopique. La fermentation présente pour Diderot ce caractère principiel, à l'œuvre au niveau moléculaire et qu'on peut élargir au niveau organique : elle s'observe dans les entités élémentaires de l'eau, de l'air, d'un métal, de l'huile par exemple, toutes entités présentes dans le vivant. Surtout, elle rend compte du caractère transitoire des propriétés physiques des corps : une liaison chimique avec un autre corps les fait disparaître complètement et les remplace par d'autres propriétés. Elle explique ainsi la croissance, la décrépitude individuelle, tout comme les combinaisons et la transformation permanente du vivant, son passage d'une forme individuelle à une autre, sa plasticité infinie. Toujours dans les *Principes,* Diderot explicite ce qu'il entend par fermentation :

> « Mais j'arrête mes yeux sur l'amas général des corps ; je vois tout en action et en réaction ; tout se détruisant sous une forme, tout se recomposant sous une autre, des sublimations, des dissolutions, des combinaisons de toutes les espèces, phénomènes incompatibles avec l'homogénéité de la matière ; d'où je conclus qu'elle est hétérogène ; qu'il existe une infinité d'éléments divers dans la nature ; que chacun de ses éléments par sa diversité a sa force particulière, innée, immuable, éternelle, indestructible ; et que ces forces intimes au corps ont leur action hors du corps ; d'où naît le mouvement ou plutôt la fermentation générale dans l'univers. »[3]

Il se refuse à envisager l'hypothèse des géomètres selon laquelle la matière est homogène, statique, immuable, obéissant à la conservation du mouvement. Au contraire, pour lui, les corps dérogent au principe de cohésion, ils sont en réaction incessante les

[1] *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement* dans *Œuvres complètes*, DPV tome XVII, pp. 3-21, p. 18.
[2] Starobinski Jean, « Diderot et les chimistes » dans *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999, 451 p., pp. 57-61.
[3] *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, *ibid.*

uns avec les autres et changent de forme. La matière est hétérogène et la loi d'attraction universelle y est inopérante. On doit la remplacer par l'affinité, notion chimique[1] qui destitue une conception physique abstraite du monde : la sympathie dépend de chaque corps, qui entre en composition avec les autres, le mouvement n'est pas extérieur à cette masse inerte, elle l'agite constamment sans jamais s'épuiser, et transforme à chaque seconde tant le vivant que la matière apparemment inerte. Les molécules agissent les unes contre les autres et à aucun moment les individus ni l'ensemble ne conservent leur forme.

Cette loi est à l'œuvre au cœur du vivant, même dans sa version la plus sophistiquée, celle de la pensée. D'Alembert, pendant sa fièvre, s'assimile les hypothèses inconfortables de son dernier interlocuteur. Celui-ci agit comme un moteur premier et le pousse dans ses retranchements, l'obligeant à se décider en faveur de la sensibilité, à progresser dans cette voie et à lever les difficultés une à une[2]. L'élan de Diderot se combine à la prudence notionnelle de d'Alembert et une fermentation s'opère, qui le fait s'envoler vers les hauteurs métaphysiques puis retomber dans l'anéantissement des parties.

Ensuite, la fièvre, loin d'être un phénomène isolé, épisode pathologique d'un corps au fonctionnement sain, est une crise qui révèle aussi le fonctionnement organique de l'esprit, elle rétablit un équilibre du corps et la parole n'en est qu'un symptôme. Comme l'exprime Diderot dans les *Eléments de physiologie :*

> « La nature fait en tout temps dans le malade ce que le malaise de la machine exécute pendant le sommeil ; elle se meut spontanément, s'agite jusqu'à ce qu'elle ait trouvé la situation la plus commode »[3]

[1] Pour éclairer les rapports de Diderot à la chimie, nous renvoyons à l'article de Jean-Claude Guédon, « Chimie et matérialisme. La stratégie anti-newtonienne de Diderot » dans Dix-Huitième siècle 11(1979) 185-200.

[2] Pour montrer ce processus à l'œuvre, Diderot met dans la bouche de d'Alembert les objections de son personnage « Diderot », comme dans un théâtre intérieur ; la voix devient la sienne et les outils de mise à distance s'effacent peu à peu. Par ailleurs, d'Alembert progresse dans la constitution du vivant en utilisant tout le vocabulaire qu'il a élaboré dans l'*Encyclopédie* : la « loi de continuité », la « sympathie », article dans lequel on trouve également l'image de la goutte de mercure. Mais définition ne vaut pas raison, surtout dans le domaine de la physique où le calcul est seul en mesure de valider une hypothèse – encore plus dans le domaine du vivant où les lois des corps inertes ne peuvent être transposées. L'autre principe physique de l'homogénéité de la matière rend possible cette fusion, cette « sympathie » ; notion claire et lumineuse pour d'Alembert. Quant à l'« action et la réaction habituelle », c'est là une notion empruntée au vocabulaire de d'Alembert qui en a fait la clé de voûte de son *Traité de dynamique*. Mais tandis que le géomètre entendait par là l'équilibre et la conservation des forces dans un système en mouvement, Diderot modifie la portée de ce principe essentiel : il permet la cohésion d'un agrégat, l'agitation de chacune des particules qui sympathisent d'autant mieux qu'elles sont actives et créent des forces conspirantes.

[3] *Eléments de physiologie*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome XVII, p. 511.

N'est-ce pas doublement ce qu'expérimente d'Alembert dans son corps, à la fois fiévreux et endormi ? Le monologue n'est que la transposition verbale et éloquente d'une exacerbation des brins, d'une agitation, d'une inquiétude profonde. L'ampleur de cette parole qui enfle signale ce besoin d'examiner les nouveaux principes, d'en explorer la validité à toutes les échelles de l'univers et d'en goûter la puissance heuristique. Après avoir parcouru l'univers de l'infiniment petit à l'infiniment grand, de l'origine de la vie à sa destruction, il s'endort, jusqu'à presque disparaître après son excursion. L'intellect n'est qu'une manifestation organique dont les spasmes trouvent un correspondant dans l'ampleur du monologue.

En outre, la circulation des vibrations, c'est-à-dire l'action et la réaction entre le corps et le cerveau, loi inhérente à la matière, se vérifie derechef par le diagnostic de la fièvre. Cet « épisode fébrile » trouve son origine dans la trop grande concentration. Laissons la parole à Bordeu qui présente un diagnostic de l'état du géomètre :

> « Que prouvent cet épuisement, cette lassitude ? Que les brins du faisceau ne sont pas restés oisifs, et qu'il y avait dans tout le système une tension violente vers un centre commun. »[1]

Un déséquilibre, une tension excessive et contraire à l'équilibre corporel, a donc entraîné cette fièvre passagère et sans séquelles. Cette violence administrée est celle que s'inflige le géomètre à lui-même par un usage exagéré de la réflexion, comme Diderot l'exprime avec netteté dans *Les Eléments de physiologie,* essai contemporain du *Rêve*:

> « L'homme de la nature est fait pour penser peu, et agir beaucoup : la science au contraire pense beaucoup et se remue peu. »[2]

Dans l'article « Fièvre » de l'Encyclopédie, unes des causes répertoriées est le « vice de régime », « l'application excessive de l'esprit »[3]. La fièvre est bien la conséquence qui découle d'un mauvais usage des forces vitales, d'une tension contre-nature, d'une utilisation restrictive des capacités cinétiques et végétatives. Le rêve constitue le retour à l'équilibre par un corps entier, désirant, visionnaire, agité, en bref convalescent, et le rétablissement par la cessation d'une réflexion tronquée, abstraite.

C'est d'ailleurs le principal reproche que Diderot fait à la géométrie, dans les *Principes* qui précède le *Rêve* et l'éclaire:

---

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 174.
[2] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 512.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 (facsimilé de la première édition de 1751-1780), tome 6, p. 720.

> « Que m'importe ce qui se passe dans votre tête ? Que m'importe que vous regardiez la matière comme homogène ou comme hétérogène ? Que m'importe que, faisant abstraction de ses qualités, et ne considérant que son existence, vous la voyiez en repos ? que m'importe qu'en conséquence vous cherchiez une cause qui la meuve ? Vous ferez de la géométrie et de la métaphysique, tant qu'il vous plaira. »[1]

Elle fait abstraction du mouvement propre de la matière et propose une vision trop théorique, désincarnée, un espace pur privé de l'impénétrabilité et de la force vitale. Il faut restituer à la matière ce qui lui appartient et en finir avec une réflexion excessivement conceptuelle qui a pour seule conséquence une révolte du corps contre un usage déréglé.

Diderot établit une autre interaction entre le désordre fiévreux et l'agilité intellectuelle : la fièvre est une réaction organique, certes, mais qui démultiplie la puissance intellectuelle. La réaction du corps à la réflexion intensive a les effets les plus heureux dans cette quête intellectuelle. Cette profonde sympathie entre le corps et l'esprit s'illustre dans la clairvoyance de d'Alembert. Ainsi, dans les *Eléments de physiologie,* texte juste postérieur au *Rêve de d'Alembert,* l'auteur voit une relation de causalité entre la fièvre et l'esprit :

> « Si nous savions donner la fièvre, nous saurions rendre l'homme sage ou fou ; nous pourrions donner de l'esprit à un sot. Les exemples d'hommes idiots dans l'état de santé et pleins de vivacité, d'esprit et d'éloquence dans la fièvre, ne sont pas rares ; c'est que tous les talents que suppose l'enthousiasme touchent à la folie. C'est que l'enthousiasme est une espèce de fièvre. »[2]

Il ose un parallèle étroit entre l'esprit et la fièvre, état de réaction exacerbée du corps, « sursaut général de l'ame sensitive qui agite violemment les nerfs et les parties nerveuses », pour reprendre les termes de Fouquet dans l'article « Sensibilité »[3]. Il fait dépendre les capacités intellectuelles d'un état passager et maladif du corps : c'est cette contraction nerveuse qui délie l'intelligence, la vivacité : parce que le centre de toute activité, qu'elle soit organique ou intellectuelle, se situe moins dans la concentration théorique, dans le dépouillement sensible et dans l'édification d'un ordre, que dans une effervescence désordonnée et une exacerbation sensible. L'irritation anormale du corps suscite une acuité particulière de l'esprit, une vivacité particulière dans la quête

[1] *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome XVII, p. 15.
[2] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 329.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences*, *des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 15, p. 43.

aléthique ; la tête est elle-même contaminée par cette chaleur qui devient éloquence communicative, irrésistible. L'article « Génie » le confirme, Diderot associe l'épisode de crise, de fièvre où les sens sont plus sollicités, à l'éréthisme intellectuel, cet état d'excitation qui lie les idées les unes aux autres dans un mouvement irrépressible ; cet état qui donne un corps aux idées, une sensibilité aux concepts les plus spéculatifs, précisément parce que cette chaleur se communique d'un centre aux extrémités, des extrémités au centre et ne se circonscrit plus seulement aux étroites limites d'un cerveau minuscule et coupé du corps.

Et le philosophe s'appuie également sur un principe organique, dans les *Eléments de physiologie*, qui rend l'état de fièvre plus propice à libérer l'esprit :

> « C'est que dans le désordre toutes les forces de la machine sont conspirantes et que dans l'état sain ou tranquille elles agissent isolées […] »[1]

La fièvre, symptôme d'une inflammation, met le corps dans un état de défense immunitaire qui l'oblige à former un tout organique. L'esprit est partie prenante et ne se détache plus des terminaisons, d'où un regain de vivacité : il tire des terminaisons sensibles un renouvellement extraordinaire des idées, comme d'une source vive. Le principe médical devient un modèle du fonctionnement intellectuel.

Diderot n'est pas le seul à appliquer les lois de la matière et en particulier les lois organiques à l'intellect : il suit en cela une tradition médicale que représente pour une part Bordeu. Après Haller, la théorie de *l'irritabilité* des fibres trouve des prolongements jusque dans les opérations intellectuelles. Ainsi, Le Camus, médecin de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, dénombre-t-il les causes suivantes de l'*enthousiasme* (qui mène aussi bien à la folie qu'au génie, double frénétique de la mélancolie[2]) dans son traité *Médecine de l'esprit…* (1753) :

> « Sécheresse, tension et vibratilité des fibres, esprits actifs, et chargés de sels et de souffres, vraies causes de l'enthousiasme »[3]

Pour le docteur régent de la Faculté de médecine de Paris en 1745 qui s'inscrit dans la filiation de Galien et d'Hippocrate, les liens entre le corps et l'esprit sont si étroits qu'un

[1] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 327.
[2] Antoine Le Camus (1722-1772), *Médecine de l'esprit, où l'on traite des dispositions et des causes physiques qui, en conséquence de l'union de l'âme avec le corps, influent sur les opérations de l'esprit, et des moyens de maintenir ces opérations dans un bon état, ou de les corriger lorsqu'elles sont viciées*, t.2, chez Ganeau, à Paris, 393 p., p. 144.
[3] *Ibid.*, p. 147.

régime alimentaire et des habitudes saines peuvent venir à bout des maux de l'âme, comme la mélancolie ou l'enthousiasme. On note que Le Camus intègre à une approche très traditionnelle, « chimique » des esprits animaux, la théorie nouvelle des fibres vibratiles et crée un type physico-psychologique qui fait pendant à celui du mélancolique, l'homme de génie à l'imagination vive, proche de la folie. Ce qui nous intéresse ici est l'interpénétration de la vivacité intellectuelle et des causes matérielles : « vibratilité des fibres et subtilité des esprits »[1]. Cette théorie éclaire cette métamorphose si profonde de d'Alembert, depuis un corps qui rêve.

S'il n'est pas certain que Diderot ait pris connaissance des travaux de Le Camus au moment de la rédaction du *Rêve de d'Alembert*, il est sûr qu'il a lu l'article *Observation* de Ménuret de Chambaud, médecin représentant de l'Ecole de Montpellier ; l'auteur y rappelle la sympathie de toutes les parties du corps et de toutes les fonctions :

> « Les Médecins ou Philosophes […] ont vû cette sympathie dans tous les mouvemens animaux, cet accord si constant et si nécessaire dans le jeu des différentes parties les plus éloignées et les plus disparates »[2]

Et d'utiliser la métaphore de l'essaim d'abeilles, où chaque insecte contribue à « entretenir cette espece de *vie* dans tout le corps »[3]. Cette même idée est développée par Fouquet dans son article *Sensibilité*[4] : il y distingue différents centres entre lesquels la sensibilité se divise, la tête, le cœur et l'estomac, centres dont les fonctions « se soutiennent réciproquement les unes les autres, en se volant ou se prêtant mutuellement de leur activité »[5].

Cette circulation de l'activité entre les différents centres fait éclater toute hiérarchie entre eux et rend possible une agitation qui se communique de l'un à l'autre, comme dans le cas de d'Alembert, dont la vivacité intellectuelle se propage aux autres organes tels que celui de la vue ou de la reproduction, à moins que le mouvement inverse préside à sa clairvoyance particulièrement exacerbée. Et ce avec d'autant plus d'intensité que le sommeil, pour Diderot comme pour Fouquet, suppose un endormissement de certaines parties sensibles au profit d'une concentration de l'activité dans un ou deux organes :

---

[1] *Ibid.*, p. 147.
[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, article « Observation », tome 11, p. 318.
[3] *Ibid.*, p. 318.
[4] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, article « Sensibilité » tome 15, p. 38.
[5] *Ibid.*, p. 41.

> « on voit donc que le sommeil suspend la plûpart des fonctions par le transport de toute l'activité de l'ame sensitive dans quelques centres »[1]

La conséquence en est une vivacité redoublée pour les visions qui assaillent le dormeur[2]. Ce qui distingue cependant Diderot de l'Ecole de Montpellier ou des médecins de son temps, c'est à la fois la radicalité de son matérialisme : les lois de la matière inerte sont aussi celles de l'esprit ; puis la finesse de ses observations sur les opérations intellectuelles, sorte de vague qui obéit au rythme corporel, éveil, excitation, apaisement, et dont la nature est plus instinctive, plus primitive que spirituelle.

Le coup de force du *Rêve* consiste donc à inoculer une hypothèse matérialiste dans le cerveau de d'Alembert et à suivre la progression de la fermentation. La fièvre[3] se déclare et l'esprit va son chemin, irrité par ce qui est irrésistible, tellement captivant et indéniable en définitive. Dans le *Rêve*, Bordeu évoque de même le rêve en ces termes :

> « Il n'y a point de distraction dans le rêve ; de là sa vivacité : c'est presque toujours la suite d'un éréthisme, un accès passager de maladie. »[4]

En termes généraux, il nomme ce qui a frappé d'Alembert : la fièvre, la chaleur et l'agitation exacerbée de ses brins se sont diffusées jusqu'à son origine et ont communiqué à cet esprit froid l'enthousiasme qui le dévérouille[5]. Malgré sa résistance dogmatique et son désir réaffirmé de repos, voilà que l'hypothèse folle de son ami fait son chemin et a fécondé ce cerveau bloqué. Et d'Alembert, à son esprit défendant, devient un autre, ce que rappelle Bordeu à la fin du deuxième dialogue :

> « Et c'est vous qui me faites cette question ! vous qui livré à des spéculations profondes, avez passé les deux tiers de votre vie à rêver les yeux ouverts et à agir sans vouloir ; oui, sans vouloir, bien moins que dans votre rêve. Dans votre rêve vous commandiez, vous ordonniez, on vous obéissait, vous étiez mécontent ou satisfait, vous éprouviez de la contradiction, vous trouviez des obstacles, vous vous irritiez, vous

[1] *Ibid.*, p. 43.
[2] Dans les *Eléments de physiologie*, Diderot va plus loin encore, renversant la suprématie de l'intellect sur le corps : « On trouvera que les images réveillées dans le cerveau par l'agitation des organes sont aussi [plus] fortes, que les images réveillées par l'agitation du cerveau même. Il est plus grand [peintre] quand il est passif, qu'il ne l'est quand il est actif. On peut suivre mon hypothèse. Le rêve qui monte est plus vif que celui qui descend. *Op. cit.*, p. 477.
[3] « C'est un petit mouvement fébrile qui n'aura point de suite. », *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 116.
[4] *Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 183. Voir aussi *Observations sur Hemsterhuis*, *op. cit.*, p. 266, 61 : « c'est que le rêve est quelquefois d'une vivacité fort supérieure à la [sensation] de l'objet présent. »
[5] Dans les *Pensées philosophiques* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1975, tome II, 457 p., p. 33 : « Les esprits bouillants, les imaginations ardentes ne s'accommodent pas de l'indolence du sceptique. Ils aiment mieux hasarder un choix que de n'en faire aucun […] ». Dans cette œuvre bien antérieure, Diderot oppose la chaleur de l'imagination et la froideur du sceptique. Dans le *Rêve*, il ajoute l'agitation.

> aimiez, vous haïssiez, vous blâmiez, vous approuviez, vous riiez, vous pleuriez, vous alliez, vous veniez. »[1]

Le dormeur, spectre de son existence par les sens, recouvre enfin dans le rêve une partie de lui-même qu'il avait occultée : le corps, qu'il avait voulu maîtriser et finalement réprimer. Les émotions (les passions) auxquelles il n'accordait aucune place, mais aussi l'éréthisme, le bouillonnement intellectuel se donnent libre cours – ainsi l'émotion intellectuelle retrouve-t-elle une dignité dans la connaissance, comme moteur et élan dans la découverte de vérités cachées -, tout ce que la géométrie laissait de côté pour descendre dans les profondeurs de l'abstraction, parce que cette énergie était mêlée, énergie à la fois intellectuelle et émotionnelle, autant que sensible. D'Alembert s'est émancipé du carcan de ses préjugés et enfin tout son corps comme son esprit se déploient librement, il sent, il éprouve, il *pense*.

Enfin, la volonté lui revient aussi sous la forme d'une nouvelle autorité sur son entourage; l'hypothèse l'a obligé à prendre une position et à mettre tout en œuvre pour la défendre. Son flegme indifférent, bastion de ses préjugés, s'est écroulé et a laissé paraître une personnalité ferme, volontaire et passionnée. Les sens l'ont seulement menacé d'une anarchie momentanée mais l'esprit toujours dominant chez ce métaphysicien a repris, « mécaniquement » et sans intervention de la conscience, la bride des filets et les a maîtrisés sans peine.

Car le géomètre s'empare avec vigueur de l'hypothèse formulée dans le premier dialogue, « la matière est pensante » et il en tire les conséquences en s'efforçant d'écarter les objections et les difficultés théoriques. Le philosophe devient un maître intérieur qui aiguillonne le géomètre et le pousse à aller toujours plus loin, à donner du champ à l'hypothèse. Lorsque Julie arrive à son chevet, il ne l'ignore pas, il l'associe à sa recherche comme une assistante à qui il demande d'exécuter des expériences.

> « Mademoiselle ? - Mon ami. - Approchez-vous... encore... encore... J'aurais une chose à vous proposer. - Qu'est-ce ? - Tenez cette grappe, la voilà, vous la voyez bien, là, là. Faisons une expérience. - Quelle ? - Prenez vos ciseaux ; coupent-ils bien ? - A ravir. - Approchez doucement, tout doucement, et séparez-moi ces abeilles, mais prenez garde de les diviser par la moitié du corps, coupez juste à l'endroit où elles se sont assimilées par les pattes. Ne craignez rien, vous les blesserez un peu, mais vous ne les tuerez pas... Fort bien, vous êtes adroite comme une fée... Voyez-vous comment elles s'envolent chacune

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 185.

de son côté ? Elles s'envolent une à une, deux à deux, trois à trois ; combien il y en a ! »[1]

Il veut, il lui commande, il la guide, l'encourage comme un excellent pédagogue. Il retrouve une autorité que son réveil laisse curieusement vacante : il prend pleinement sa place parmi ses proches et éprouve une jubilation dans la quête d'une vérité dont il se détournait dans un premier dialogue, plus préoccupé de son confort.

Un autre passage des *Observations sur Hemsterhuis* donne un autre éclairage sur cette métamorphose *:*

« *Alexandre ne prit jamais la fuite en songe.*
Je l'ignore ; mais je sais que des hommes et des femmes très chastes ont eu des rêves très dissolus ; et que des hommes, très doux, éveillés, ont été des bêtes féroces en rêve. » [2]

Ainsi, en avance sur les théories freudiennes, Diderot suggère dans cet extrait l'idée que les inhibitions sociales conscientes tombent dans le rêve. Une personnalité brimée par une autorité factice s'éveille dans le sommeil et reprend ses droits. Bien sûr, le philosophe interroge légitimement ces barrières que la personnalité respectable construit, en conformité avec des lois sociales réprouvées par la nature. Dans le cas de d'Alembert, on pourrait avancer l'idée, ce que nous avons fait, que le géomètre devient enfin lui-même, un homme volontaire, enthousiaste comme il ne l'a jamais été dans son existence d'automate où il était sans doute trop respectueux de valeurs révolues. Ces hypothèses qui sentent le soufre, il les accueille et les fait siennes parce qu'elles le stimulent et il oublie la respectabilité sociale, intellectuelle, de même que ces distinctions artificielles entre intellect et émotion, intellect et sensibilité. D'Alembert a en effet une réputation d'homme sec et froid, qui plus est impuissant comme sa cohabitation, sans doute platonique avec Julie de l'Espinasse, le laisse penser[3].

De plus, aiguillonné par une fièvre passagère qui réveille sa sensibilité, le géomètre fait un usage nouveau de ses sens, lui qui vivait les yeux fermés.

C'est surtout sa vision qui est affectée : l'aveugle recouvre la vision si bien qu'il voit vraiment les abeilles imaginaires. Il dispose par la vue des expériences, il entre comme sujet dans le dispositif expérimental et cesse de se détacher de la réalité sensible, au point de soumettre son objet à son hypothèse pour en confirmer la validité. D'un point

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, pp. 122-123.
[2] *Observations sur Hemsterhuis*, *op. cit.*, p. 268.
[3] Jean Haechler, *L'Encyclopédie*, *les combats et les hommes*, Paris, Belles-Lettres, 1998, 449 p., pp. 218-219.

de vue épistémologique, sa posture scientifique en est bouleversée : il cherche jusque dans la matière la vérification de ses idées. Le déictique « ces abeilles » rend présent ce qui n'est qu'un objet de la pensée ici : car il faut entrer au cœur de la matière pour vérifier les hypothèses métaphysiques[1]. D'Alembert a « retrouvé la vue » :

> « Il avait imité avec sa main droite le tube d'un microscope et avec sa gauche, je crois, l'orifice d'un vase ; il regardait dans le vase par ce tube et il disait : "Voltaire en plaisantera tant qu'il voudra, mais l'Anguillard a raison ; j'en crois mes yeux ; je les vois, combien il y en a ! comme ils vont! comme ils viennent ! comme ils frétillent !... " »[2]

Le géomètre n'a pas besoin de microscope pour percer les secrets de la nature : partant de plus haut, de l'hypothèse métaphysique, le voilà doté d'une vision exceptionnelle, magique pour ainsi dire. Et comme naturellement, plus rien ne fait obstacle à l'idée que la spéculation est tournée vers le réel. L'obtus géomètre rend raison à Needham, jusqu'à prendre la place de l'expérimentateur. Il a quitté les ombres de la théorie pour l'expérience visible. L'homme nouveau qui se révèle dans le rêve est donc un homme qui est sorti doublement de son aveuglement : il s'appuie sur sa vision, comme décuplée magiquement et devient aussi plus lucide, rendant justice à l'expérimentation qu'il ignorait souverainement jusqu'alors.

D. Diderot met en place le régime magique du conte : la métamorphose est totale, féérique ; en même temps, ce régime semble plutôt d'ordre allégorique car il pousse l'image de la *clairvoyance* jusqu'à ses conséquences extrêmes, à la fois figurées et propres. En outre, Diderot fait reposer cette métamorphose sur une observation du phénomène onirique, refusant de se placer sous le régime unique du conte de fées[3]. Si d'Alembert change à ce point de position métaphysique et méthodologique, cela tient à ce que le rêve l'oblige à penser et à réagir sous l'ascendant de cette vivacité : à la fois vivacité revigorante de l'hypothèse, jusqu'alors arrêtée par un dogmatisme de façade ; mais aussi vivacité de la vision qui l'accompagne, comme si la matière prenait vie sous ses yeux, sous ses doigts. Bien sûr, attribuer aux particules de matière cette vie que Descartes avait logée uniquement dans l'intellect et dans le projet initial de Dieu, cela relève d'une métaphysique tout juste enchantée ; au lieu d'imputer seulement au Créateur et à la créature pensante l'étincelle d'intelligence, Diderot en fait l'apanage

[1] Ce que d'ailleurs Diderot ne fait pas, puisque l'expérience n'est pas menée réellement, avec son dispositif expérimental rigoureux ; et que l'analogie entre abeilles et particules de matière préside à la démonstration.
[2] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, pp. 127-128.
[3] *Observations sur Hemsterhuis*, *op. cit.*, pp. 266-267, la vivacité du rêve.

éternel de tout atome, infime tout autant que dérisoire à nos yeux. Cela passe l'entendement, certes, l'hypothèse est coûteuse en ce que l'intelligence élémentaire est attribuée chaque seconde à chaque parcelle de matière, désacralisant l'attribut de la pensée et en même temps sa nature transcendante, jusqu'alors nécessairement imputée à un Etre supérieur. Mais qu'importe, puisque la traversée intellectuelle du premier dialogue vaut le détour : rien n'est vérifié mais tout concorde, tout résonne avec harmonie. Et puis, dernière défense rhétorique, le rêve dans l'ambiguïté de sa responsabilité énonciative permet le délire et dédouane l'auteur de cette folie :

> « Il y a bien de l'affinité entre le rêve, le délire et la folie. Celui qui persisterait dans l'un des premiers, serait fou.
> Délire raisonné et rêve suivi, c'est la même chose. »[1]

La liaison imparable des idées, leur profonde affinité dans le rêve de d'Alembert n'est pourtant validée par aucune réalité, insinue l'auteur. Il est permis de rêver, sans prétention, de se livrer à des hypothèses folles jusqu'à leurs dernières conséquences pour jouir de ces visions aussi étranges que stimulantes.

Et l'enthousiasme de l'expérimentation rend effective la révélation d'une vie grouillante jusqu'au cœur de la matière ; d'Alembert est gagné par la jubilation de cette effervescence, reconnaissant tacitement obéir à la même énergie primitive de la nature, partant inlassablement dans des directions variées, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, de l'essaim d'abeilles au microscope, explosant en intuitions qui sont autant de découvertes cohérentes : le polype de Trembley[2], les animalcules de Leeuwenhoek[3] , les anguilles de Needham. L'emportement accompagne sa quête progressive de la vérité :

> « Après ce préambule, il s'est mis à crier, Mademoiselle de Lespinasse ! Mademoiselle de Lespinasse ! »[4]

C'est une véritable révélation, tant de cette vérité qu'il refusait mollement et contre laquelle il s'arc-boutait obstinément ; que de lui-même, enfin entier dans l'émotion présente. Il est vrai que la personnalité qui s'éveille enfin et paradoxalement dans le sommeil est plus authentique, au plus près d'un désir de vérité que le consensuel dogmatique rejetait.

---

[1] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 483.
[2] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 123 : « et ce tout formé d'abeilles imperceptibles, sera un véritable polype que vous ne détruirez qu'en l'écrasant. »
[3] « Si l'homme se ne résout pas en une infinité d'hommes, il se résout en une infinité d'animalcules […] », *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 126.
[4] *Ibid*., p. 120.

L'hypothèse de la matière sensible une fois acceptée, tout s'éclaire d'un nouveau jour : d'Alembert, comme en transe, dans la confusion la plus totale selon le rapporteur et l'observateur néophyte qu'est Julie, ose des rapprochements inédits. Il est possédé de ce principe qui lui ouvre de manière imprévue les portes de la Nature dans toute son ampleur :

> « Ensuite il s'est mis à marmotter je ne sais quoi de graines, de lambeaux de chair mis en macération dans de l'eau, de différentes races d'animaux successifs qu'il voyait naître et passer. [...] Le vase où il apercevait tant de générations momentanées, il le comparaît à l'univers ; il voyait dans une goutte d'eau l'histoire du monde. »[1]

Le gouffre ouvert par Pascal est enfin comblé : et il n'y a plus de barrières entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Le principe à l'œuvre dans une goutte observée au microscope agite aussi le grand tout : il s'observe de manière presque tangible, dans l'espace de la goutte, il peut se transposer dans le temps de l'évolution. Bordeu explique ce phénomène dont d'Alembert est le sujet dans le *Rêve*:

> « S'il arrive à la masse du faisceau d'entrer en un éréthisme violent, aux brins de se mettre en érection, à la multitude infinie de leurs extrémités de s'élancer au-delà de leur limite accoutumée, alors la tête, les pieds, les autres membres, tous les points de la surface du corps seront portés à une distance immense, et l'individu se sentira gigantesque. »[2]

L'excitation qui l'a touché, à la fois organique et intellectuelle, transporte le mathématicien à travers des échelles hétérogènes : après s'être faufilé parmi les parcelles de matière les plus exiguës, le voilà à la fois démesurément grand, comme si la chaleur le gagnait et aussi la fécondité de son postulat.

D'autres sensations s'émeuvent, après le toucher imaginaire des abeilles, la vision des particules frétillantes de Needham, celle unique de son genre, et qui ne dit pas son nom :

> « Alors son visage s'est coloré. J'ai voulu lui tâter le pouls, mais je ne sais où il avait caché sa main. Il paraissait éprouver une convulsion ; sa bouche s'était entrouverte, son haleine était pressée ; il a poussé un profond soupir, et puis un soupir plus faible et plus profond encore ; il a retourné sa tête sur son oreiller et s'est endormi. Je le regardais avec attention, et j'étais toute émue sans savoir pourquoi, le cœur me battait, et ce n'était pas de peur. »[3]

[1] *Ibid.*, pp. 127-128.
[2] *Ibid.* p. 159.
[3] *Ibid.*, p. 129.

Tous les signes d'une excitation sexuelle sont indiqués, jusqu'à sa consommation solitaire, mais Julie ne l'identifie pas si son corps le fait instinctivement. Ainsi, la morale est sauve et néanmoins l'agitation des sens ne fait aucun doute, qu'elle soit d'origine intellectuelle (la vision d'un monde passager) ou d'origine plus physiologique (la présence de sa compagne à son chevet) – ou les deux.

On peut se demander en quoi l'éveil de cette sexualité peut concerner l'ordre cognitif[1]. Dans un autre passage des *Eléments de physiologie,* son auteur, toujours en quête de nouvelles observations et de nouvelles relations entre le corps et l'esprit, déclare :

> « Le désir étend les dimensions du corps. L'aversion les rapetisse. Le désir est importun, il sollicite, il est impatient. »[2]

Dans le cas de d'Alembert, c'est à la fois la fièvre qui a provoqué cet état d'excitation sensible mais aussi l'ouverture à une hypothèse audacieuse ; il visualise alors la nature dans son ensemble grâce à cette exacerbation des terminaisons sensibles et son corps s'agrandit alors, état de désir. Cet état fébrile l'oblige à se projeter par les sensations et fait de son corps un tout gigantesque, explorant le *cosmos* puis désirant.

L'élasticité discursive du rêve, son régime qui le place hors du champ aléthique, son évidence concomitante à cette étrangeté, permet à Diderot d'oser une métaphysique athée cohérente. De même que dans le rêve, nous voyons les morts parler avec les vivants lors de télescopages temporels ; de même que des lieux éloignés sont rapprochés par la force de leur signifiés communs, de même, les limites temporelles, spatiales et même l'échelle sont abolies dans les visions de d'Alembert : il « franchit les bornes du présent », pour reprendre une expression de l'article « Génie ». Nous traversons avec lui le temps, de sa durée infinitésimale à sa durée presqu'éternelle (de l'ordre de milliers d'années). C'est en effet une sorte de transe qui agite d'Alembert : il voit de l'infiniment petit à l'infiniment grand, aucune dimension n'arrête cette vision étendue en dehors des limites temporelles et des limites sensibles de l'homme.

---

[1] Il est un champ exploré par le discours philosophique sur les songes que nous n'avons pas exploré : c'est celui de la vérité des passions éprouvées en rêve. Formey met en balance, à la fin de son article « Songe », le bonheur vécu en rêve et le bonheur de la veille en insinuant que le premier, compensateur, est plus vrai. La Mettrie aborde le sujet dans *Anti-Sénèque ou Discours sur le bonheur* dans *Œuvres philosophiques* de La Mettrie, Berlin, 1764, tome 2, pp. 113-226 : il place le vrai bonheur au cœur des songes, là où l'imagination règne sans partage, sans être distraite par des sensations extérieures. Les émotions ressenties en songe possèdent une intensité qui renverse la hiérarchie entre veille et sommeil, entre expérience de la réalité et illusion. Chez Diderot, il y a conspiration entre l'exacerbation sensible et sensuelle et l'accès à la vérité.

[2] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 493.

Semblable au Scipion de Cicéron, il quitte son corps d'homme pour explorer toutes les conséquences d'une première hypothèse métaphysique. C'est cependant le régime de la vision, évidente présence, qui enchaîne tout de l'infime au gigantesque. Rien ne semble impossible tant les visions imposent à d'Alembert leur enchaînement, leur cohérence et même une forme d'enthousiasme irrépressible. Le corps du visionnaire est un corps gigantesque et il n'est pas soumis aux préjugés de l'homme ordinaire, coincé dans le champ délimité par sa vue, déformant le monde et lui offrant le spectacle de la nature depuis sa taille d'homme.

Par ailleurs, avoir choisi la *persona* du géomètre prend tout son sens : lui seul, malgré son archaïsme, est capable de ces grandes synthèses métaphysiques bousculant des limitations inexistantes. La philosophie métaphysique n'est pas encore invalidée : plus que jamais à l'heure des grandes découvertes physiques et biologiques, elle est à l'ordre du jour. Le philosophe a pour rôle de la repenser dans son ensemble, libérée des préjugés du passé. C'est à d'Alembert, le collaborateur, le penseur, qu'est dévolue cette tâche : parce que lui ne saurait se laisser enfermer dans les fausses évidences du quotidien, qu'il peut s'abstraire d'elles et aller jusqu'aux conséquences dernières d'une hypothèse donnée, même contraires au bon sens.

Pour conclure, Diderot ruine la domination de l'âme sur le corps dans l'expérience du rêve ; la turbulence des filets a raison de l'origine et la trouble profondément :

> « Sous l'anarchie, où tous les filets du réseau sont soulevés contre leur chef et où il n'y a plus d'autorité suprême. »[1]

C'est ainsi que d'Alembert, dans son sommeil, a « perdu la tête » et s'abandonne à une cacophonie qui vient du bas, non du haut. Mais cette anarchie, loin de déboucher sur un délire incompréhensible, engendre cette radicale transformation qui l'affecte ; radicale et magnifique puisque l'auteur lui fournit toutes les belles qualités qui font selon lui un génie : la hauteur de vue, le « torrent des idées », l'émotion accompagnant une excitation heuristique, une volonté forte et ferme. Pour le dire autrement, les intestins de d'Alembert, ses brins sont plus forts que sa tête qu'il fait régner de manière exclusive dans sa vie.

Diderot nous livre donc une conception de la pensée inédite : il n'est pas certain que l'action des extrémités sur l'origine n'engendre pas une personnalité plus entière que la domination de l'origine sur les extrémités. Que le rêve ne soit pas plus prolifique et plus

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 168.

intelligent que la tête consciente, parce qu'il repose sur la sympathie des organes, du haut et du bas, que néglige le géomètre. Que le rêve ne crée pas une personnalité plus volontaire aussi. C'est une des idées fortes de Diderot : de même que l'individu n'est pas une forteresse inexpugnable, de même la liberté n'est pas plus entière lorsque l'homme croit décider de son sort. Si d'Alembert a eu la certitude trompeuse de choisir sa vie d'ascète depuis des années, elle repose sur une ancienne « volition » et les mécanismes de l'habitude ont pris depuis longtemps possession du géomètre ; d'ailleurs il est tellement perdu dans sa recherche qu'il ne peut rassembler les fragments négligés de son existence quotidienne. En revanche, lorsque les intestins décident pour lui, sa clarté et sa détermination troublent bien plus le lecteur que cette routine fantomatique : l'impulsion des brins engendre une action plus libre peut-être que cette vie étriquée d'un cerveau sans corps, en un mot, un esprit tronqué. Et si la destitution de l'âme, dans l'expérience du rêve, est concluante, que penser de cette destitution pendant la veille ?

Cette collaboration des deux substances plutôt présentées comme des champs de force qui jouent tour à tour le rôle d'impulsion et celui de réaction, cette interpénétration est telle dans le *Rêve de d'Alembert* que la pensée subit à son tour une transformation radicale en perdant son unité. La « pensée » n'est plus étanche à la prolifération des sensations, elle en est à la fois le récepteur privilégié et c'est de cette multiplicité qu'elle tire son fonctionnement. Une autre image fédératrice s'impose chez Diderot : celle de la musique, qui déplace la définition de la pensée une et consciente. Mélodique, touchant la sphère sensible et émotionnelle, plaisante, chaque note en appelle d'autres au nom des lois immanentes de l'harmonie. Penser ne ressemble plus à un exercice de concentration mais à un concert où les notes se répondent et produisent une composition se déployant à la plus grand surprise de son auditeur : il en est l'instrument et l'auditeur. La perspective est encore une fois renversée : le penseur n'est plus un compositeur mais avant tout un instrument, un auditeur et en dernier lieu un musicien – involontaire.

c) La pensée, vibration harmonique des cordes

- La métaphore filée de la vibration sonore pour toutes les opérations de l'esprit

De la vibratilité à la vibration, il n'y a qu'un pas et pourtant le passage d'un paronyme à l'autre marque celui d'une métaphore à l'autre, ou plutôt un développement de la première par la seconde ; la vibratilité est enrichie par le composé métaphorique de la vibration sonore.

Avec la vibration du son, Diderot ne s'attache plus à développer les liens étroits entre le corps et l'esprit comme le rêve en est le terrain expérimental privilégié mais il fonde le nouveau statut de la pensée, d'emblée annoncé au début de l'entretien. La nature de la pensée est en effet approchée par comparaison à l'instrument de musique, un objet aux propriétés physiques et harmoniques bien déterminées. Cette métaphore concrète traverse toute l'élaboration théorique et permet de redessiner les contours de l'activité intellectuelle dont l'origine est passive et extérieure ; dont le fonctionnement est quasi-automatique ; et pourtant qui porte le sceau d'une personnalité singulière.

Pour commencer, depuis J. Locke, les sensations jouent un rôle premier, à la fois prévalent et originel : la leçon empiriste renverse la perspective cartésienne de l'idée intuitive, l'idée innée, et Diderot la tire à son tour dans l'article « Affection » de son *Encyclopédie*:

> « Nous ressemblons en cela à des instrumens de musique dont les cordes sont diversement tendues ; les objets extérieurs font la fonction d'archet sur ces cordes, et nous rendons tous des sons plus ou moins aigus. »[1]

Cette image n'a rien d'original[2], c'est la même qui traverse l'*Entretien entre Diderot et d'Alembert*[3] et si Diderot la réemploie inlassablement à propos de la pensée, c'est qu'elle est pour lui une image cardinale qui vient à bout de nombreuses difficultés théoriques.

---

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 1, p. 158.

[2] Voir la dernière rubrique du a), « L'image de l'instrument sensible : une généralisation de l'automatisme de l'idée », chez le baron d'Holbach, Formey ou Charles Bonnet. Voir aussi La Mettrie, *L'Homme-machine*, Paris, 1981, Denoël-Gonthier, p. 165, Folio Essais : « Comme une corde de violon ou une touche de clavecin frémit et rend un son, les cordes du cerveau, frappées par les rayons sonores, ont été excitées à rendre ou à redire les mots qui les touchaient. » C'est le langage qui est réduit ici à un prolongement de la « vibration visuelle ». Le cerveau est, comme chez Diderot, un mécanisme dont la nomination n'est qu'un rouage sans jeu ou sans liberté ; l'âme n'a pas de raison d'être pour les deux matérialistes.

[3] « ce qui m'a fait quelquefois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles », *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 101. Nous commenterons « sensibles » plus loin.

La résolution d'une première difficulté tient à la propagation des sensations : la corde de l'instrument, ici frottée (le modèle est dans la citation ci-dessus celui du violon ou de l'instrument à cordes en général) figure d'abord chaque organe avec sa vibratilité propre. Et l'ensemble des cordes appartient au même instrument, le corps. En outre l'association d'une action mécanique et d'une émission sonore rend compte de la sensibilité ancrée dans la matière, soumise à ses lois, aussi bien que des effets sur l'organe de la représentation, complètement étrangers à l'ordre matériel – homonymie que Descartes avait déjà soulignée à propos des sensations et des impressions.

Ensuite, le dualisme métaphysique du corps et de l'esprit devient inutile avec l'image de l'instrument. Dans L'*Entretien,* le personnage de Diderot explique :

> « Et si vous y regardez de près, vous faites de l'entendement du philosophe un être distinct de l'instrument, une espèce de musicien qui prête l'oreille aux cordes vibrantes […] »[1]

L'entendement n'est vu ici que comme un vigile, un témoin averti et néanmoins extérieur qui n'ajoute rien au jeu instrumental, depuis la corde, fibre vibrant et résonant sous le frottement de l'archer, jusqu'au bras actionnant cet archer. Cette faculté est tout au plus un récepteur passif étranger à la mélodie. Evidemment ce n'est pas sans une certaine provocation que Diderot retire à l'entendement sa traditionnelle mainmise sur les sensations : le voilà relégué à un rôle passif qui accueille la richesse des sensations et leur harmonie intrinsèque, indépendante de son intervention.

Dans la *Lettre sur les sourds et muets,* œuvre bien antérieure au *Rêve* (de vingt ans environ), D. Diderot proposait déjà une curieuse machine présentant des points communs avec l'attelage composite de l'instrument et du musicien comme dispositif explicatif de l'union entre le corps et l'âme :

> « Monsieur, considérez l'homme automate comme une horloge ambulante ; que le cœur en représente le grand ressort, et que les parties contenues dans la poitrine soient les autres pièces principales du mouvement. Imaginez dans la tête un timbre garni de petits marteaux, d'où partent une multitude infinie de fils qui se terminent à tous les points de la boîte : élevez sur ce timbre une de ces petites figures dont nous ornons le haut de nos pendules, qu'elle ait l'oreille penchée comme un musicien qui écouterait si son instrument est bien accordé ; cette petite figure sera *l'âme.* Si plusieurs des petits cordons

[1] *Ibid.*, p. 102.

> sont tirés dans le même instant, le timbre sera frappé de plusieurs coups, et la petite figure entendra plusieurs sons à la fois. »[1]

L'épistolier ne reculait pas devant l'assimilation de la pensée (ou plus exactement la représentation) à un mécanisme. Si plus tard d'Alembert est comparé avec une certaine dérision à un automate, c'est pourtant la même image qui est employée à propos de l'âme : bien entendu parce que Diderot attaque le dualisme métaphysique frontalement et qu'il se refuse à ajouter un postulat flou, spirituel, à une opération automatique qui s'en passe parfaitement. L'automate a été monté pour toucher des cordes selon un ordre programmé et la figurine n'est qu'une enveloppe illusoire qui n'agit aucunement sur les rouages ou sur la mélodie, harmonieuse en elle-même. On note au passage que les cordes frottées ont été remplacées par un carillon (le timbre[2]) de montre : le martèlement se substitue au frottement et les différents marteaux peuvent multiplier les possibilités polyphoniques. Pour revenir à l'âme, elle endosse là encore un rôle passif d'auditrice muette : elle accueille dans la perception la pluralité des sons qui compose une mélodie[3] dont elle n'est pas responsable. L'âme se contente d'être un réceptacle de sensations plurielles, engendrées depuis le fil tiré jusqu'au marteau qui fait résonner le timbre martelé ; ce mécanisme démultiplié dans le même temps ne rend pas sa tâche plus difficile, bien au contraire, puisque la figurine jouit de ce concert improvisé[4]. C'est dire que la tâche de l'âme ne consiste pas à transformer les sensations confuses et multiples en idées abstraites, à les travailler, les hiérarchiser et les changer en l'or substantiel de la pensée, vrai et clair ; elle accueille seulement l'ensemble, prête l'oreille sans intervenir dans la composition de la mélodie. Mais alors l'attribut principal de la substance qu'est l'âme, la pensée, ne possède pas la simplicité attendue : elle est au contraire multiple, mélodie complexe de sons simultanés et successifs. Ainsi « l'âme » se dépouille-t-elle peu à peu de ses propriétés traditionnelles et tombe dans la matière, avec sa pluralité, sa divisibilité à l'infini.

Autre difficulté surmontée par la comparaison musicale, l'autonomie organique est éclairée par l'autonomie harmonique et mélodique, toujours dans l'*Entretien* :

---

[1] *Lettre sur les sourds et les muets* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1978, tome IV, 380 p., p. 159.
[2] *Encyclopédie*, *op.cit.*, article « Timbre », tome 16, p. 333.
[3] Dans l'image, à vrai dire, on ne voit pas comment une poupée pourrait entendre quoi que ce soit de la mélodie – ravalement supplémentaire du rôle de l'âme : car pour Diderot, certaines « têtes » ne l'entendent pas.
[4] Et c'est là que l'image paraît inadéquate car dans les rouages de son automate, l'horloger prend soin de créer l'illusion d'une improvisation alors que tout le mécanisme est pensé à l'avance pour simuler la vie dans sa complexité, sa signification émotionnelle.

> « La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. […] Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité. »[1]

Les cordes pincées, celles du clavecin, ont remplacé les cordes frottées ou frappées dans le texte du *Rêve* : ce qui est retenu dans cet instrument par rapport au violon, c'est encore une fois l'étendue des combinaisons sonores, les possibilités de la polyphonie[2] avec lesquelles ni le violon ni le carillon ne peuvent rivaliser ; mais aussi l'intensité de la vibration, par le jeu de la pédale.

Après Charles Bonnet, Diderot avance l'idée que les associations entre sensations s'appellent les unes les autres selon des lois déterminées et se donnent libre cours à l'infini sans intervention d'une instance d'évaluation extérieure. Le philosophe médite à partir de l'appel harmonique automatique qui se passe de son intervention. En cela, Diderot donne une justesse particulière à son image musicale en reprenant à son compte les théories ramistes sur l'harmonie. L'article « Consonance » de l'*Encyclopédie* éclaire ces lois implicitement invoquées dans l'extrait ci-dessus :

> « Que le son d'une seule corde soit toujours accompagné de ses harmoniques, cela paroît une propriété du son qui en est inséparable. »[3]

Ce sont les particularités intrinsèques du son qui le font éclater en échos sonores dans l'échelle de la gamme, comme si le son n'était jamais isolé mais toujours relié à d'autres, par la résonance naturelle de l' « accord »[4]. L'harmonie, « la sympathie » des sensations est donc déjà à l'œuvre sans relais d'un autre ordre. Diderot va plus loin en supposant que cette division sonore – ou plutôt cette prolifération sonore- est infinie, comme si la dimension verticale de l'harmonie avait envahi le champ horizontal de la mélodie, la développant selon un enchaînement irrépressible. Et là encore, l'analogie emporte l'esprit dans les dédales d'une matière qui se divise à l'infini, *digresse* infiniment.

---

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 101.
[2] E. Leipp, *Acoustique et Musique*, Paris, Masson, 1984, p. 206.
[3] *Encyclopédie*, *op. cit.*, tome 4, p. 50.
[4] Article « Accord » de l'*Encyclopédie*, tome 1 p. 78 : « L'harmonie naturelle produite par la résonance d'un corps sonore, est composée de trois sons différents. »

En outre, Diderot va plus loin et renforce cette autonomie des organes dans l'*Entretien entre Diderot et d'Alembert* :

> « Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes […] »[1]

Chacun d'eux est doté d'une sensibilité au point qu'il peut se faire vibrer sans cause extérieure. La machine physiologique gagne en autonomie, les cordes ou « les touches »[2] ne requièrent plus nécessairement une action extérieure, elles se stimulent elles-mêmes. C'est le cas du rêve, sorte d'autonomie redoublée, « au carré », puisque les idées s'appellent les unes les autres sans volonté du rêveur ; et qu'elles sont provoquées par les extrémités des brins qui remontent à l'origine, magasin de représentations tirées de la veille :

> « Supposez au clavecin de la sensibilité et de la mémoire, et dites-moi s'il ne saura pas, s'il ne se répétera pas de lui-même les airs que vous aurez exécutés sur ses touches. » [3]

Par le jeu de l'autonomie de mouvement, les notes se succèdent ; si l'air est le même, c'est grâce à la mémoire que l'auteur ose ici imputer au corps. Mais cette faculté intellectuelle, comme le jugement, est alors définie par la même comparaison instrumentale : nul besoin de supposer un intellect d'un ordre substantiel différent, la vibration du son dans la durée et la vibration des sons selon les lois de l'harmonie suffit à expliquer comment l'homme se souvient, comment l'homme juge. La répétition du même air est automatique, c'est une mémoire non orientée, involontaire mais fidèle, sans faille. Pour reprendre une expression de la *Lettre sur les sourds et les muets*[4], la mémoire se résout en une « résonance du timbre » et n'est plus une qualité occulte spirituelle. Tout s'explique selon les lois de la vibration, réaction juste différée, parfois actionnée sans cause prochaine ; toujours dans l'*Entretien,* Diderot résout une autre difficulté :

---

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 102.

[2] Dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences*, *des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 16, p. 445, nous pouvons lire à l'entrée « touche »: « ce mot est équivoque. La *touche*, en parlant de guitarre, de luth, de théorbe, et autres pareils instrumens, est un morceau de bois d'ébene, délié, poli, proprement collé le long desdits instrumens, et autour duquel bois d'ébene sont les cordes qu'on appelle aussi *touches*. Ce terme, en parlant d'orgues, d'épinettes et de clavecins, est un morceau d'ébene ou d'ivoire quarré, sur lequel on pose avec adresse et avec méthode les doigts pour jouer tout ce que l'on veut. ». Cordes et touches sont donc deux termes différents pour désigner la corde ; néanmoins, touche est plus étendu dans son usage : il s'applique également aux claviers. Dans l'image de l'automate, les cordes « se pincent elles-mêmes » : le même automate est composé d'un instrument et d'une figurine, la machine « se pince » elle-même.

[3] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 102.

[4] *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 160.

> « La corde vibrante, sensible, oscille, résonne longtemps après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. »[1]

La mémoire n'est plus le choix délibéré d'éléments dans un ensemble plus vaste ; elle est juste une durée intrinsèque du mouvement, qui le perpétue au-delà de la stimulation et le rend contemporain d'un autre mouvement inauguré : sorte de prolongement fantomatique du mouvement. L'image de la corde explique un processus complexe comme la pensée, non plus concentration exclusive sur un objet mais au contraire dédoublement nécessaire en au moins deux objets. La nature de la fibre sensible lui confère justement ce pouvoir de résonner, de s'étaler dans le temps puis de produire plusieurs sons en même temps et donc d'en appeler d'autres : la note suivante est un écho de la précédente qui résonne encore.

L'autre opération qui est expliquée par la métaphore de la corde vibrante est le jugement. Toujours dans *La Lettre sur les sourds et les muets,* il est défini par « la formation des accords »[2], la réception des sons concomitants et l'application des lois de l'harmonie. L'*Entretien* insiste davantage sur le pouvoir de l'entendement :

> « vous faites de l'entendement du philosophe un être distinct de l'instrument, une espèce de musicien qui prête l'oreille aux cordes vibrantes et qui prononce sur leur consonance ou leur dissonance. »[3]

En effet, cette application des lois harmoniques nécessite une reconnaissance normative dans la confusion des vibrations sonores simultanées, un tri. Néanmoins, l'harmonie est déjà donnée comme théorie et comme rencontre singulière de sons, loi et occurrence singulière. On pourrait donc corriger cette propriété de l'entendement qui surplombe moins en imposant un ordre extérieur qu'il n'accompagne l'harmonie qui le fait vibrer comme elle fait vibrer les notes entre elles : l'harmonie est une rencontre entre une oreille et les sons, une affinité entre l'ouïe et l'architecture sonore. L'entendement est une sensibilité, plus passive, en *empathie* avec ce qu'il perçoit du monde extérieur.

Les *Eléments de physiologie* sont également dans le prolongement de cette réflexion déjà présente dans les écrits les plus anciens :

> "Or sentir deux êtres coexistants, c'est juger."[1]

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 101.
[2] *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 160.
[3] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 102.

La tâche de l'esprit se réduit à reconnaître dans ce que la nature conjoint (deux phénomènes, deux sensations) une loi nécessaire, mais non intellectuellement, depuis un centre ; à la reconnaître par la sensibilité, par le plaisir, à la *sentir*. Diderot refuse de verser dans la description intellectuelle, fausse forcément puisqu'elle part d'une origine qui est toujours seconde par rapport aux sensations. Il y a bien une opération de reconnaissance, mais non séparée des sensations et des émotions, toujours immergée dans l'absence à soi, le plaisir et l'instinct de conservation[2]. Le mérite de cette réflexion philosophique est de rappeler que la pensée est toujours une forme d'instinct, raffinée sans doute, mais qui ne peut s'extraire de la matière ou de la sensibilité pour la dominer et lui imposer ses lois.

Si le jugement répercute les lois de la nature en vibrant au diapason, le jugement peut pourtant se fourvoyer en donnant trop de retentissement, trop d'écho, à ce qui vibre pour lui :

> « On ne sépare pas sans conséquence pour le jugement, les objets dont l'enchaînement existe en nature. On ne les conjoint pas sans bizarrerie. Si faute d'expérience les phénomènes ne s'enchaînent pas, si faute de mémoire ils ne peuvent s'enchaîner, si par la perte de la mémoire ils se décousent, l'homme paraît fou. »[3]

Le défaut d'expérience ou le défaut de mémoire peut avoir des répercussions fatales. Le jugement est totalement dépendant de la nature et de ses lois harmoniques. S'il fait sécession et s'aveugle sur la justesse d'un accord, il se met en péril. Séparer les deux éléments d'une relation de causalité naturelle conduit ainsi à fausser le jugement, qui ne résonne plus à l'unisson de la nature mais qui s'égare et conduit à la folie. Fausser le jugement, c'est rendre l'esprit dissonant, fou, délirant : les dégâts sont irréversibles et nous retrouvons cette fragilité d'un entendement qui peut à tout moment verser dans la folie. L'imagination l'emporte, comme tous ses contemporains le répètent, mais Diderot propose une explication plus personnelle : le fou s'est coupé de l'harmonie naturelle. Il

---

[1] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 462.

[2] Dans l'article « Théosophes » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 16, p. 253, les théosophes, esprits bâtis sur le même patron que les génies, peuvent apporter un éclairage sur cette hypersensibilité instinctive : « ils se croyent inspirés, et ils le sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle et divine, mais par une prudence particuliere et extraordinaire. Car qu'est-ce que la prudence, sinon une supposition dans laquelle nous sommes portés à regarder les circonstances diverses où nous nous trouvons, comme les causes possibles d'effets à craindre ou à espérer dans l'avenir? » Voir aussi la figure de Socrate en qui cette prudence s'opère et qui lui permet de deviner le caractère des hommes, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, *op. cit*, XXX, p. 48 : « Il jugeait des hommes comme les gens de goût jugent des ouvrages d'esprit, par sentiment. »

[3] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 463-464.

est un homme enfermé sur lui-même. Rappelons que le clavecin, choisi dans *l'Entretien* comme modèle de la transmission sensorielle à la pensée, est un instrument fragile à l'accord instable[1]. Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* file la métaphore du timbre, du registre :

> « Ce n'est pas sans raison qu'on dit de certains cerveaux qu'ils sont mal timbrés »[2]

Ces esprits sont faux comme on le dit d'un carillon ou d'un instrument car ils ne s'accordent pas avec la musique naturelle, l'harmonie comme loi de la disposition verticale et l'harmonie en œuvre dans la mélodie. A ces esprits dissonants s'opposent les « têtes sonnantes »[3], celles qui ont une oreille absolue face à une exécution et qui se laissent traverser par tous les sons en même temps sans manquer une seule des liaisons harmoniques : la volonté et la concentration sont superflues, tout s'accomplit *malgré eux,* l'impression se marque de manière indélébile. Un extrait de l'article « Génie » donne la mesure de ce talent inné :

> « Il recueille dans son sein des germes qui y entrent imperceptiblement, et qui produisent dans le tems des effets si surprenans, qu'il est lui-même tenté de se croire inspiré: il a pourtant le goût de l'observation; mais il observe rapidement un grand espace, une multitude d'êtres. » [4]

Ce qui intervient en effet dans cette clairvoyance extraordinaire, c'est la sensibilité des organes, indépendante de la conscience, de la volonté ou de la mémoire volontaire. Ils traversent la complexité infinie de la nature et reconnaissent un ordre naturel dans la touffeur des nombreux phénomènes simultanés. Hypersensibles, rien ne leur échappe et

---

[1] E. Leipp, *Acoustique et Musique*, *op.cit.*, p. 206.
[2] *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 160.
[3] « En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a des corps que j'appellerais volontiers harmoniques ; des hommes, en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. », *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 206. Il est intéressant de constater que Diderot tente souvent de donner un pendant physiologique au concept plus spirituel ; de même qu'il y a le rêve en montant et celui en descendant, il y a la tête sonnante et le corps harmonique, selon que la vibration provienne du pôle du haut ou de celui du bas.
[4] Article « Génie », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 7, p. 582. L'article « Théosophe » va dans la même direction : "Nous avons tous des pressentimens, et ces pressentimens sont d'autant plus justes et d'autant plus prompts, que nous avons plus de pénétration et d'expérience. Ce sont des jugemens subits auxquels nous sommes entraînés par certaines circonstances très-déliées. Il n'y a aucun fait qui ne soit précédé et qui ne soit accompagné de quelques phénomenes. Quelques fugitifs, momentanés et subtils que soient ces phénomenes, les hommes doués *d'une grande sensibilité* [nous soulignons], que tout frappe, à qui rien n'échappe, en sont affectés, mais souvent dans un moment où ils n'y attachent aucune importance. Ils reçoivent une foule de ces impressions. La mémoire du phénomene passe ; mais celle de l'impression se réveillera dans l'occasion ; alors ils prononcent que tel événement aura lieu ; il leur semble que c'est une voix secrette qui parle au fond de leur coeur, et qui les avertit. Ils se croient inspirés […] »

l'ordre s'effectue non en vertu d'une capacité à mettre de l'ordre et à sélectionner les éléments pertinents, mais en vertu d'une capacité à embrasser plus largement.

Enfin, le denier avantage de cette image musicale est de souligner la continuité des sons, de même que les fibres, contiguës, deviennent continues[1]. Ainsi, dans l'article « Clavecin oculaire », l'encyclopédiste évoque la différence entre le clavecin ordinaire et le clavecin oculaire inventé par le père Castel :

> « La seule différence importante entre les deux *clavecins* qui nous ait frappé, c'est que quoiqu'il y ait sur le clavecin ordinaire un grand intervalle entre sa première et sa dernière touche, l'oreille n'apperçoit point de discontinuité entre les sons ; ils sont liés pour elle comme si les touches étoient toutes voisines ; au lieu que les couleurs seront distantes et disjointes à la vûe. »[2]

Le clavecin ordinaire est composé de touches dont les sons se fondent les uns dans les autres, que ce soit dans l'instant, ou que ce soit en vertu des lois de l'harmonie ou de mélodies entendues qui permettent d'anticiper toujours et de ne jamais être surpris – en partie parce qu'elles respectent les lois harmoniques. Cette différence a l'air anodine entre les deux clavecins. Pourtant, Diderot y voit là un inconvénient rédhibitoire pour le clavecin oculaire : s'il s'approche, d'un point de vue sensoriel, du tableau de la nature tout en couleurs multiples, tout en plaisir visuel que l'œil accueille en vibrant de plaisir à son tour, il ne saurait restituer la nature dans sa chaîne continue de créatures, du minéral à l'homme ; la nature dans sa concaténation de particules sensibles qui ignorent les individus comme les espèces. Ces sons (vibrations sonores) séparés les uns des autres par des intervalles rythmiques, séparés aussi par des intervalles musicaux, s'assemblent et se pénètrent en une mélodie et ne forment bientôt qu'un air : c'est la magie du sensible pour Diderot, qui de particules éparses devient un tout organique –et la magie de la pensée analogique. C'est cette idée de la continuité que le ruban de Castel explore, équivalent visuel du clavecin et passerelle entre les sens – comme l'âme.

- Le ruban du Père Castel : une image hybride entre l'harmonie de la vibration sonore et la richesse colorée de la matière sensible

Le ruban du père Castel est une sorte de nœud dans la réflexion de Diderot : il y revient à plusieurs reprises et c'est un autre objet concret qui lui fournit, dans la

[1] Voir la célèbre image de l'essaim d'abeilles.
[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, article « Clavecin oculaire », tome 3, p. 511.

complexité de son fonctionnement, un modèle pour penser des problèmes plus abstraits. Il prend le relais du clavecin mais il ajoute à la matière déjà très dense de la vibration harmonique, celle d'un équivalent visuel à l'usage des muets.

Dans la *Lettre sur les aveugles,* Denis Diderot abordait déjà la relation de deux sens distincts, la vue et le toucher. L'épistolier s'intéressait en particulier au sens tactile subtil développé par l'aveugle-né :

> « Saunderson voyait donc par la peau […] »[1]

Cette extraordinaire appréhension du monde extérieur que Saunderson a aiguisée par le toucher pour remplacer la vue absente le fascine : chacun de nos sens, et la vue aussi bien pour nous, recèle donc des ressources infinies qui modèlent le langage[2] et les idées plus abstraites. Cependant, l'épistolier arrivait à la conclusion que le toucher ne saurait appréhender les couleurs, d'un autre ordre, et ne saurait y préparer un aveugle-né qui recouvrerait la vue.

Ainsi pouvons-nous deviner l'importance du ruban de Castel : dans la *Lettre sur les sourds et* muets, l'invention (toute théorique) a l'ambition de traduire pour des sourds la richesse *émotionnelle* et sonore de la musique en ouvrant un pont analogique entre deux univers sensoriels sans commune mesure. Pour Diderot, c'est un équivalent du clavecin, c'est-à-dire de l'harmonie naturelle et de la pensée. Et dans les deux instruments, la simultanéité des sensations rend compte de la possibilité de la pensée, grâce à l'imagination[3]. Le clavecin oculaire sert encore à traduire les pensées des muets, à donner un équivalent visuel de leurs sensations et émotions. Ce ruban devient donc une sorte de carrefour entre l'harmonie naturelle suscitant des émotions et la densité émotionnelle et sensible qui émane du corps du muet.

Mais le ruban de Castel est pris aussi pour modèle de la nature. Plus que la nature, le ruban en éclaire un aspect négligé, la continuité entre les espèces : cette invention devient pour lui le « tableau » éclairant de la nature en flux perpétuel. Le précédent inconvénient est oublié, peut-être à cause du caractère visuel du ruban : il réunit en un tout les couleurs variées et son essence est conjointement structurée, car il traduit l'harmonie sonore– en bref sa nature est hybride, synesthésique : multiple et ordonnée,

---

[1] *Lettre sur les aveugles* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1978, tome IV, p. 47.
[2] *Ibid.*, p. 26 sur le mot « physionomie » par exemple.
[3] Ainsi, dans la *Lettre sur les aveugles*, *op. cit.*, p. 30, nous pouvons lire : « Il est si constant que l'on ne figure point dans l'imagination, sans colorer […] ».

débordant toujours un sens par l'autre, suggérant une profusion mais qu'un horizon structuré (l'harmonie) ne fait jamais tomber dans le chaos. Nous en retrouvons la trace dans le *Rêve*[1] mais aussi dans l'article « Animal » rédigé par Diderot :

> « l'univers est une seule et unique machine, où tout est lié, et où les êtres s'élevent au-dessus ou s'abaissent au-dessous les uns des autres, par des degrés imperceptibles, ensorte qu'il n'y ait aucun vuide dans la chaîne, et que le ruban coloré du célebre Pere castel, Jésuite, où de nuance en nuance on passe du blanc au noir sans s'en appercevoir, soit une image véritable des progrès de la nature »[2]

La nature, tout comme le ruban, se moque des espèces et explore tous les degrés des qualités d'un individu à l'autre, d'une espèce à l'autre, sans faire de sauts, dans une continuité absolue. Le tableau avec ses dégradés de couleurs diverses a supplanté l'image musicale, du moins en ce qui concerne la nature dans sa lente exploration étoilée de toutes les propriétés, du minéral au vivant. La progression des espèces est supplantée par une participation infiniment modulée de la même qualité – et de tous les règnes, morcelés en qualités relatives et non en parties circonscrites et fermement délimitées de la nature. De même la qualité « noire » ne peut être affirmée absolument du ruban. Le ruban de Castel exprime cette particularité de la nature qui explore en tous sens chaque qualité sans jamais la confiner à un individu ou à une espèce : elle ignore la logique et la structure discursive, hiérarchique : sujet-adjectif. Pour revenir au clavecin, il permet cette harmonie des notes entre elles et l'association devient processus naturel, offert à la pensée comme la polyphonie est offerte à l'ouïe. La totalité naturelle est donc appréhendée comme ordre harmonique et diversité infinie dans le prisme aux dégradés continus.

La même invention est encore mise à contribution dans la *Lettre sur les sourds et les muets* : ce n'est plus la nature qui est traduite dans son mode de développement, mais l'instrument devient l'image dévoilante de la pensée, avant son expression. Diderot nous invite à une généalogie de la pensée pour en comprendre le mécanisme authentique :

> « mais la sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours ; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois ; c'est ce qu'elle exécuterait à merveille sur un clavecin oculaire, si le

[1] « Tous les êtres circulent les uns dans les autres […] Le ruban de Castel… oui, Père Castel, c'est votre ruban et ce n'est que cela. », *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 138.
[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*,, article « Animal », *op. cit.*, tome 1, p. 470.

> système de mon muet était institué, et que chaque couleur fût l'élément d'un mot. »[1]

La démultiplication de la sensation est ici rendue par l'image du clavecin oculaire, correspondant visuel de l'harmonie des objets et des sensations. Le langage nous trompe car sa discursivité ne restitue pas l'intensité de la sensation qui se disperse à la fois dans la pluralité et dans une certaine intelligibilité sensible. Il déforme et appauvrit la pensée en la rendant successive et en écrasant ne serait-ce qu'une sensation, aux nuances et à l'intensité si particulière, qui assaillit l' « âme », l'origine, dira-t-il dans le *Rêve*, site de la représentation. La vivacité, l'intensité de vingt bouches et les différentes nuances, les chatoiements apportés par cette seule sensation sont perdus[2]. On note l'image de la bouche qui crie : la sensation est dans ce cas un besoin primitif que chacun des organes envoie à l'origine dans une conspiration pleine d'intensité et d'émotion– mais le langage n'exprime rien de tel sinon le même besoin uniforme, sans la couleur de chacun des organes, en éléments fades et successifs. Le langage ne saurait donc être pris pour modèle du fonctionnement intellectuel : c'est faire fi de la simultanéité, du langage propre de chacun des organes – et de la nature de l'esprit - par nature émotif.

Il existe une autre image d'ordre pictural qui vient relayer dans le même texte le ruban de Castel :

> « Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression »[3]

La parole n'est qu'un piètre outil, il ne saurait exprimer les événements en foule dans l'organe de la représentation. Tout y est concomitant et en perpétuelle transformation, non seulement parce que les sensations se pressent en masse dans un site qui ne peut les accueillir qu'une à une mais aussi parce que les impressions internes s'y ajoutent ; et enfin parce que la nature se modifie sans cesse, entraînant dans le sillage de sa perpétuelle métamorphose les sensations. Notons que le tableau est ici un autre équivalent sensible de cet assaut qui nous frappe, à la fois nuancé et infiniment complexe dans sa palette de couleurs, et pourtant ensemble perceptible dans sa globalité, où chaque couleur se dispose, en contraste avec les autres, se détache des

[1] *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 158.
[2] Voir l'analyse de la phrase « Je mangerais volontiers icelui. » en une sensation de faim démultipliée, *ibid.*, pp. 157-158 et les sensations de faim, la présence de l'objet désiré, l'intensité du besoin.
[3] *Ibid.*, p. 161.

autres, délivrant des formes et des plans. Enfin, le tableau est une étude d'artiste qui tente de concentrer les couleurs en émotions pures et dont la nature parle directement et au cœur et à l'œil. Le langage, curieusement, est un redoublement en peinture de ce qui existe déjà dans les abîmes de la pensée, en plus insuffisant : toujours en retard et figeant un seul moment parmi une infinité d'autres.

Ruban de Castel ou tableau : ces deux images picturales n'entrent pas réellement en concurrence avec la vibration sonore. On reconnaît dans tous les cas l'œuvre d'art suprêmement ordonnée où tout se met en place selon un dessein préétabli : la complexité n'enlève rien à la grâce ni à un ordre qui touche et sollicite. Néanmoins tandis que la vibration sonore met l'accent sur les échos certes infinis mais toujours signifiants d'une note à l'autre, le tableau est une totalité instantanée, tout comme le ruban de Castel, globalité contrastée, plus complexe, où le regard embrasse les formes sans jamais percer le détail et où le cœur est touché profondément. La nature de la pensée est décidément insondable pour Diderot : et son cours a la beauté d'une œuvre d'art, sa structure, en même temps qu'une complexité instantanée et insaisissable, traversée par un sentiment porté à son acmé. Diderot, plus que tous les autres auteurs étudiés, a confiné dans l'antre obscur de l'esprit des trésors que le langage échoue à livrer et que la réflexion *a posteriori* ne restaure jamais : une essentielle pluralité, irréductible, accueillie avec une émotion incandescente. Mais revenons à l'esprit : quelles sont les conséquences de l'image musicale sur son fonctionnement ? Quel sort réserve-t-il à la mélodie polyphonique ?

- Un instrument et un auditeur intuitif

Si l'on reprend l'image initiale du clavecin, l'esprit était comparé d'abord à l'instrument qui vibre, et ensuite à un musicien extérieur qui percevait la qualité mélodique et harmonique de la partition jouée. Il n'est en aucun cas séparé des cordes puisqu'il est l'instrument : son fonctionnement est affecté par les sensations, par leur pullulement qui entre en concurrence, en outre, avec les impressions internes.

Ainsi, dans l'article « Animal » rédigé par Diderot dans *l'Encyclopédie,* son auteur insiste bien sur un point, l' « âme » ne possède pas d'autonomie intellectuelle dans la réflexion :

> « l'ame est sujette à une sorte d'inertie, en conséquence de laquelle elle resteroit perpétuellement appliquée à la même pensée, peut-être à la même idée, si elle n'en étoit tirée par quelque chose d'extérieur à elle qui l'avertit, sans toutefois prévaloir sur sa liberté. » [1]

Contrairement à Descartes qui attribuait à l'âme cette essentielle lumière intérieure et dont la nature substantielle la rend incommensurable aux lois de la matière, Diderot avance l'idée que l'esprit (autre nom souvent utilisé par Diderot dans une perspective à la fois moins conventionnelle et moins polémique) ne possède pas d'activité autonome. Il est avant tout dépendant des sensations qui le mettent en branle et cette essentielle passivité explique sa nature. Il entre dans la série causale des phénomènes et il ne peut s'en extraire. D'autre part, la progression de ses réflexions n'est pas de son ressort et son moteur n'est pas interne. A partir de là, il est aisé de comprendre que l'esprit n'est imperméable ni aux phénomènes ni à la manière dont les organes y réagissent.

Aussi emprunte-t-il à ces organes multiples cette qualité de vivacité vertigineuse qui vient des sensations présentes, urgentes mais pas parce qu'il l'a décrété ; elles le stimulent sans cesse. En faire l'économie conduit à méconnaître ou l'origine des jugements (l'esprit exprime dans la structure hiérarchique d'une phrase ce qu'il perçoit en même temps et ce qui résiste à toute hiérarchisation) ; ou même la marche de sa réflexion et ses propriétés, comme Diderot l'énonce dans la *Lettre sur les sourds et muets*:

> « l'âme éprouve une foule de perceptions, sinon à la fois, du moins avec une rapidité si tumultueuse, qu'il n'est guère possible d'en déterminer la loi. »[2]

L'esprit (ici appelé encore âme) associe les idées selon une logique secrète que sa célérité dissimule à l'analyse. Les causes, internes ou externes, se pressent et amènent des rapprochements incongrus pour un observateur extérieur: internes comme la mémoire ; externes comme les sensations extérieures qui bombardent les organes. L'esprit jongle en virtuose avec ces éléments divers et suit un cheminement apparemment quelque peu digressif, en tout cas *improvisé* : il n'y a pas de loi qui puisse être identifiée. Impossible de retrouver comment et pourquoi une idée se lie imperceptiblement à une autre, ce qui obligerait à un travail d'analyse harassant voire

[1] Article « Animal » rédigé par Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des scinces, des arts et des métiers, op. cit.*, tome 1, pp. 470-471. Voir aussi *infra*: *Observations sur* La Lettre sur l'homme et ses rapports *de Hemsterhuis* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p.

[2] *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 159.

inexécutable – alors que la simple traduction linguistique des sensations est déjà un exercice de traduction lent, fastidieux et appauvrissant[1]. Cette sarabande folle des sensations est centrale pour Diderot comme pour les empiristes et remet en question la conception traditionnelle d'un esprit souverain, seul moteur dans un domaine hors de portée de la matière. L'auditeur qu'est l'esprit assemble donc avec une rapidité et une virtuosité incomparable les sons et y reconnaît des harmonies si complexes que personne ne peut les mettre à plat –d'autant plus complexes que l'instrument peut parfois se pincer et ajouter des mélodies passées à l'agglomérat de jugements sur les phénomènes présents. Dans cette complexe harmonie de l'entendement, l'analogie est une pièce centrale de la découverte scientifique.

- L'analogie

Il n'est pas étonnant que Diderot ait élu l'analogie comme opération essentielle de cet esprit galopant et s'affranchissant des règles discursives avec une audace que personne ne pouvait prévoir. Il rejoint les plus grands scientifiques de son temps en caractérisant cette dernière d'opération essentielle aussi bien que mystérieuse. Avant lui, le grand naturaliste Buffon décrit ainsi l'analogie dans son introduction méthodologique à l'*Histoire naturelle*, en 1749:

> « mais il faut tâcher de s'élever à quelque chose de plus grand et de plus digne encore de nous occuper, c'est de combiner les observations, de généraliser les faits, de les lier ensemble par la force des analogies, et de tâcher d'arriver à ce haut degré de connoissances où nous pouvons juger que les effets particuliers dépendent d'effets plus généraux, où nous pouvons comparer la Nature avec elle-même dans ses grandes opérations, et d'où nous pouvons enfin nous ouvrir des routes pour perfectionner les différentes parties de la Physique. »[2]

L'analogie est cette association qui donne de la hauteur de vue et qui permet de percer les secrets de la nature parce qu'elle enjambe deux domaines hétérogènes; ainsi, elle décèle par des « rapports eloignez »[3] une unité, entre les différents règnes par exemple. En croisant deux domaines, elle généralise et donne sens aux expériences, sans cela aveugles ou myopes. Elle emprunte à une discipline étrangère la solution à un problème

[1] *Ibid.*, p. 161 : « l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression ».
[2] *De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle*, Société des Amis de la Bibliothèque nationale, Paris, 1986, 75 p., p. 62.
[3] *Ibid.*, p. 62.

dans un premier domaine donné. Ce saut, cette « discontinuité dans le domaine »[1], pour reprendre une expression de Judith Schlanger, est à l'origine même de la découverte. Non pas la ressemblance, la correspondance du modèle étranger et du domaine donné, l' « isomorphisme », mais au contraire le grand écart qui rend possible une intrusion dans l'inconnu et une formulation de la nouveauté[2].

Dans l'*Entretien entre Diderot et d'Alembert*, Diderot ne se contente pas d'évoquer l'analogie en passant, la métaphore de l'instrument propose un modèle qui la rende possible dans la sphère intellectuelle:

> « Cet instrument a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. »[3]

Cette image permet à la fois d'exprimer et de faire comprendre comment l'analogie est une opération non fortuite mais pleinement, entièrement intellectuelle ; et même cardinale. L'instrument de musique, par les lois de l'harmonie, fait résonner des sons éloignés dans la gamme mais qui se fondent dans la résonance de l'accord. C'est dire que l'analogie est au cœur même de la métaphore instrumentale de Diderot : réaliser un grand écart dont il est difficile de rendre raison en vertu du connu, mais dont la richesse se mesure à la distance séparant les domaines. Pour le philosophe, emprunter à un domaine ses solutions pour les appliquer à un premier domaine relève de l'invention, de l'interprétation : c'est porter un regard plus global et chercher ailleurs une voie qui était interdite dans un premier domaine du savoir. Il théorise ainsi la possibilité d'innover et de découvrir des vérités.

Des années auparavant, dans *Les Pensées sur l'interprétation de la nature,* Diderot distinguait la physique expérimentale, novatrice, de la philosophie systématique, appartenant au passé ; c'est encore la partie créative qui retenait son attention, l'invention d'une expérience nouvelle permise par un certain tour d' « esprit », dont il faisait ainsi la théorie:

> « S'il [le scientifique] trouvait, par exemple, que c'est [cet esprit] *une facilité de supposer ou d'apercevoir des oppositions ou des analogies qui a sa source dans une connaissance pratique des qualités physiques des êtres*

[1] Isabelle Stengers et Judith Schlanger, *Les Concepts scientifiques Invention et pouvoir*, Paris, Gallimard, 1991 (Folio essais), 187 p., en particulier : « La pensée inventive », pp. 67-100.
[2] Je reprends là les analyses de Judith Schlanger dans *Les Concepts scientifiques…*, *op. cit.*, p. 86 : « Or, c'est parce que l'analogie n'est *pas* un rapport de ressemblance entre des images, mais qu'elle est mise en oeuvre d'un schématisme verbal, qu'elle peut ouvrir et interpréter un espace de pensée, et avoir un effet heuristique fécond. »
[3] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 101.

> *considérés solitairement, ou de leurs effets réciproques, quand on les considère en combinaison* ; il étendrait cette idée ; il l'appuierait d'une infinité de faits qui se présenteraient à sa mémoire ; ce serait une histoire fidèle de toutes les extravagances apparentes qui lui ont passé par la tête.[1]

L'analogie est l'instrument de la divination qui tend à arracher à la nature ses secrets. L'esprit d'invention, en sciences, est la capacité à mettre en relation des êtres par une connaissance approfondie de leurs propriétés, relation souvent imprévisible que le scientifique nourrit des associations passées emmagasinées par sa mémoire. Nous remarquons à ce propos que la clé de l'invention scientifique n'est pas la méditation ou l'abstraction mais bien la rêverie, une attention fluctuante portée à des détails incongrus, un détachement qui laisse travailler la mémoire corporelle sans intervention du sujet conscient[2]. Dans La *Réfutation à Helvétius,* commentaires rédigés après les *Eléments de physiologie,* Diderot reprend cette idée qui attaque frontalement le cartésianisme sur lequel repose le discours épistémologique :

> « L'un voit, parce qu'il a de bons yeux et que son regard s'adresse juste. L'autre ne voit pas, ou parce qu'il a de mauvais yeux ou qu'il regarde à côté. Et le moment où le premier voit le mieux, ce n'est pas toujours celui où il se tue de regarder. C'est lorsqu'il est las d'une contention inutile, et qu'il laisse aller son regard superficiel et négligent sur un objet dont il est presque dégoûté.
>
> Celui qui est tout entier à un moyen ne voit que celui-là. Celui qui plane, pour ainsi dire, au-dessus de l'objet, aperçoit plusieurs routes qui peuvent l'y conduire. Il est des circonstances où la grande attention concentrée sur un point est nuisible ; et où un regard vague sert davantage. »[3]

L'auteur, se détachant des conclusions d'Helvétius qui donne une place prééminente au hasard dans la recherche, réhabilite la rigueur et la « contention d'esprit », célèbre élément de la méthode cartésienne repris par exemple par d'Alembert pour célébrer les résultats sublimes de l'entendement. Néanmoins, Diderot, après l'avoir convoquée, la détourne. Il invite Helvétius à s'interroger sur le processus de la découverte scientifique : le chemin de la vérité n'est pas le résultat d'une concentration sans faille, bien qu'elle soit nécessaire. Paradoxalement, la vérité se donne dans les moments de détente, d'inattention, de distraction. C'est alors que la mémoire corporelle prend le

[1] *Pensées sur l'interprétation de la nature* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1981, tome IX, 458 p., p. 48-49.
[2] Judith Schlanger parle de « phénomène de discontinuité psychique » p. 77, c'est une rupture dont l'origine est opaque, elle surgit sans qu'on s'y attende.
[3] *Réfutation d'Helvétius*, *op. cit.*, Section III, chapitre 3, p. 631.

relais de la recherche active et fiévreuse, comme le rappelle un extrait de l'article « Théosophe » déjà étudié[1] : elle livre alors une piste inattendue pour le chercheur lui-même, s'écarte des méthodes présentées et par une vue synoptique dont seule est capable une attention seconde, elle franchit des gouffres – celui qui sépare le présent du futur par exemple-, elle édifie des passerelles. La détente ouvre de nouvelles voies de traverse, délaisse la concentration trop étroite et ses réponses obstinées mais inadéquates pour autre chose d'osé, d'étrange, d'« extravagant » mais possible parce que les défenses intellectuelles sont tombées, ainsi que les anciennes méthodes qui se sont avérées infructueuses. Le rêve est encore invoqué, parce qu'il est le lieu où la mémoire se donne le champ libre, sans contrôle : les associations qui proviennent du passé lointain du sujet ou d'un autre champ du savoir se présentent et appellent, par déplacement harmonique, l'accord recherché par la contention.

Car le philosophe évoque le travail de la mémoire qui associe les sensations simultanées, autrement étrangères les unes aux autres, dans une histoire personnelle aux détails infinis. Cette mémoire assemble ainsi, par le hasard des contingences, des liaisons entre sensations, nœuds associatifs enfouis dans l'histoire du sujet, soudés par exemple par la proximité d'événements importants que l'émotion a accompagnés[2]. Par ailleurs, la vérité qui émane de l'analogie est ressentie comme *juste,* immédiatement et définitivement *juste*[3], sans qu'il soit besoin de procéder à des ajustements successifs et à des tâtonnements : c'est l'illumination[4]. Les lois de l'harmonie donnent un correspondant explicatif de cette trouvaille aussi fulgurante qu'incontestable. La correspondance entre les différents domaines rapprochés n'est pas l'essentiel de l'analogie : c'est l'écart, le saut, l'altérité profonde qui en constitue la force herméneutique, à la fois éclairante, simple et novatrice.

---

[1] « Nous avons tous des pressentimens, et ces pressentimens sont d'autant plus justes et d'autant plus prompts, que nous avons plus de pénétration et d'expérience. Ce sont des jugemens subits auxquels nous sommes entraînés par certaines circonstances très-déliées. Il n'y a aucun fait qui ne soit précédé et qui ne soit accompagné de quelques phénomenes. Quelques fugitifs, momentanés et subtils que soient ces phénomenes, les hommes doués d'une grande sensibilité, que tout frappe, à qui rien n'échappe, en sont affectés, mais souvent dans un moment où ils n'y attachent aucune importance. », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, tome 16, pp. 253-254. Remarquons encore que l'inventeur est dans un état d'indifférence, de distraction au moment même où il mémorise ces liaisons de phénomènes et c'est ce même état qu'il doit retrouver pour découvrir de nouveaux territoires naturels.

[2] Article « Théosophe », *ibid.* : « Car qu'est-ce que la prudence, sinon une supposition dans laquelle nous sommes portés à regarder les circonstances diverses où nous nous trouvons, comme les causes possibles d'effets à craindre ou à espérer dans l'avenir ? » L'instinct est à l'œuvre ici, c'est une sensibilité qui anticipe par crainte ou par espoir, qui fait de la chaîne des phénomènes une cause de bonheur pour le sujet.

[3] *Ibid.* : « Nous avons tous des pressentimens, et ces pressentimens sont d'autant plus justes et d'autant plus prompts, que nous avons plus de pénétration et d'expérience. »

[4] Judith Schlanger, *op. cit.*, évoque la « discontinuité dans l'apparaître » p. 77.

Elle n'est pas accordée à tous, cette opération qui est la clé de voûte de la connaissance, et Diderot sur les traces de Buffon, la distingue, c'est « l'esprit de divination » dans le chapitre XXXI des *Pensées sur l'interprétation de la nature,* en 1753 *:*

> « Je dis *extravagances ;* car quel autre nom donner à cet enchaînement de conjectures fondées sur des oppositions ou des ressemblances si éloignées, si imperceptibles, que les rêves d'un malade ne paraissent ni plus bizarres, ni plus décousus »[1]

Seul le grand homme permet de légitimer une opération sans cela inexplicable, car aucune logique identifiable ne rend compte de la liaison. Le rêve est encore une fois invoqué, comme expérience de pensée associative incongrue, incontrôlée – en fait non reconnaissable *a priori* voire *a posteriori* mais pas absente. Il ne s'agit que d'apparences, car derrière une juxtaposition décousue se cachent des associations très fines et subsumées à chaque fois sous des lois différentes. L'analogie est d'autant plus généralisante et éclairante qu'elle est moins évidente ; sa qualité de prospection et de découverte est proportionnelle à ce qu'il y a en elle d'insondable et d'insolite. Une des opérations les plus importantes pour les progrès de la science ne peut être l'objet d'une mise en forme selon des lois constantes que la raison peut énoncer, elle est au contraire imprévisible, intuitive et ne saurait être mise en équation : l'exception du grand homme confirme son caractère unique, irréductible.

Cependant, dans le *Rêve*, Diderot définit en termes logiques cette opération mystérieuse :

> « L'analogie dans les cas les plus composés n'est qu'une règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible. Si tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre phénomène connu en nature, quel sera le quatrième phénomène conséquent à un troisième, ou donné par la nature, ou imaginé à l'imitation de nature ? […] C'est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l'animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature. »[2]

Nous retrouvons la logique harmonique, claire et lisible mathématiquement. Cette justification par la proportion ne correspond cependant pas à la propriété principale de l'analogie chez Diderot. Et cependant personne n'est capable de prévoir à l'avance le résultat de cette règle de trois : il est le résultat d'un déplacement qui dépend d'une part

[1] *Pensées sur l'interprétation de la nature* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1981, tome IX, 458 p., p. 49.
[2] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 110.

du troisième élément, changeant, et par ailleurs le corps ressent le quatrième phénomène en accord harmonique avec le troisième selon une loi unique (est-ce certain d'ailleurs, n'y a-t-il pas plusieurs accords possibles ?), livrée par le rapprochement de deux précédents éléments ; il ne peut ni en rendre raison ni le prévoir. Il vit l'unisson de deux éléments avec plaisir mais ne le réfléchit pas, ne l'anticipe pas : il peut juste accompagner la découverte, réelle ou imaginée d'un « c'est cela ». L'esprit explore le futur[1], propose une conclusion et s'avance alors qu'il n'a pas reçu la confirmation de la nature –sinon en son for intérieur, vibration qui fait écho à celle qu'il a perçue. Voici donc l'opération de l'analogie à la fois dressée à une place cardinale et en même temps expliquée selon des lois harmoniques – par comparaison, donc- changeantes, ressenties et répétées avec plus ou moins de justesse. Tout repose ainsi sur un jugement fragile, anticipant sur le futur peut-être mais immergée dans un plaisir sans réflexion, une intuition fine autant qu'insaisissable. Nous retrouvons la flèche de la mélancolie, qui frappe juste sans avoir rien prémédité, à cause d'un naturel extrêmement poreux à l'atmosphère.

Après cette analyse, nous pouvons mesurer à quel point, dans sa réflexion philosophique, Diderot modifie la nature de l'esprit et de la pensée. D'une part, la vibratilité du corps remonte jusqu'à l'origine et change le tour d'esprit, le caractère volontaire et sensible. Comme dans un instrument, les cordes vibrent et résonnent, engendrant une polyphonie harmonique. L'esprit est alors l'instrument et une oreille attentive aux sons produits dans lesquels il reconnaît l'harmonie : sensible, il identifie les accords intuitivement. Passif, il ne fait que vibrer à l'unisson de la nature. Surtout, il n'est pas indifférent à la simultanéité des impressions et compense cette intensité complexe par une rapidité d'enchaînement dont les lois sont perdues à jamais. C'est un intuitif qui touche juste ou non en fonction de son « timbre » et dont la richesse intellectuelle peut être comparable à un tableau chatoyant ou un ruban de Castel. Le langage, pauvre, servile et poussif, ne peut jamais l'égaler dans son éclat et ces trésors sont enterrés dans la clôture d'une origine mystérieuse – à moins qu'un génie exceptionnel ne vienne dévoiler les secrets de la nature, franchissant la barrière du langage et celle du chaos sensible.

[1] « L'analogie et la comparaison des choses qui ont été ou sont pour en conclure celles qui seront. », *Eléments de physiologie*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 465.

Il est cependant une autre métaphore qui vient relayer la précédente à propos de la réception des sensations et impressions: celle de la conversation, avec des modalités diverses. L'ordre cède devant le vacarme cacophonique.

d) L'image de la conversation : la signification parvient à l'origine dans le bruit et le chaos

C'est surtout dans les *Eléments de physiologie* que nous trouvons cette image de la conversation pour éclairer le travail de représentation et le cours des pensées. A priori, il s'agit une fois de plus d'une métaphore importée, étrangère, qui ne concorde pas avec l'image de la corde vibrante. Les impressions pullulent à une vitesse inanalysable et l'esprit se laisse emporter, c'est ce qu'exprime l'essai suivant le *Rêve,* les *Eléments de physiologie* :

> « Toutes sorte d'impressions se font, mais nous ne sommes jamais qu'à une. L'âme est au milieu de ses sensations comme un convive à une table tumultueuse qui cause avec son voisin : il n'entend pas les autres. »[1]

Ici entre en scène un concept très contesté par Diderot, celui de l'âme, certes, mais aussi celui de la substance avec son attribut principal, la pensée. La substance une qu'est l'âme réagit à cet assaut en masse par un choix de l'une ou l'autre impression. L'image nouvelle met l'accent sur le chaos dont l'âme tire un sens, la conversation d'un repas à une tablée nombreuse. L'âme, comme l'invité, n'entend et ne traduit que les paroles qui sont à sa portée et relègue les autres paroles dans un arrière-fond uniforme. Elles ne sont pas moins signifiantes que les premières mais sont plus éloignées et moins audibles, donc non perçues. Le brouhaha se forme et ne se détache qu'une seule parole, celle du voisin : c'est dire que l'âme choisit moins qu'elle ne sélectionne par nécessité. Cela n'ôte rien à cette extraordinaire vitesse de la pensée, bien au contraire :

> « Nous ne pouvons penser, voir, entendre, goûter, flairer, être au toucher en même temps. Nous ne pouvons être qu'à une seule chose à la fois. Le passage est infiniment rapide ; nous n'y faisons pas attention ; mais nous cessons de voir quand nous écoutons, d'écouter quand nous touchons, et ainsi des autres sensations."[2]

[1] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, pp. 467-468.
[2] *Ibid.*

Parce que la pensée ne peut porter son attention que sur une sensation, elle accélère le rythme de réaction aux assauts multiples et elle compense cette particularité bien éloignée du « faisceau »[1] de la sensation par une accélération de la représentation.

Pourtant, lorsque la conversation devient une circonstance dans un exemple à caractère démonstratif, curieusement, Diderot lui accorde la place suivante :

> « Un musicien est au clavecin : il cause avec son voisin ; la conversation l'intéresse ; il oublie qu'il fait sa partie dans un concert : cependant ses yeux, son oreille et ses doigts n'en sont pas moins d'accord entre eux : pas une fausse note ; pas un accord déplacé, pas un silence oublié, pas la moindre faute contre le mouvement, le goût et la mesure. La conversation cesse, notre musicien revient à sa partition ; sa tête est perdue ; il ne sait où il en est : l'homme est troublé, l'animal est dérouté. Si la distraction de l'homme eût duré quelques minutes de plus, l'animal eût suivi le concert jusqu'à la fin, sans que l'homme s'en fût douté. »[2]

La conversation happe l'intérêt du musicien qui oublie d'accompagner par la conscience son exécution : elle n'en est pas moins parfaite. L'animal a intégré une combinaison de mouvements, a respecté simultanément des éléments complexes comme le rythme, l'harmonie, la mélodie et l'interprétation et c'est toujours lui qui répond pendant que l'esprit est tout entier à la signification de paroles intéressantes. Le raffinement d'une exécution musicale ne souffre pas de la vacance intellectuelle. En l'homme obéissent donc plusieurs instances : le corps est un tout organique capable de réaliser des prouesses en matière artistique sans que l'esprit prenne la peine d'être de la partie. L'indépendance du corps avec l'esprit est bien marquée par ce moment de trouble pendant lequel le second ne peut retrouver sa place, supplanté par un mécanisme organique sans faille. La conversation représente ici l'accaparement de l'esprit ; mais on pourrait aussi bien ajouter que le corps, avec la partition qu'il exécute, fait converser les différentes sensations sans que l'esprit ne l'entende. On comprend que la conversation ici figure la présence et la disponibilité de l'esprit, de la tête, disponibilité partagée par les différentes sensations en temps normal ; disponibilité également partagée entre la parole et l'exécution d'une œuvre d'art accomplie grâce à l'enchaînement de mouvements, la prise en compte de différentes données en même temps et l'interprétation sensible. Cette présence est superflue ou accessoire car un nombre infini de sensations et de mouvements s'effectue en même temps. Il y a alors un relais exclusivement organique et pas moins sensible ou intelligent. L'esprit livré

[1] *Ibid.*, p. 462.
[2] *Ibid.*, pp. 500-501.

entièrement à une seule conversation, laisse l'essentiel des opérations intelligentes au corps.

Mais dans le rêve, la conversation devient inintelligible, dans la cacophonie des organes et des sensations :

> « Le rêve décousu vient du mouvement tumultueux des brins : l'un fait entendre un discours, l'autre excite un désir, un troisième suscite [une] image. C'est la conversation de plusieurs personnes qui parlent à la fois de différents sujets. Cela ressemblerait encore davantage à ce jeu, où l'on écrit un commencement de phrase qu'un autre continue, et ainsi successivement. »[1]

La signification se donne toujours à l'organe de la représentation, mais morcelée, composée d'éléments épars, car la primauté n'est pas accordée à un sens sur l'autre, il n'y a plus de choix. La conversation est comme un échange « tumultueux », un véritable brouhaha encore, mais qui s'est encore dispersé du fait que les différents organes ont retrouvé leur autonomie et leur mémoire : ils sollicitent chacun l'origine du réseau tiraillé et qui passe de l'un à l'autre selon la force de l'un ou l'autre ; tous parlent au hasard et la sélection n'a lieu que par nécessité là encore. Ne vient sur le devant de la scène qu'une sensation, puis une autre… Dans ce passage, pourtant, Diderot accroît encore l'impression d'éclatement : l'auditeur est le témoin de plusieurs discours simultanés sur des sujets sans rapport ; tous s'enchaînent au hasard et le sens final est un assemblage aléatoire d'éléments sans relation ; l'origine a perdu le choix tout relatif de son partenaire et elle doit composer avec tous, sans pouvoir mettre de l'ordre ou se concentrer sur un seul sujet. Le cadavre exquis qui en résulte peut-il avoir un sens ? Le *Rêve* témoigne que le sens s'impose avec clarté. Dans tous les cas, la conversation est l'image d'une signification qui est recueillie par l'origine : des sensations se dégage un sens clair et intéressant, il s'accompagne de confusion, d'autres conversations, parfois il est composé de morceaux dispersés mais une orientation se dégage toujours.

La description intellectuelle de la conversation était déjà présente dans la correspondance de Diderot, en 1760, soit neuf ans plus tôt, et cette récurrence du même objet signale une réflexion profonde sur la liaison lâche des idées ; mais dans sa correspondance, l'intelligence polymorphe de Diderot renverse la métaphore et c'est la conversation qui devient un rêve :

[1] *Ibid.*, p. 482.

> « C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits ; les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout se tient aussi dans la conversation ; mais il seroit quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates. Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête ; un autre en fait autant, et puis attrape qui pourra. Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses. [...]
>
> La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune.
>
> Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon du soleil. Combien d'hommes qui ressemblent à ce fou sans s'en douter! et moi-même, peut-être, dans ce moment. »[1]

En effet, la conversation tient du rêve parce qu'elle possède cette labilité qui la fait échapper à toute structure, à tout ordre raisonné. Le passage d'une idée à l'autre tient de l'acrobatie : les « chaînons imperceptibles » en question sont ceux d'un esprit restauré dans son intégrité, rapide, parant au plus pressé et qui associe avec justesse (au moins un point commun l'autorise) mais sans qu'il soit possible de restituer le cheminement tortueux obéissant à la raison moindre. Une qualité suffit, comme si cela était une raison suffisante alors que l'esprit, dans l'urgence de penser, se contente de moins encore, d'un élément qui ne peut *rendre raison*, qui ne peut autoriser le basculement d'un sujet à l'autre, basculement dans lequel le second n'entretient aucune espèce de relation essentielle ou substantielle avec le premier. La qualité est un point commun accidentel mais l'esprit s'en moque et glisse d'un sujet-support à l'autre avec fluidité. Est-ce facilité ou légèreté intellectuelle ? Pas du tout, car pour Diderot, l'esprit obéit aux mêmes lois que la nature dans laquelle aucune qualité ne peut être imputée de manière unilatérale et définitive à quelque sujet que ce soit. Comme dans le ruban de Castel à la fois noir et blanc, le jaune est un caractère qui appartient aussi bien au soleil qu'à la paille. Confondre les deux sujets est une exagération, certes, mais pas plus que la nature exagère lorsqu'elle fait mordre les espèces les unes sur les autres et lorsque les particules conspirent à former provisoirement un individu. L'analogie du fou deviendra peut-être d'ailleurs une découverte demain. Parce que Diderot est profondément opposé

[1] Lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760, dans *Lettres à Sophie Volland, 1759-1774*, édition présentée et annotée par Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet, Paris, Non-lieu, 2010, 714 p., pp. 176-177.

à l'idée même de substance, il autorise le glissement d'une qualité d'un sujet à l'autre parce que le sujet n'est qu'un agglomérat temporaire.

Il est intéressant de voir que la comparaison est réversible pour Diderot : la conversation est un rêve, le rêve est une conversation : la grande plasticité de son intelligence témoigne que dans un sens ou dans un autre, la comparaison enrichit le comparé. Et que le grand mystère est toujours le même dans ses opérations diverses : l'esprit s'arrange avec le chaos et s'il file les pensées à la vitesse de l'éclair, les extravagances présentes se révèleront peut-être des vérités foudroyantes demain. Le fonctionnement intellectuel pendant la veille est similaire à son fonctionnement onirique, tous deux échevelés et engagés dans un processus d'éparpillement. Comme dans la conversation, un mot est lancé, happé au vol et chacun des interlocuteurs poursuit dans une direction qui n'a de sens que dans la totalité de son histoire personnelle, attribuant à ce signe des qualités que justifient des épisodes personnels et contingents. Cette homonymie ne cesserait que si chacun des locuteurs prenait la peine d'expliquer ce que représentent pour lui tel mot et telle expérience qui lui est rattachée. De la même façon, le rêve associe des sensations qui conspirent dans le corps, des impressions conservées dans la mémoire mais l'enchaînement des représentations paraît dénué de sens, se jouant des catégories comme le temps, l'espace, l'identité. L'homonymie provient de ce que les sensations et les impressions engendrent des représentations qui s'enchaînent non selon une raison suffisante mais selon la simultanéité des sensations et selon des éléments accessoires de l'histoire personnelle.

Dans le *Rêve,* cependant, la métaphore de la conversation n'apparaît pas. Ce qui nous autorise le rapprochement avec ces textes théoriques, c'est d'abord le choix du rêve, si proche de la conversation. Et après un premier morceau de bravoure dans le deuxième dialogue, le rêve de d'Alembert, vision à la fois lyrique et métaphysique, l'auteur a fait intervenir des interlocuteurs. Après la prophétie notée par Julie et commentée par un Bordeu admiratif, la parole se partage et se démultiplie en « sujets » distincts, en fonctions complémentaires plus exactement. Nous retrouvons alors une œuvre musicale où se manifestent les analogies entre certaines âmes choisies, comme « deux timbres l'un à la quinte et l'autre à la tierce d'un troisième », selon une image présente dans la

Lettre sur les sourds et muets[1]. Le rêve et le dialogue, forme proliférante par excellence dans cette œuvre, sont les deux types de discours argumentatifs complémentaires et réversibles qui expriment les circuits de la pensée.

Dans la conversation, chacun des interlocuteurs rebondit sur une idée, une association, un mot et s'abandonne à une rêverie inachevée, aux prolongements personnels indéfinis. Julie a pris en note un rêve involontaire qui tourne souvent à la confusion[2]; Bordeu se livre à son tour à de petites excursions rêveuses et inintelligibles[3], à peine formulées et les tâtonnements affleurent bien souvent, comme chez d'Alembert :

> « Tous les êtres circulent les uns dans les autres ; par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel [...] Le ruban du père Castel... Oui, père Castel [...] »[4]

Ainsi chacun poursuit son cheminement personnel de manière autonome. Mais cette indépendance laisse aussi la place à l'harmonie de l'organisme où chaque organe compose avec les autres. La conversation est une sorte de rêve où les organes coopèrent en restant autonomes : chaque personnage joue un rôle qui peut évoluer et il l'endosse; tout d'abord d'Alembert est le grand métaphysicien, Julie le lecteur incrédule et Bordeu, la caution expérimentale. Ensuite, d'un point de vue plus « organique » et moins épistémologique, d'Alembert est la vibration enthousiaste, Julie la réception désordonnée (elle avoue être l'esclave de ses fibres[5]) et Bordeu le sang-froid[6] qui soumet les fibres. On notera sans peine combien la syntaxe laisse souvent paraître le discours des uns et des autres comme identique: les parties collaborent souvent à l'unité du discours, sans qu'un maître ne mène continûment le jeu[7]. D'autres fois, l'un prend

---

[1] *Op. cit.*, p. 160.
[2] "il s'est mis à marmotter je ne sais quoi...", déjà cité, p. 127.
[3] "que marmottez-vous là tout bas, docteur ?", p. 126. On note la reprise significative du même terme à propos de la réflexion, de la méditation, profonde recherche qui isole du monde extérieur.
[4] *Le Rêve de d'Alembert, op. cit.*, p. 138, citation déjà relevée.
[5] « Je me reconnais. », *Le Rêve de d'Alembert, op.cit.*, p. 179.
[6] *Ibid.* : « C'est à l'être tranquille et froid comme moi qu'il appartient de dire, cela est vrai, cela est bon, cela est beau. » p. 181.
[7] Par exemple : *ibid.*, p. 143 :
« M^elle^ de l'Espinasse.- Comment cette espèce de Dieu-là…
Bordeu.- La seule qui se conçoive…
M^elle^ de L'Espinasse.- Pourrait avoir été, ou venir et passer ?» Ou page 157 :
« M^elle^ de l'Espinasse.- Docteur, vous avez raison. Il m'a semblé plusieurs fois en rêve…
Bordeu.- Et aux malades dans une attaque de goutte…
M^elle^ de l'Espinasse.- Que je devenais immense…
Bordeu.- Que leur pied touchait au ciel de leur lit.
M^elle^ de l'Espinasse.- Que mes bras et mes jambes […] »
Les deux personnages se devinent alors , p. 140 ou p. 147 « Je vous entends », « Je vous dispense de la dire, je la sais. » p. 143. Prolongement entre d'Alembert et Bordeu p. 183.

son autonomie, s'isole et suit son chemin selon son tour d'esprit[1], ou guide la conversation comme Bordeu le fait souvent. Les rapports d'autorité sont divers et évoluent comme pourraient évoluer l'autorité entre l'origine et les extrémités[2]. L'idée circule de l'un à l'autre, se prolonge, ou s'immobilise, comme dans la catalepsie et arrête l'ensemble –c'est la rêverie inintelligible.

Ainsi l'image musicale irrigue-t-elle toute la description de l'esprit et de ses opérations. Elle permet de supprimer une hypothèse hétérogène, l'âme, et de partir de la matière. Mais les conséquences sont multiples et considérables pour une nouvelle conception de l'esprit. Il ne fait que se plier à une harmonie qu'il ressent plus qu'il ne la juge de l'extérieur. Et cette harmonie habite déjà les phénomènes de la nature. Juger est un acte quasi-passif, deviner les lois de la nature consiste en une hypersensibilité qui anticipe le futur. Surtout, l'analogie tient une place prépondérante alors qu'elle repose sur une intuition exceptionnelle, sourde, qui ne s'appuie sur aucune autre loi qu'une ouverture. La pluralité vient habiter l'esprit assailli par des perceptions de toutes sortes : tant les sensations que les impressions internes ; ce qui modifie en profondeur sa nature. Rapide, il court d'une impression à l'autre et les liaisons échappent à toute analyse. Le brouhaha guette sans cesse, et dans le cas du rêve décousu où les organes font sécession et dans le cas de la conversation. Car les liaisons reposent sur une histoire personnelle toujours sous-jacente et pas toujours claire pour le sujet lui-même : d'où des résonances inattendues.

Aussi Diderot préfère-t-il au traité des formes plus lâches comme la conversation où les champs de force se modifient, comme à l'intérieur du corps, ou même le rêve pour exprimer les propriétés de cet esprit souvent véloce, toujours immergé dans la matière dont il relève, ignorant de sa propre marche, unique en son genre et sans équivalent rationnel ou discursif. De manière très moderne, Diderot met ainsi au jour à propos de l'esprit la source sensible plurielle et jaillissante de même que la construction d'une identité personnelle par la mémoire, mais une mémoire affective, inconsciente, imaginative et qui se joue des catégories logiques. Il fait aussi reposer sur le dialogue

[1] "Docteur, vous rêvez.", p. 178. *Cf*. le passage sur le rêve : "Je dirais que chaque idée en réveille d'autres, et que selon son tour de tête ou son caractère, on s'en tient aux idées qui représentent le fait rigoureusement, ou l'on y introduit les idées réveillées", p. 191.

[2] "Quelque idée qu'on en ait, c'est nécessairement un être mobile, étendu, sensible et composé. [que l'âme] Il se fatigue comme le corps, il perd son autorité sur le corps comme le corps perd la sienne sur lui.", *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 334.

cette même marche : l'harmonie qui est aussi une attirance mutuelle entre certaines « têtes sonnantes » favorise l'échange, la recherche et l'exploration intellectuelle.

La rêve et la conversation deviennent les archétypes d'une pensée rapide, sans cesse menacée par la dispersion des sensations, des organes, et l'éparpillement de l'intérêt – mais aussi par l'intrusion d'une mémoire aussi contingente, particulière qu'envahissante. Elle doit compenser cet émiettement par un ordre secret, improvisé, infiniment subtil et insondable. La métaphore musicale de la corde vibrante laisse place d'abord à une conversation qui se détache sur un bruit de fond puis une conversation entre plusieurs personnes sur des sujets différents. Le chaos gagne du terrain, car les organes, de même que les individus, parlent des langages différents en suivant un fil déjà ténu : ils se répondent sans parler un langage commun ni se comprendre. A l'harmonie d'une pensée une (et tellement organique) où les sensations conspirent, s'oppose une cacophonie d'organes sans langage commun. C'est entre ces deux pôles que Diderot hésite : la continuité d'un discours un, celui de d'Alembert, mais agité par des désirs divergents ; ou une conversation entre plusieurs interlocuteurs avec ses tensions, ses incompréhensions et ses moments d'harmonie. La pensée se joue entre ces deux directions contraires : la vibration harmonique et le tohu-bohu dans lequel la tête essaie de tirer une signification. L'horizon est toujours celui de l'intelligibilité d'une totalité : la tension vers un sens (la tête choisit une conversation) ou l'harmonie profonde des éléments. Néanmoins, face à la complexité du réel, la tête paraît parfois bien médiocre, capable seulement de s'approprier un sens, tandis que tout bourdonne de significations et pour chacun des organes et pour l'ensemble du corps. C'est à ce dernier que sont donc dévolues la plupart des significations accueillies, et leur synthèse, tandis que l'esprit se contente d'une sollicitation extérieure ou intérieure.

Nous avons vu à quel point la tête avait du mal à suivre le rythme, sinon en précipitant sa marche. Ce dernier aspect que nous avons abordé mais pas encore développé, c'est cette sorte de stupidité de la pensée, parfois engourdie, toujours dépourvue de libre-arbitre même dans le mouvement, réaction succédant à une action extérieure – peut-être parce que le corps lui laisse peu de marge de manœuvre. En fait, Diderot, n'est pas loin de considérer la pensée comme un mécanisme sans intelligence. C'est, chez lui, outre la métaphore malicieuse, une réduction d'un fonctionnement complexe à un instinct aveugle.

e) L' « inquiétude de l'automate »

L'expression est empruntée aux *Pensées sur l'interprétation de la nature* à propos de la molécule organique :

> « En conséquence de cette sensibilité sourde, et de la différence des configurations, il n'y aurait eu pour une molécule organique quelconque qu'une situation la plus commode de toutes, qu'elle aurait sans cesse cherchée par une inquiétude automate, comme il arrive aux animaux de s'agiter dans le sommeil, lorsque l'usage de presque toutes leurs facultés est suspendu, jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la disposition la plus convenable au repos. »[1]

C'est de la sorte que Diderot explique l'organisation des molécules sensibles en animal : elle vient du bas, de la particule et d'une sensibilité sourde, sans intelligence, sans but sinon très limité, trouver sa place. Lorsqu'elle l'a trouvée, elle entre en repos et forme un ensemble animal. Ce même mouvement réflexe, premier, est celui qui agite la pensée avant qu'elle ne trouve la paix. Elle n'est donc pas d'un autre ordre que le désir aveugle de l'immobilité, elle relève d'une sensibilité plus primitive.

Premier indice de cette interprétation de la pensée : l' « âme », comme toute particule, est douée de sensibilité par intermittences :

> "Point de penseurs profonds, point d'imaginations ardentes qui ne soient sujets à des catalepsies momentanées. Une idée singulière se présente, un rapport bizarre distrait, et voilà la tête perdue, on revient de là comme d'un rêve : on demande à ses auditeurs, où en étais-je?"[2]

L'âme n'est pas un premier moteur, elle subit les chocs divers des sensations, les vibrations, et elle en reçoit l'impulsion qui la met en branle à son tour. L'origine des idées n'est pas déterminée et ce qui est sûr, c'est qu'il n'est pas interne : les idées se présentent avec un manque d'à-propos qui trahit une origine externe, hasardeuse. Réaction prolongée, le cours des pensées peut soudain cesser et l'âme tomber dans une sorte de léthargie. Le sommeil apparaît moins comme un accroc dans le tissu de pensées incessantes, tel que Descartes pouvait le décrire, que comme un moment nécessaire d'une vie animale où les moments d'activité et les moments de passivité alternent.

En fait, Diderot refuse de considérer cette passivité, ce sommeil comme une parenthèse sans importance. L'état d'endormissement, d'absence, de vacance, n'est pas

[1] *Pensées sur l'interprétation de la nature* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1981, tome IX, 458 p., p. 84, pensée LI.
[2] *Eléments de physiologie*,*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 328, ch. III (Homme).

fortuit, il est primordial à la vie, c'est déjà l'idée que Buffon avançait dans *l'Histoire naturelle*[1]. Dans l'article « Animal », dont nous avons déjà cité le début de ce passage, Diderot accorde la place suivante à l'inertie dans la vie de l' « âme » :

> « l'ame est sujette à une sorte d'inertie, en conséquence de laquelle elle resteroit perpétuellement appliquée à la même pensée, peut-être à la même idée, si elle n'en étoit tirée par quelque chose d'extérieur à elle qui l'avertit, sans toutefois prévaloir sur sa liberté. C'est par cette dernière faculté qu'elle s'arrête ou qu'elle passe légerement d'une contemplation à une autre. Lorsque l'exercice de cette faculté cesse, elle reste fixée sur la même contemplation; & tel est peut-être l'état de celui qui s'endort, de celui même qui dort, & de celui qui médite très-profondément. S'il arrive à ce dernier de parcourir successivement différens objets, ce n'est point par un acte de sa volonté que cette succession s'exécute, c'est la liaison des objets même qui l'entraîne ; et je ne connois rien d'aussi machinal que l'homme absorbé dans une méditation profonde, si ce n'est l'homme plongé dans un profond sommeil. »[2]

Comme chez un animal, l'inertie est première, non l'activité substantielle inlassable. L'âme ne sort de cet état premier que par une impulsion extérieure sur laquelle elle n'a aucune action : si sa liberté l'autorise à demeurer sur une même idée ou à sauter de l'une à l'autre, l'alternance première entre sommeil et veille prend le dessus sur cette liberté provisoire et impose son rythme, elle s'assoupit. Diderot est encore plus radical lorsqu'il affirme que la méditation relève de cette même passivité : être absorbé ne consiste pas à repousser les assauts des sens, mais à délimiter l'activité à une parcelle minuscule, le point du cerveau en oubliant les autres organes et les sens, à réduire le mouvement aux forces internes. De plus, la soudaine activité, la rapidité de liaison ne proviennent pas du tout du libre-arbitre : les idées s'enchaînent machinalement, selon l'imagination ou la mémoire. L' « âme » se contente de répéter les mêmes associations vécues simultanément et enregistrées par la mémoire : ce sont des mouvements passés qui sont reproduits dans le corps, des rémanences de séries de mouvements. Dans un passage des *Eléments de physiologie*, une autre thèse complète les précédentes sur la marche de la pensée depuis la sensation :

> « Toutes les pensées naissent les unes des autres ; cela me semble évident. Les opinions intellectuelles sont également enchaînées : la perception naît de la sensation. De la perception la réflexion, la

[1] *Histoire naturelle des animaux*, "Discours sur la nature des animaux", 1753, dans : Buffon, *Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1954, 616 p. (Corpus général des philosophes français), p. 318.
[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 1, pp. 470-471.

> méditation, le jugement. Il n'y a rien de libre dans les opérations intellectuelles [...]"[1]

Là encore, Diderot, reprenant la généalogie empiriste qui va de la sensation à la réflexion la plus abstraite (que l'on trouve par exemple radicalisée chez Condillac), la constitue en processus machinal de transformation des idées. Par un raccourci frappant, il définit les idées comme déterminées selon une marche d'abstraction et de complexification commune à tous : la pensée est entraînée dans ce mouvement inlassable.

Dans *La Lettre sur l'homme et ses rapports,* l'auteur revient sur cette idée qui lui est chère:

> « Dites-moi, si une âme n'avait aucune idée, que ferait-elle ? Rien, ce me semble. Ce sont donc ses idées, ses sensations préconçues qui la meuvent.
>
> Peut-elle réveiller à discrétion ses idées, ses sensations? Nullement.
>
> A tout moment les idées involontairement réveillées font oublier à l'homme ses intérêts les plus pressants» [2]

Ce qui est irréfutable pour Diderot, c'est l'absence de libre-arbitre d'un esprit ballotté par des idées qui s'enchaînent sans qu'il puisse imposer ses choix, mêmes les plus urgents pour lui - comme dans le cas typique du géomètre ou du métaphysicien. L'urgence vitale vient d'ailleurs. L'esprit est passif, il accueille et se meut seulement par ces impressions venues de nulle part : du dehors, le hasard en décide, du dedans, personne ne saurait là encore en déterminer la source ou la liaison, et le libre-arbitre échoue à imposer ses priorités. Les sensations qui arrivent à un rythme étourdissant deviennent le modèle de la pensée, doublement attaquée par les sensations et les impressions internes. Le cours des idées est forcé par le passé, c'est une répétition qui se passe de l'assentiment de la dite faculté.

De même que les organes ont leur propre autonomie sensible, l'origine agit selon le même principe :

> « L'œil nous mène ; nous sommes l'aveugle […] Les obstacles qu'il évite, sont à chaque instant nouveaux pour lui. L'œil voit, l'œil vit, l'œil sent, l'œil conduit de lui-même, l'œil évite les obstacles, l'œil nous mène et nous mène sûrement […] C'est que l'œil est un animal dans un animal exerçant très bien ses fonctions tout seul. »[3]

---

[1] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 335.
[2] Commentaire de Diderot concernant les *Observations sur Hemsterhuis* dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, tome XXIV, 771 p., p. 309.
[3] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 500.

La réflexion est inutile : car l'œil ne se contente pas de voir et de fournir les informations à une origine au pouvoir discrétionnaire pour Diderot. Il se dirige seul et assure sa propre conservation avec une intelligence que l'expérience a développée. L'origine quant à elle associe les idées et les compare pour assurer également sa conservation. Cet instinct des brins est devenu si subtil qu'il se manifeste par exemple dans l'agilité d'un musicien exécutant une partition sans le secours de la conscience. Nous avons déjà étudié le passage :

> « Voilà donc des organes sensibles et vivants, accouplés, [sympathisant] et [concourant] à un même but sans la participation de l'animal entier »[1]

Dans ce cas, l'instinct des organes se combine, l'œil, le toucher, le mouvement du pied et ce dans l'absence à soi la plus grande puisque le musicien écoute une conversation[2]. Il délègue son interprétation à ses organes qui s'exécutent et lorsque la conscience veut accompagner cet instinct, il est troublé, passant d'un mode d'action à un autre. C'est l'habitude, enchaînant les mouvements selon un schème préétabli, qui est responsable de cette suite d'actions parfaitement exécutées.

Dans le *Rêve,* Bordeu explique le fonctionnement automatique des organes, qu'il complète par la mémoire de l'origine :

> « Chaque brin n'est susceptible que d'un certain nombre déterminé d'impressions, de sensations successives, isolées, sans mémoire. L'origine est susceptible de toutes ; elle en est le registre ; elle en garde la mémoire ou une sensation continue […]»[3]

L'origine possède un champ d'action plus étendu, parce que sa mémoire est de nature multiple et qu'elle a plus de capacité. Mais cette mémoire n'est pas plus spirituelle que cet instinct, elle est matérielle. Elle se perd pendant des années comme dans les cas du pédant de collège ou de M. de Schellemberg. Et là encore, la conscience en est absente :

> « Je suis porté à croire, que tout ce que nous avons vu, connu, entendu, aperçu, jusqu'aux arbres d'une longue forêt, que dis-je, jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles, et à la variété des couleurs, des verts et des lumières ; jusqu'à l'aspect des grains de sable du rivage de la mer, aux inégalités de la surface des flots soit agités par un souffle léger, soit écumeux et soulevés par les vents de la tempête, jusqu'à la multitude des voix humaines, des cris des animaux et des

[1] *Ibid*, p. 501.
[2] *Ibid*.
[3] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 175.

> bruits physiques, à la mélodie et à l'harmonie de tous les airs, de toutes les pièces de musique, de tous les concerts, que nous avons entendus, tout cela existe en nous à notre insu. »[1]

La mémoire est corporelle, sans perdre rien de son acuité extraordinaire ; elle est incrustée dans les circuits de notre corps et se réveille sans intervention de la conscience ou de la volonté. Diderot se représente la mémoire comme un circuit infini de tout ce que nous avons effleuré de nos sensations jusque dans les moindres détails, même ceux que la conscience ne peut atteindre, à cause de leur pluralité.

Aussi, lorsque le grand homme œuvre, c'est sans son consentement que tout se met en branle :

> « il s'exécutait secrètement, en lui, une combinaison prompte et juste […] »[2]

La mémoire corporelle, organique, dispose de lui et associe de nouveau les éléments une fois sentis dans leur simultanéité. La justesse ne relève pas de son libre-arbitre. L'association des faits dans la découverte des lois de la nature est une tâche que la mémoire prend en charge, mémoire qui fait son office dans le présent et qu'on nomme le jugement. On remarque la notation de rapidité, « prompte », qui renvoie plus à un instinct aveugle et que presse la nécessité de survivre qu'à la raison coupée du monde, en quête d'une vérité sans cesse différée. Le scientifique, l'homme de l'expérience ne cesse de s'agiter afin de découvrir les secrets de la nature :

> « L'expérience multiplie ses mouvements à l'infini ; elle est sans cesse en action ; elle met à chercher des phénomènes, tout le temps que la raison emploie à chercher des analogies »[3]

Rien de spirituel donc dans cette précipitation vitale : la découverte de la vérité expérimentale est l'œuvre d'une inlassable exploration qui est ouverture et qui s'éloigne du repli de la raison sur son propre magasin mémoriel. D'ailleurs, un peu plus haut dans le texte, Diderot avançait une définition de l'instinct animal qui peut nous éclairer :

> « L'instinct va sans cesse regardant, goûtant, touchant, écoutant […] »[4]

Il semble que l'instinct animal soit plus proche des qualités requises par cette recherche scientifique que la raison systématique, dont tous les efforts consistent à

[1] *Eléments de physiologie*, *op. cit.*, Mémoire, p. 469.
[2] A propos de Socrate, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, *op. cit.*, p. 48.
[3] *Pensées sur l'interprétation de la nature*, *op. cit.*, XXIII, p. 43.
[4] *Ibid.*, X, p. 34.

élaborer une structure, un édifice cohérent mais dont la faiblesse consiste à oublier les éléments nouveaux – ce qui provoque un écroulement de tout l'édifice raisonné. Tout indique que le chercheur en sciences expérimentales mette un instinct aveugle et inquiet au service des secrets de la nature. Certes, le saut est considérable de l'instinct de survie à une recherche théorique, mais Diderot s'emploie à combler ce gouffre.

Et dans l'article « Imagination », Diderot avance une hypothèse extrême:

> « D'où vient qu'on fait quelquefois des discours suivis et éloquens, des vers meilleurs qu'on n'en feroit sur le même sujet étant éveillé , que l'on résoud même des problèmes de mathématiques, voilà certainement des idées très-combinées, qui ne dépendent de nous en aucune maniere. Or, s'il est incontestable que des idées suivies se forment en nous, malgré nous, pendant notre sommeil, qui nous assurera qu'elles ne sont pas produites de même dans la veille ? est-il un homme qui prévoie l'idée qu'il aura dans une minute, ne paroît-il pas qu'elles nous sont données comme les mouvemens de nos membres ? et si le pere Malebranche s'en étoit tenu à dire que toutes les idées sont données de Dieu, auroit-on pû le combattre ? »[1]

Le rêve prouve bien que le raisonnement le plus cohérent, le plus éloquent, peut être produit sans que la conscience ou le libre-arbitre soit de la partie. Diderot, selon son tour d'esprit prospectif, propose d'en généraliser l'expérience à la veille : le raisonnement ou le discours persuasif requièrent peut-être seulement une concaténation d'idées à laquelle la mémoire matérielle supplée. Si à présent nous revenons à notre métaphysicien enfoncé dans sa méditation et à la citation le concernant, l'hypothèse de Diderot se livre plus clairement :

> « Laissez là toutes ces subtilités dont un bon esprit ne peut se payer, et croyez que quand Leibnitz s'enferme à l'âge de vingt ans, et passe trente ans sous sa robe de chambre, enfoncé dans les profondeurs de la géométrie ou perdu dans les ténèbres de la métaphysique, il ne pense non plus à obtenir un poste ; à coucher avec une femme, à remplir d'or un vieux bahut, que s'il touchait à son denier moment. C'est une machine à réflexion, comme le métier à bas est une machine à ourdissage. »[2]

La machine ici suppose un tour d'esprit qui s'exécute immuablement dans une direction : la mémoire, l'habitude, et peut-être aussi le raisonnement sont-ils les lieux d'un mécanisme où la conscience n'a plus de part. La liberté est absente, cela est évident dans cet enchaînement syntaxique dont Diderot a le secret : toute une vie se passe dans

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, tome VIII, p. 561.
[2] *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé* L'Homme, 1773-1777, dans *Œuvres complètes*, ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p., pp. 538-539.

l'ombre d'une prison, semble-t-il. La conscience s'absente aussi puisque le ressassement des mêmes problèmes, l'attention exclusive portée à la méditation suggèrent que l'habitude s'est installée et a pris la place de la conscience.

Si l'on reprend la fameuse critique de d'Alembert par Bordeu :

> « Dans le cours de vos méditations, à peine vos yeux s'ouvraient le matin que ressaisi de l'idée qui vous avait occupé la veille, vous vous vêtiez, vous vous asseyiez à votre table, vous méditiez, vous traciez des figures, vous suiviez des calculs, vous dîniez, vous repreniez vos combinaisons, quelquefois vous quittiez la table pour les vérifier ; vous parliez à d'autres, vous donniez des ordres à votre domestique, vous soupiez, vous vous couchiez, vous vous endormiez sans avoir fait le moindre acte de volonté. Vous n'avez été qu'un point […] »[1]

La parataxe et l'accélération rythmique qui en résulte figurent l'aspect machinal du chercheur qui s'adonne à une quête ininterrompue, en penseur-automate. Il possède « l'inquiétude de l'automate » qui s'agite en tous sens avant de trouver sa place et de plonger dans le repos. Nous reconnaissons l'alternance entre sommeil et veille qui caractérise chaque particule sensible. L'analogie est osée, c'est certain, d'autant plus que Diderot a avancé par rapprochements sans vraiment expliquer les rouages compliqués du raisonnement ou ceux du discours, par exemple.

Néanmoins, il est le pionnier d'une conception beaucoup plus organique de la pensée, sensible et paradoxalement mystérieuse.

D'une part, la pensée ne saurait se séparer des brins dont elle est le prolongement ; une méditation coupée de ses terminaisons sensibles est un rétrécissement et un appauvrissement incomparable de l'origine. Les organes sont premiers, leur vibration fébrile peut provoquer des changements étonnants dans le champ intellectuel.

Puis cette pensée est quasi-passive, tout entraînée par l'harmonie déjà présente dans la nature : l'esprit est avant tout un instrument pincé d'ailleurs, ensuite un auditeur mais plus un compositeur. La pensée ne fait que reconnaître l'ordre qui lui est donné et qu'elle réfléchit, comme un miroir, ou comme un écho musical. Le grand scientifique explore la nature par un instinct dont les lois ne peuvent être écrites, son histoire individuelle exceptionnellement riche lui a fait entrevoir les lois de l'univers.

Enfin, le fonctionnement de l'esprit qui médite obéit à un automatisme où la réflexion, la conscience et le libre-arbitre sont en vacance : entre l'intelligence des organes sensibles, leur conspiration extraordinaire et la mémoire corporelle contenue dans les

[1] *Le Rêve de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 185.

circuits de notre corps, il reste bien peu de place aux attributs ordinaires de la pensée spirituelle. Et la plupart du temps, l'esprit s'endort, les idées s'enchaînent les unes les autres avec une nécessité sur laquelle l'homme n'a pas de prise, quand ce n'est pas une idée incongrue qui le détourne. Fonctionnement erratique ou trop automatique, la pensée recèle des mystères que l'individu ne peut contenir à lui seul ; lui-même, lorsqu'il pense, est moins un homme libre qu'un instinct aveugle, agitation réglée par avance, sorte de mécanisme comparable à un instinct gourmand ou un instinct luxurieux.

Le rêve est donc le dispositif le plus approprié pour approcher la nature dans ce qu'elle a de profondément primitif : énergie tâtonnante, elle se perd souvent en monstruosités, elle est agitée par des mutations incessantes et ignore toutes les limites, animalité, pensée, individus, morale. Lave ardente, seule une imagination géniale, sachant se libérer des conventions intellectuelles bornées, peut aménager un palais digne de cette force primaire. L'alcôve n'est pas indifférente : elle fait litière de tous nos préjugés et laisse libre cours à une vision microcosmique et macrocosmique dans le même temps. L'intimité au plus près des besoins primaires, le lit d'un malade où le délire sévit, où le corps parle enfin puis l'intimité à laquelle la publication apporte un écho inattendu, où les audaces les plus folles peuvent être énoncées sans risque.

Il est certain que Diderot a affecté l'image de l'esprit par une réflexion souvent cohérente et toujours radicale : mécanisme instinctif aveugle, ses rouages nous interdisent de le sonder et il n'appartient à aucun homme particulier de donner une autre direction à ses méditations poussées par une force sans nom. Un homme qui médite est un homme à la fois trop général en ce qu'il obéit à un enchaînement qui est le même pour tous ; et un type trop isolé parce qu'il possède un instinct rare, c'est un maniaque d'un genre très particulier. Quant au scientifique qui s'ouvre à la nature et qui est en accord avec son corps entier, lui ne maîtrise pas plus les résultats de sa réflexion. Les arcanes de sa mémoire et de sa sensibilité font coïncider son histoire personnelle et l'univers dans ses lois, mais l'analogie est un saut que personne ne saurait expliquer. Le flux de conscience qui était le propre de l'identité est tellement interrompu qu'il laisse l'individu égaré et dépossédé de lui-même : mais les trésors de la mémoire, qui se dérobent à sa conscience, peuvent en faire un grand homme, un homme unique qui anticipe le futur.

Denis Diderot a ainsi détaché complètement la pensée d'une interprétation spiritualiste : elle est un instinct, plutôt passif, prenant sa source dans les sensations diverses et dans la mémoire corporelle infinie. Elle n'est ni un acte volontaire, ni un acte d'affirmation du sujet, ni une soumission des phénomènes divers à des lois que cette faculté tire d'elle-même. L'éparpillement la constitue, la réflexion n'accompagne pas la plupart de ses opérations, le langage la trahit et la vibration sensible la réveille- voire la constitue en propre. Le philosophe a redéfini une pensée dans sujet : instinctive, mécanique, obéissant aux habitudes et aux organes divers, jamais l'individu ne peut s'emparer réflexivement de la marche de ses idées. Il dépend du hasard des phénomènes ou encore du hasard d'une histoire qu'il a oubliée mais que son corps se rappelle parfaitement. Lui-même n'existe qu'en pointillés, il dort souvent, il connaît des léthargies fréquentes, et sa mémoire est trouée. L'individu ne peut s'approprier ces trésors infinis ; et s'il touche parfois à la vérité grâce à cette prodigieuse faculté, cela se réalise sans son consentement. D'ailleurs le grand homme est une exception, une sorte de monstre hors normes. Locke avait destitué le sujet de la substance, mais il renforçait le dispositif réflexif : la pensée est cela et rien que cela. Chez Diderot, la conscience est quasi-absente, et il ne subsiste des qualités substantielles de la pensée qu'une hâte incontrôlable et un cheminement unique dans la mer des phénomènes naturels, cheminement au cours improvisé et incompréhensible. Enfin, l'accès à la vérité est réservé à quelques personnes isolées. Diderot détache la pensée de son socle traditionnel: elle ne repose plus sur aucune loi, elle n'édifie pas le sujet, elle n'est pas volontaire.

L'ordre d'exposition des thèses est assez rigoureux dans l'ouvrage de Diderot : partant des principes matérialistes pour les appliquer à l'homme et examiner les problèmes de l'identité, les rapports de l'origine au faisceau, les opérations intellectuelles puis la morale. Cependant, l'auteur préfère choisir d'autres formes discursives que la démonstration comme le dialogue ou le rêve. Revenir aux principes, comme dans l'ordre synthétique ou géométrique, est inefficace : les preuves manquent, d'Alembert refuse d'entendre ; Julie ne comprend rien. C'est par le corps que la pensée s'éveille : d'Alembert mû par son corps, change de tour d'esprit et devient le plus fervent défenseur des théories matérialistes, emporté par le feu de ces thèses sulfureuses. Et le dialogue rappelle combien la confrontation avec l'autre est fructueuse : chacun devient le pôle d'une entité « chercheuse », par l'expérience avec d'autres manières de voir. Les

circuits sont parfois obscurs, les rêveries fréquentes, mais l'élan de la quête heuristique se meut selon une chorégraphie intéressante et variée – sans temps mort, mais rythmée par des silences. Ce théâtre de la vérité triomphante est aussi un dévoilement anatomique de la pensée, une « anatomie métaphysique »[1] : prenant ses racines dans le corps et dans la conversation des sensations, le mouvement de la pensée, ici les thèses matérialistes, gagne tous les personnages. La persuasion du lecteur tient à cette adéquation entre une diffusion irrésistible du matérialisme et une forme discursive en adéquation parfaite avec la nouvelle conception de la pensée, organique et dispersée.

Paradoxalement, en libérant le cours des pensées d'un sujet unique et d'un ordre synthétique, Diderot lui donne une portée supra-individuelle. Mouvement sans loi, souvent fulgurant, qui vient habiter quelques individus de temps en temps, de manière intermittente aussi l'un ou l'autre, ou qui circule de l'un à l'autre, c'est cet élan extraordinaire de clairvoyance qui se libère des limites temporelles, spatiales ou morales et qui se réfléchit chez les uns et les autres. Si d'Alembert se réveille et revient à sa fadeur d'antan ; si Bordeu ou Julie sont les véhicules de la réflexion tour à tour ou en même temps, c'est aussi que Diderot veut réinventer l'auteur. Il n'est plus le sujet de la vérité en principe et une fois pour toutes. Personnage à l'origine du rêve, il donne l'impulsion initiale et ensuite s'absente. Ses théories hantent d'Alembert qui prolonge les conséquences de son postulat métaphysique puis elles le quittent. Julie, au début incrédule, finit par prendre au sérieux ces théories et les nourrit, comme Bordeu, chacun de son point de vue. Cette circulation traverse les individus, non plus détenteurs d'une hypothèse féconde, mais locataires ou encore parties d'un réseau plus vaste. Et l'ordre qui advient garde un caractère improvisé, ouvert aux imprévus, à l'expérience, suivant les aléas de la rencontre, de la conversation, de l'ensemble organique qui s'est formé de manière temporaire.

Nous pouvons à présent refermer le chapitre philosophique des songes. Il est apparu, au cours de ces recherches, que le rêve s'est retrouvé au cœur des spéculations philosophiques sur l'esprit humain, sur l'âme et donc sur la connaissance. D'abord pierre d'achoppement d'une philosophie aux fondements infaillibles, il est revenu tel un fantôme désigner la métaphysique puis hanter les recoins obscurs d'une pensée confuse, d'une réception passive mais envahissante depuis la diffusion des théories empiriques. Il

[1] *Lettre sur les sourds et les muets*, *op. cit.*, p. 140.

a fini par envahir la veille et a fourni la clé de compréhension de deux facultés majeures de l'entendement, la mémoire matérielle et l'imagination. Le rêve rend possible une caractérisation de ces facultés, retour à leur nature élémentaire qui les travaillent et expliquent par exemple la rapidité des liaisons. Si leurs opérations sont dénigrées comme contraires à la certitude de la connaissance à l'époque classique, les naturalistes et spiritualistes prennent très au sérieux l'analyse du phénomène onirique dont l'enjeu est rien moins que sauver l'âme comme objet d'étude et comme substance. La « chaîne des idées » onirique, une fois rétablie dans sa continuité, devient le socle sur lequel le labyrinthe de l'âme peut se cartographier et sur lequel la connaissance peut de nouveau fonder sa possibilité. Diderot est l'acteur décisif de ce déplacement. Le rêve devient dans sa théorie de la connaissance, un archétype de la pensée abstraite ; un modèle de la haute philosophie comme formulation d'une hypothèse audacieuse, comme enthousiasme heuristique et sensible qui donne de la hauteur de vue. Or cette hypothèse consiste justement à faire de la pensée un attribut de la particule végétative, à la dépouiller de ses prestiges intellectuels pour l'associer à l'instinct, à une vibration musicale, à une inquiétude d'automate. Pour autant, il ne la destitue pas de ses pouvoirs de découverte, dont l'analogie est l'instrument. Opération mystérieuse, involontaire et qui paraît folle.

Diderot nous a laissé ce texte du *Rêve* qui ne cesse de provoquer l'admiration en ce qu'il a trouvé la forme adéquate à l'expression de ses idées novatrices, de même que le phénomène onirique est l'expression exact des pouvoirs de la pensée. Pour faire honneur à ce texte et à cette forme qui encadre d'une manière si insolite la parole théorique, nous voudrions à présent interroger les songes, les rêves littéraires. Mais afin de ne pas nous perdre dans la multitude de rêves, imbriqués dans le récit d'une fiction, d'un roman ou d'une pièce de théâtre, nous choisissons de nous concentrer sur les songes autonomes, sur les songes comme récits-cadres. En particulier, nous nous intéresserons aux séries de rêves rassemblés dans des recueils. Les contemporains de Diderot ont-ils perçu dans la forme du songe puis du rêve un genre, une forme aux potentialités d'exploration inédite ?

III. Les songes littéraires de 1730 à 1790 : de l'allégorie galante à l'exploration fantasmatique

La place des songes dans les traités de philosophie, surtout de métaphysique spéculative, est l'indice d'une *psyché* obscure, labyrinthique, aux méandres infinis ; c'est le site d'une mémoire aux ramifications démesurées, d'une rencontre entre le sujet et le monde qui fonde la découverte scientifique. Ce prestige qui lui est conféré dans l'exploration nouvelle du sujet, source de connaissance sur le monde, avant même que les romantiques allemands n'en fassent la théorie, est-il identique dans les songes littéraires et laisse-t-il présager qu'il deviendra le lieu d'élection d'un sujet imaginant et créatif ?

Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, les songes deviennent des objets littéraires à part entière : petits textes galants, « des sortes de pièces fugitives »[1], relevant d'abord d'un genre mineur ludique, ils s'affichent plus tard en *série* dans les années 1780 et se présentent comme une suite de rêves détachés les uns des autres, bien que vécus par le même rêveur. Une forme est identifiée, comme en témoigne une section de la collection Garnier des *Voyages imaginaires* publiée en 1788. Dans l'avertissement, on peut lire :

> « Enfin les songes sont circonscrits dans un espace de tems plus court, et la fiction imite encore ici la réalité. Les songes réels sont des enfans du sommeil, qui disparoissent avec celui qui leur a donné naissance : ils ne peuvent donc durer que quelques heures, les songes fictifs sont donc des sortes de pièces fugitives, qui ne doivent décrire que ce qui a pu se passer dans l'espace d'une nuit. »[2]

L'éditeur justifie la brièveté par la vraisemblance de la fiction dont la durée se conforme à la durée effective du rêve. Il rachète par cette conformité à la règle de vraisemblance la condescendance qui pèse sur une forme insignifiante, dont la composition ne peut faire ses preuves dans la durée, miroir d'un phénomène lui-même passager.

Nous avons noté que cette forme brève et désinvolte émerge de manière consciente, en particulier dans le discours que les auteurs ou que les narrateurs tiennent sur le phénomène du songe, qui, par son inconsistance, induit le choix de la brièveté. Ainsi dans la préface des *Songes philosophiques* du marquis d'Argens, nous pouvons lire :

---

[1] Avertissement de l'éditeur des *Voyages imaginaires…*, *op. cit.*, tome 31, p. VIII.
[2] *Ibid.*

> « mais notre mémoire est si foible, que deux heures après notre reveil, nous oublions entiérement ce que nous avons pensé. Ce défaut de mémoire nous a fait prendre la résolution d'écrire, en nous levant, toutes les choses qui étoient encore présentes à notre esprit. »[1]

C'est rendre le rêve à son inconsistance face à la réalité : il s'évanouit et ne pèse plus rien, si bien que la mémoire de l'auteur ne sait pas faire son office et s'empresse de l'oublier. Consigner les rêves devient une nécessité, tant ces chimères sont fragiles : l'écriture est un auxiliaire de la mémoire, non un acte de disposition ou d'invention, encore moins à visée satirique. Le constat de cet éclat fugitif du rêve débouche sur le choix de songes brefs qui se succèdent, sans lien entre eux, à une exception près (les deux premiers où les héros sont les mêmes). La portée satirique et *a fortiori* philosophique est rattachée à un exercice d'écriture fugitif.

Ces propos dévalorisants ne figurent pas toujours à la lisière de la fiction : il peut s'agir d'un commentaire à portée généralisante assumé par le narrateur, comme dans le *Rêve d'un aristarque moderne* de 1762, par exemple dans cet extrait :

> « Les songes sont légers, ils paroissent et ne sont plus *;* celui-ci vous charme, il passe, et il lui en succede un autre qui vous accable de tristesse »[2]

Rappelant leur durée éphémère et le peu de traces qu'ils laissent au réveil, le narrateur justifie ainsi le changement de registre brutal qui compromet la composition. Consigner les rêves relève de la dictée, mais c'est aussi la seule manière de conserver une trace de ce qui est en soi si évanescent et dans la durée, et dans le peu de consistance face à la réalité. D'ailleurs, le texte procède par scènes qui se succèdent et pourrait aussi bien se partager en visions oniriques isolées.

Les songes allégoriques amoureux ne font pas l'économie de ce discours sur le songe. Par exemple, dans *Le Songe de Cidalise*, la narratrice revient sur l'origine douteuse des songes et mentionne « ces jeux de la nuit et de l'imagination » dont elle hésite à « retracer l'Histoire »[3]. Le discours hésite entre la réprobation morale et l'indifférence pour une combinatoire aveugle, sans téléologie. Néanmoins, comme son amie campe un des caractères principaux du rêve, elle consent alors à le retranscrire :

---

[1] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 4.

[2] *Rêve d'un aristarque moderne*, *op. cit.*, pp. 27-28.

[3] *Songe de Cidalise*, *op. cit.*, p. 3.

> « Je vais donc, à telle fin que de raison, les fixer sur le papier, de crainte qu'elles ne m'échappent. »[1]

Selon une stratégie que Georges May ou Jean Rousset[2] ont bien analysée, l'écriture est dissimulée comme acte de disposition et d'invention au service d'une certaine visée morale. Au contraire, le lecteur est de plain-pied avec la rêveuse qui ne fait que coucher par écrit les visions dont elle n'est aucunement responsable et dont le sens ne lui apparaît pas d'emblée. Puis l'écriture est considérée comme une pratique de sociabilité en prise avec la vie, elle fait oublier son auteur et ses artifices : la nature privée du rêve et de son récit l'exonère de justifier une fiction aussi brève que futile.

Cette posture du narrateur qui raconte son rêve dans un espace privé, sans prétention, est assez répandue vers 1750. *Le Temple de l'Hymen, Lettre à Monsieur le chevalier de S**** de 1759 insiste sur le peu d'intérêt des rêves :

> « comme je n'ai rien à vous écrire de mieux pour le présent, je vais vous entretenir d'un songe que je fis il y a quelques jours. Peut-être allez-vous bâiller à cette lecture ? Quoi qu'il en soit, je serai court comme la plûpart de nos écrivains modernes qui semblent craindre de lasser la patience du lecteur, s'ils donnoient plus d'étendue à leurs productions éphémères »[3]

Le rêve est un de ces événements banals, issus du quotidien le plus trivial et qu'on ne rapporte qu'à ses amis les plus proches – et encore, lorsque les sujets les plus intéressants ont été épuisés. Seule la brièveté l'excuse, dans un renversement signifiant. Dans ce cas, le songe s'inscrit dans une stratégie d'effacement du récit sans autre narrateur que le rêveur, héros de son récit onirique: le lecteur assiste à ses sentiments en direct.

Comme on peut le constater dans cette rapide analyse, le songe, surtout dans les textes que nous avons retenus, est un objet ambigu : éminemment frivole, trop bref, il disparaît avec la veille. Et pourtant, son origine surnaturelle n'est pas oubliée, il ouvre à des profondeurs psychologiques indéniables. Les savoirs médicaux, philosophiques et théologiques sont convoqués diversement par les écrivains pour engendrer de la fiction. Les ambiguïtés dans l'interprétation des songes le constituent en objet intrigant, qui relance le récit et creuse cette profondeur indécidable dans la psychologie des

---

[1] *Ibid.*

[2] Jean Rousset dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1995, 194 p., « Une forme littéraire : le roman par lettres ».

[3] *Op. cit.*, p. 4.

personnages. Surtout, le songe puis le rêve sont les formes privilégiées où s'exprime une imagination créatrice, faisant concurrence au réel, jusqu'à devenir la faculté qui donne accès au réel, dans les profondeurs d'une quête subjective. **Comment les songes sont le site originel d'une imagination libre, créatrice, c'est ce que nous nous proposons d'étudier.**

Pour commencer, nous nous rattacherons à une conception classique de l'imagination : c'est la « folle du logis », la faculté qui échappe au contrôle de la raison, mémoire passive du corps qui se passe de l'assentiment de la volonté. En ce sens, elle déborde du réel qu'elle ignore et l'éclipse par ses visions déformées, ses créatures surnaturelles. Les rêves restituent les obsessions fascinantes d'un esprit malade, les superstitions rémanentes d'un public cultivé. La pathologie s'invite souvent dans les songes et on y retrouve la mélancolie protéiforme, avec son cortège de visions toujours différentes. L'imagination se livre à des contorsions pathologiques et se complaît dans nombre d'illusions maladives, angoisses ou rêveries compensatrices.

Ensuite, nous verrons que les songes ne sont pas seulement des symptômes d'un diagnostic clinique sur une faculté encline à l'*hybris,* mais avant tout des objets *littéraires*, et même plus, des amplificateurs de fiction, des « machines à texte » pour reprendre une expression d'Aurélia Gaillard[1]. Récits dans le récit, ils sont une mise en abyme de la fable, mettant en scène la fiction qu'ils rejouent, prolongent, approfondissent ou court-circuitent. Mais comme ils appartiennent à l'imaginaire, ils permettent de s'aventurer dans des sentiers scabreux ou immoraux. De plus, le songe est le refuge des créatures comme des phénomènes surnaturels qui s'y invitent à discrétion en enrichissant les possibilités du récit, au-delà du vraisemblable : puisque c'est un songe, tout est envisageable[2]. Cependant, comme il accueille les invraisemblances et les aspects les plus variés du merveilleux, il justifie cette dérogation à la vérité par une inscription dans un système allégorique qui peut paraître très codé et très systématique : il présente une scène onirique littérale, avec son cadre spatio-temporel, qu'il s'agit de déchiffrer pour en dégager le sens figuré ou spirituel. Dans ce renvoi d'un sens littéral à un sens figuré, le songe emprunte leur dispositif « allégorique » ou plutôt sémiologique à d'autres fictions comme les énigmes, les

[1] Aurélia Gaillard, « Songe et enchantement à la fin de l'âge classique » dans *Songes et songeurs (XIIIe-XVIIIe siècle)* sous la direction de Nathalie Dauvois, J.-Ph. Grosperrin, Laval, Presses universitaires de Laval, 2003, 253 p., pp. 171-186, p. 172.
[2] *Ibid.*, p. 179.

emblèmes, les apologues ou les voyages imaginaires. Il rassemble ces formes et leurs protocoles variés avec une virtuosité étourdissante et regagne sa liberté en passant avec désinvolture d'un protocole fictionnel bien reconnaissable à un autre. La mythologie est aussi un hôte de choix dans le songe: elle ennoblit ce monde convulsif où l'insolite, le surnaturel et le merveilleux y élisent domicile. Le songe littéraire s'inscrit par exemple dans la grande tradition antique et allégorique médiévale de l'itinéraire spirituel : il est la forme préférée de la galanterie dont il épouse les transformations, entre célébration du désir et parodie burlesque. Ce canevas culturel commun permet à l'imagination, au désir des auteurs modernes de « projeter leurs énergies les plus vraies »[1], « forces profondes » libérées dans la fantaisie onirique, proche des désirs enfouis, des passions violentes, dans un genre mineur marqué par le naturel de la variété enjouée. La fable mythologique s'apparente à un rêve impersonnel, cadre dans lequel l'auteur peut imprimer ses énergies désirantes. En effet, au XVIII^e^ siècle, le songe ressortit encore d'une tradition galante et précieuse, où la fiction mythologique et allégorique donne une certaine tenue aux préoccupations mondaines considérées comme futiles. La galanterie est renouvelée avec Montesquieu en 1725 : le plaisir érotique d'une enveloppe dissimule pour mieux séduire par des manœuvres dilatoires, et conduit, après une série de détours ou d'épreuves, à la volupté. Jardins paradisiaques et temples sont les sites récurrents des songes, rémanence d'une Antiquité païenne où volupté, innocence pastorale et jouissance esthétique vont de pair : lieux textuels qui deviendront des sites à parcourir, où nature et culture se mêlent, dont le sens est à dérouler pendant la promenade, avec des haltes dignes des plus belles toiles, sollicitant les sens, la vue et la réflexion. Au sein de ces mêmes songes, des échos satiriques viennent rivaliser avec une quête de la volupté et du plaisir. La satire sociale s'insinue et l'auteur arrache les masques d'une spiritualité mensongère : la mythologie est actualisée de manière burlesque afin de rendre ses droits à la vérité sociale et à la vérité du corps.

En un siècle où la fable est l'objet d'une remise en question d'ordre philosophique, d'une démystification, le songe littéraire participe aussi de ce mouvement. Il met en scène, après Voltaire qui en est l'initiateur, un univers mythologique merveilleux comme le récit de la création, ce qui lui permet de critiquer de manière détournée les fables superstitieuses de la religion chrétienne. Néanmoins, à la fin du XVIII^e^ siècle, la

[1] Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, 286 p., en particulier ch. VI, « Statut des mythes antiques aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », pp. 233-262, p. 247.

démystification du polythéisme païen peut s'accompagner d'un plaisir innocent de la fable, rendue à ses atours chatoyants, et dont le songe est l'archétype merveilleux.

En fait, dès la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, le songe est une *fantasmagorie*[1], une scène où les créations les plus irréelles se projettent, fruits du désir et des pulsions, en particulier du désir scopique : l'imagination créatrice s'y déploie, imposant l'évidence de ses lois et éclipsant celle de la réalité qu'elle éclaire et dévoile.

D'abord parce que son fonctionnement autonome, involontaire, est mis en exergue dans l'écrin de cette forme étonnante. En premier lieu, le sens de la vision y est exacerbé à l'extrême, de même que ses pouvoirs sont décuplés. L'image, instantanée, possède un pouvoir de fascination qui relève de la magie : le sens se donne d'un coup d'œil dans un tableau aussi mystérieux que frappant, irrésistible et inoubliable. C'est le cas du marquis d'Argens[2] qui affectionne les énigmes satiriques sous forme de tableaux muets et figés. La scène onirique est une scène observée minutieusement avec des lunettes déformantes, ce qui lui confère un sens qui s'imprime d'autant mieux qu'il est différé, anamorphique, rendu pour un temps monstrueux ou incohérent. En deuxième lieu, la loi d'association y est à demeure, à travers les télescopages, les incohérences fictionnelles, psychologiques qui invitent le lecteur aux interprétations multiples d'autant qu'elle est prétendument involontaire. Et les songes en série tissent des liens entre les rêves d'un même personnage endormi, proliférant au cœur d'une *psyché* complexe.

Dans le songe, ensuite, l'imagination exprime le sens de l'infini : elle franchit les limites de notre monde réel et s'aventure dans des outre-mondes où elle communique avec l'infini. Les songes déploient ainsi souvent de vastes panoramas, des visions synthétiques du *cosmos,* accordant au lecteur une vision surhumaine, illimitée, hyper-lucide. Elle traverse des états émotionnels intenses d'angoisse en franchissant les portes du néant, en parcourant des terres cauchemardesques, ou de bonheur illimité en fraternisant avec le sublime. Ainsi, elle part à la découverte des enfers, du purgatoire, de lieux sublimes éblouissants. La fascination persiste au-delà du sommeil du rêveur et envahit la veille, n'épargnant pas la raison ni la perception de la réalité. Le rêveur participe parfois de cette nature qu'il voit à l'œuvre dans son énergie inlassable. Le

[1] C'est-à-dire « l'art de faire apparaître les spectres ou les fantômes par des illusions d'optique», selon la définition proposée par Max Milner dans *La Fantasmagorie Essai sur l'optique fantastique*, Max Milner, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 261 p.

[2] *Songes philosophiques par l'auteur des* Lettres juives, Berlin, 1746, 216 p.

songe est aussi le récit-cadre qui correspond aux pouvoirs de l'œuvre d'art de nous faire découvrir des états aux confins de la dépossession.

Enfin et surtout, le songe offre une descente dans les profondeurs obscures de la *psyché* où l'identité sociale ou psychologique se perd, s'efface. Il permet de rejoindre une partie de nous-mêmes occultée par la veille, enfin retrouvée et jette une lueur éblouissante sur les plis et replis du cœur humain. C'est le désir, dans ce qu'il a de plus exigeant, de plus aveugle et de plus impersonnel, qui entre en scène : faisant fi des exigences morales, des masques sociaux, le goût du lucre, l'avidité, la luxure s'y étalent sans façons. De plus, les métamorphoses abondent, en particulier dans les songes de Mercier, nous introduisant dans un univers mouvant où l'identité sociale comme l'identité corporelle fondent, s'évaporent sous la pression de transformations permanentes qui agitent le rêveur. L'identité psychique n'est pas épargnée. Car dans la découverte des instincts les plus vrais, l'étrangeté est au cœur de cette révélation : ce n'est pas moi, c'est un autre. Les motivations de nos actes se présentent comme des faits extérieurs, involontaires.

1) Les songes, productions symptomatiques d'une imagination folle et d'un corps malade

a) La « folle du logis » et le songe, modèle de l'illusion imaginative

L'imagination est une faculté dangereuse pour les Classiques : associée à l'erreur, aux passions, à la passivité et à la folie, elle fait perdre tout contrôle à l'homme dessaisi de sa capacité à connaître le réel et de sa volonté, en ignorant toute mesure, tout avertissement, ce que Malebranche souligne:

> « L'imagination est une folle qui se plaît à faire la folle. »[1]

Elle est une faculté autonome, personnifiée par le philosophe : son plus grand défaut provient de son obstination dans l'erreur, de sa complaisance envers toute absence de limites. Non seulement elle se passe du contrôle de la raison mais elle persévère volontairement dans l'erreur, avec irresponsabilité et désinvolture. Le philosophe condamne l'imagination comme une faculté libre, trop libre, qui s'affranchit de la seule

[1] Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion* dans *Conversations chértiennes*, Paris, Gallimard, 1994, 719 p., Folio Essais, p. 222.

faculté qui élève l'homme, et qui s'est fourvoyée sans accepter jamais de revenir sur ses égarements.

Tout d'abord, elle représente pour la raison les choses sensibles, selon Descartes, et étroitement liée au monde sensible, elle ne sait pas se garder de l'erreur qui lui est consubstantielle, contrairement à la raison. Relais du monde sensible pour l'intellect, qu'elle lui soit strictement fidèle ou qu'elle s'en éloigne, elle est dans les deux cas responsable de l'ignorance et de l'erreur[1].

Car elle mémorise l'image des sens et cette capacité de reproduction mimétique incline le jugement à l'erreur, elle reproduit tout avec une confondante fidélité, même ce qui est déformé par la maladie [2] ou les passions : elle est alors la victime d' « hallucinations »[3] qu'elle réfléchit et répercute. Elle est la complice de la faillibilité des sens avec les images qu'elle introduit auprès du jugement. Qui plus est, elle présente ces images « sans la présence de l'objet »[4], abusant le jugement et lui faisant croire ce qui n'est pas : elle *délire*[5] alors. Ou bien elle s'approprie les perceptions et les déforme par addition comme par soustraction, sans en respecter la littéralité, elle *invente*[6] et impute à ses chimères une existence dont elles sont dépourvues : elle les cautionne auprès du jugement[7]. Source de l'erreur du jugement, elle *délire* derechef.

---

[1] Cette conception classique est par exemple développée par André du Laurens (1558-1609) dans son *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, et du moyen de les guarir* dans *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques : des catarrhes : & de la vieillesse*, Paris, Chez Iamet Mettayer, 1597, 274 fol., f. 101 : « sur ce rapport l'intellect prend ses conclusions, qui sont bien souvent fausses quand l'imagination rapporte infidèlement. »

[2] Cette idée est déjà présente chez Scipion Dupleix, *« Les Causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort,* Paris, chez la Veuve Dominique Salis, 1606, p. 76 : il évoque le « sens [intérieur] embrouillé des fumées et vapeurs, ne pouvant sainement et subtilement juger des images des objets conceus »

[3] En fait, le terme est utilisé par Boissier de Sauvages (*cf. infra)*, mais c'est plutôt une illusion, une erreur des sens qui ne met pas en cause le support de la perception ; il y a bien une sensation actuellement perçue, mais déformée de la réalité. *Cf.* Jackie Pigeaud, « Voir, imaginer, rêver, être fou. Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique et la médecine antique », Littérature, médecine, société 5 (1983) 23-53, p. 24. Le glissement hyperbolique est ici à mettre sur le compte d'une condamnation de la faculté, familière d'erreurs de tous genres.

[4] André du Laurens, *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, et du moyen de les guarir, op. cit.*, f. 102.

[5] La distinction entre « hallucinations », « erreurs de l'imagination causée par un vice des organes externes » et « délires », « erreurs du jugement causés par un vice de l'imagination » provient de Boissier de Sauvages dans sa *Nosologie méthodique*, Lyon, Gouvion, 1772, tome 1, pp. 365-366.

[6] « L'imagination compose et joinct les especes ensemble, comme de l'or et de la montagne elle feint une montagne d'or », *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, et du moyen de les guarir, op. cit.*, p. 102.

[7] Voir aussi pour ces analyses Patrick Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypocondriaque*, Paris, Klincksieck, 1998, tome II de *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, 845 p., p. 467*sq.*

De par ces deux aptitudes de reproduction et de déformation autonomes, qui se passent de la validation du jugement, elle étend son empire sur la volonté : son influence est décisive et Voltaire, dans son article de *l'Encyclopédie*, la présente encore selon cette même conception péjorante à la fin du XVIII^e^ siècle :

> « Cette *imagination passive* n'a pas certainement besoin du secours de notre volonté, ni dans le sommeil, ni dans la veille; elle se peint malgré nous ce que nos yeux ont vû, elle entend ce que nous avons entendu, et touche ce que nous avons touché; elle y ajoûte, elle en diminue: c'est un sens intérieur qui agit avec empire; aussi rien n'est-il plus commun que d'entendre dire, *on n'est pas le maître de son imagination*. »[1]

Nous reconnaissons ses deux pouvoirs, celui de la reproduction à notre insu, et celui de la déformation, de l'invention autonome. Ce pouvoir discrétionnaire de l'imagination la dresse en faculté redoutable. Le rêve est bien le phénomène le plus représentatif de la « fantaisie », les visions nocturnes précèdent les divagations du jour dans l'énumération: le sujet est la victime de cette faculté omnipotente, tandis que sa volonté comme sa raison sont endormies et impuissantes.

Le point nodal que commentent inlassablement les penseurs du XVIII^e^ siècle réfléchissant sur cette faculté, est la « vivacité » de l'imagination. Condillac, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de 1746, la formule de la sorte :

> « Quelquefois même nos idées se retracent sans que nous y ayons part, et se présentent avec tant de vivacité que nous y sommes trompés, et que nous croyons avoir les objets sous les yeux. C'est ce qui arrive aux fous et à tous les hommes, quand ils ont des songes. »[2]

Cette faculté peut réveiller une perception absente avec une telle force qu'elle est capable de duper la raison la mieux assise, lui fait croire à sa présence illusoire. Elle possède un véritable pouvoir d'*autosuggestion* au point de rendre indistinctes les perceptions provenant des sensations et les perceptions de l'imagination, qu'elles soient issues du passé et emmagasinées ou composées. De manière secondaire, elle lie les perceptions entre elles, selon des associations contingentes où la raison n'a aucune part, et impose à cette dernière, si elle ne prend pas garde, le lien incontestable entre ces perceptions, comme l'existence de ce lien[3]. Pour le philosophe français, le songe est aussi l'expérience qui manifeste le plus nettement les méfaits de l'imagination : le rêveur croit

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 (facsimilé de la première édition de 1751-1780), tome 8, p. 561.
[2] Condillac Etienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, éditions Alive, 1998, 305 p., p. 51.
[3] Voir la partie philosophique, 2)a) rubrique sur l'imagination.

percevoir réellement ce qu'il ne fait que rêver et reste dupé quelque temps au réveil. L'autre expérience déterminante pour rendre compte de l'imagination est la folie, plus rare, mais significative du pouvoir d'illusion et de confusion des images propre à la faculté. L'imagination méduse le jugement et l'empêche de distinguer entre l'image intérieure et l'image donnée par les sens. Ajoutons que l'imagination mène droit à la folie, si la raison ne se ressaisit pas pour en contenir les effets.

Cette responsabilité exclusive de l'imagination dans la folie est réaffirmée à l'Académie de Berlin, quelques vingt ans plus tard. Louis-Isaac de Beausobre, académicien dans la section de philosophie spéculative à Berlin, cherche les causes de la folie comme il l'annonce dans le titre *Réflexions sur la nature et les causes de la folie* de 1759. Il rejette l'idée d'un « dérangement des organes », pourtant préférée par les médecins contemporains, selon le modèle galiénique, car le retour à la lucidité ne pourrait selon lui alors plus s'expliquer, une fois la cause du dérèglement établie. Il préfère cette autre explication, reposant sur une description philosophique des facultés :

> « Il est plus simple d'attribuer la cause de ces phénomènes à la vivacité des images, que l'imagination se forme : comme les sensations ne se distinguent des effets de l'imagination que par le degré de clarté, il n'est pas difficile de concevoir comment un rêve peut être pris pour une réalité. J'avoue cependant qu'alors il y a quelque difficulté à déterminer exactement les bornes qui sépareront ce fou de l'homme qui ne l'est pas. L'imagination agit toujours, elle ajoute et retranche sans cesse quelque chose à nos sensations, notre état présent ne nous est jamais représenté tel qu'il est : quel sera donc le point de passage de la raison à la folie ? »[1]

Beausobre refuse de s'en remettre au dysfonctionnement des organes, déterminisme qui, une fois qu'il a pris possession du corps, ne connaît pas de répit ; c'est une cause formelle et non occasionnelle, elle est trop absolue et interdit toute rémission du mal. Ainsi, il propose comme alternative à l'étiologie clinique de la folie, domaine réservé jusqu'alors à la médecine, fondée sur l'étude du corps, la philosophie, en tant qu'elle explique le fonctionnement de la perception et des illusions propres à l'imagination. On voit à quel point le dualisme entre âme et corps régit la philosophie traditionnelle.

Son étiologie repose sur la nature des images, la déviance est inhérente à l'imagination et à son fonctionnement, si proche de celui de la perception sensible :

[1] *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin* (1759), 1766, Berlin, Haude et Spener, 512 p., pp. 390-432, p. 397. Voir *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin*, *http://bibliothek.bbaw.de/bbaw/bibliothek-digital/digitalequellen/schriften*

comme les perceptions réelles et les perceptions forgées sont de même nature et ne sont séparées que par un degré de clarté (« la vivacité » chez Condillac), la folie est la résultante d'une appréciation faussée dont l'imagination est la première voire l'exclusive responsable. Néanmoins, une autre difficulté résulte de ce choix : l'imagination est une faculté cognitive à part entière, elle ne cesse de transformer les perceptions qui ne nous sont jamais transmises dans leur vérité représentative : comment faire alors le partage entre la folie et la simple déformation imaginative, par ailleurs inhérente à cette faculté ? Les conséquences tirées de ce raisonnement spiritualiste sont très coûteuses : s'appuyer sur l'expérience commune du rêve permet d'expliquer simplement comment on se dupe soi-même sur le référent des perceptions ; mais alors, si l'opération est à ce point renouvelable au point d'exprimer une caractéristique dominante de l'imagination, la folie est aux confins d'un usage imaginatif ordinaire. Si l'on croit le philosophe, notre perception de la réalité est sans cesse retravaillée, altérée, modifiée, comment la représentation peut-elle être seulement digne de vérité ? On perçoit dans ce raisonnement les difficultés rencontrées par la discipline philosophique à décrire la faculté imaginative autrement qu'à travers le filtre négatif de la déformation des perceptions réelles et de leur reproduction hallucinatoire ; autrement qu'à travers le filtre de la représentation vraie – ce qui n'est pourtant pas son domaine propre. Son penchant naturel, d'autosuggestion et d'engendrement de l'erreur, pousse le sujet à la folie s'il n'est contré par la raison. On note comment le philosophe assimile en nature les perceptions réelles et les perceptions imaginées, introduisant la folle du logis au cœur même de la réception du réel comme de la représentation. Il semble que depuis le XVII^{e} siècle, les pouvoirs de l'imagination conduisent à un ébranlement de tout le sujet mental. En un temps où l'empirisme détrône le rationalisme cartésien, l'imagination étend son empire sur le sujet dont la connaissance repose sur les perceptions reçues passivement, et rend dangereusement précaire l'identité fragile fondée sur l'accueil des perceptions et sur leur mémorisation[1].

Pour finir, la conclusion de Beausobre sur la folie est la suivante :

> « La folie serait donc […] la rêverie d'un homme éveillé »[2]

[1] Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Presses du réel, 2012, 581 p., p. 263 : « Les intermittences de la conscience, les défaillances de la mémoire, l'imagination débridée et une suggestibilité enfantine conspiraient à éroder et à déformer les impressions laissées par l'expérience sur les fibres du cerveau. La passivité même qui permettait à la *tabula rasa* de l'esprit de recevoir les impressions des sens en faisait aussi la proie des idées fausses implantées par l'habitude et l'éducation et des affabulations de l'imagination. Ce soi était conçu comme perméable –parfois trop- à son milieu, et caractérisé plutôt par sa réceptivité que par sa spontanéité. »

[2] *Op. cit.*, p. 398.

Rêverie, rêve[1], rêver, c'est le champ sémantique invoqué pour délimiter le champ de la folie. La rêverie, dès le XVII^e siècle, est un délire provoqué la plupart du temps par une imagination malade, parfois aussi par une raison malade[2]. Entre la pathologie du délire (rêverie) pendant la veille et la vision nocturne commune, rêver est bien l'activité essentielle de l'imagination ; activité aussi ordinaire qu'inquiétante, sur laquelle la raison endormie n'a aucune maîtrise et qui est une pente naturelle vers une représentation autonome, où le référent est perdu sans retour : la folie. La rêverie représente une étape supplémentaire dans l'absence de contrôle car même pendant la veille, la raison a laissé le champ libre à l'imagination : le sommeil de la raison est rendu possible à tout moment, ses intermittences sont admises. Diderot, dans ses remarques à Hemsterhuis, reprend quelques années plus tard le lieu commun :

> « Il y a bien de la ressemblance entre le rêve et la folie. Un homme qui ne sortirait pas de l'état de rêve serait un fou. »[3]

Il insiste quant à lui sur la dimension temporaire et fugitive du rêve, pendant le temps circonscrit de la nuit ; le fou ne fait que poursuivre la nuit de la raison pendant la veille. On reconnaît le tour d'esprit radical de Diderot qui aime, à la faveur d'une hypothèse, faire basculer le quotidien ordinaire dans la folie la plus débridée.

Une autre image rend compte de ce penchant à l'hallucination, à la folie, propre à l'imagination, en action dans le songe : sorte de détente sans intervention de la volonté ou de la raison, qui nous emporte dans des contrées inexplorées. Pendant la nuit, cette force d'inertie propre à la faculté imaginante est comme libérée. Dès 1738, le *Mercure de France* proposait d'expliquer par un mécanisme d'origine horlogère l'autonomie de l'imagination dans le songe:

> « Tous ces mouvements du corps ou de l'esprit sont absolument involontaires, ils ne sont que la suite de ce que l'on a fait avant le sommeil, ou plutôt ce sont les actions du corps ou de l'esprit, qui par quelque obstacle étoient demeurées imparfaites avant le sommeil, et qui pendant ce tems de repos, produisent un effet bisarre, auquel la

[1] Le rêve apparaît quelques lignes plus loin, avec sa « bizarrerie » proverbiale : « On n'a qu'a faire réflexion à la bizarrerie des rêves pour se faire une idée de ce qui peut entrer dans la tête d'un fou. », *ibid.*, p. 398.

[2] André du Laurens, *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, et du moyen de les guarir* dans *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques : des catarrhes : & de la vieillesse*, Paris, Chez Iamet Mettayer, 1597, 274 fol., dit : « Nous appelons resverie lorsqu'une des puissances nobles de l'ame, come l'imagination, ou la raison, sont depravees. Tous les melancholiques ont l'imagination troublee, pource qu'ils se forgent mille fantasques chimeres, et des objets qui ne sont pas », f. 117.

[3] Commentaire de Diderot dans ses *Observations sur la* Lettre sur l'homme et ses rapports *de Hemsterhuis* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome XXIV, p. 268.

> volonté n'a aucune part, et semblable à celui d'un ressort de Montre, qui se lâche dès qu'il n'est plus arrêté. »[1]

L'imagination, faculté intellectuelle en activité dans le songe, est placée sur le même plan que les mécanismes aveugles du corps : c'est une sorte de détente qui relève du ressort de montre, une énergie contenue et brusquement libérée lorsque la volonté ou la raison font défaut, comme c'est le cas pendant le sommeil où les facultés maîtresses sont hors d'action. L'image est réconfortante et élude toute mention morale ou aléthique : elle écrase la nouvelle énergie spirituelle libérée sous l'image d'un mécanisme corporel, elle rassure tout en lui conférant une force d'autant plus irrépressible qu'elle n'est plus de l'ordre de l'esprit : l'incapacité à maîtriser les forces spirituelles, la peur d'une énergie puissante enfin réveillée et impossible à réfréner – ce qu'on pourrait appeler l'instinct – hors du contrôle de la raison ou de la volonté, la peur de la folie. Condillac propose une image organique opposée : en 1756, il insiste sur la tension des fibres qui atteint un tel point qu'elles ne peuvent plus être revenir à leur état normal de tension[2], provoquant la folie irréversible.

La fiction est encore un autre terrain où s'exerce l'empire de l'imagination. Malebranche a ainsi souligné la tendance irrésistible de la faculté qui la porte naturellement à l'exagération, à l'extrême des passions et des sensations lorsqu'il s'agit de raconter l'exceptionnel. Elle est alors complice de la *propagation* de l'erreur au sein du sujet qui s'en repaît. Fontenelle se rattache à cette conception dans *De l'Origine des fables* de 1686 *:*

> « Quand nous racontons quelque chose de surprenant, notre imagination s'échauffe sur un objet, et se porte d'elle-même à l'agrandir et à y ajouter ce qui manqueroit pour le rendre tout-à-fait merveilleux, comme si elle avoit regret de laisser une belle chose imparfaite. »[3]

Raconter un événement extraordinaire devient l'occasion de grossir le trait, selon la tendance de l'imagination à se porter vers l'exagération et le sensationnel. L'auteur prend à parti son lecteur afin d'ériger cet automatisme en vérité psychologique universelle.

---

[1] Lenglet Dufresnoy Abbé Nicolas, *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes*, Paris, Jean-Noël Leloup, 1752. En particulier, II, 2 sur les songes, 312 p., *Lettre de M… à Mad… sur la cause des songes et sur l'opinion de ceux qui croyent que ce sont des pressentimens,* tirée du Mercure de France, janvier 1738, pp. 169-179, p. 172.

[2] Voir 2)a), « L'image de l'instrument sensible ».

[3] Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, tome III, Corpus des Œuvres de philosophie en langue française, 463 p., en particulier *De l'origine des fables*, pp. 187-202.

Une autre loi de l'imagination, telle qu'elle est formulée par ses théoriciens du XVIII[e] siècle, contribue à la pousser aux confins de la distorsion la moins recevable : rapporter des événements qui possèdent d'emblée de quoi la saisir fait glisser le locuteur sur la pente naturelle de la plus grande exagération face aux autres dont il s'agit de capter l'admiration, dans un mouvement humain de vanité ; puis, relayer ce premier rapport provoque chez les locuteurs suivants de nouvelles déformations dans un effet de contagion, si bien que le récit répété est toujours plus éloigné de la vérité :

> « on exagère naturellement les choses surprenantes en les racontant ; elles se chargent encore de diverses faussetés en passant par plusieurs bouches ; il s'établit des espèces de systèmes de Philosophie forts grossiers et fort absurdes, mais il ne peut s'en établir d'autre. »[1]

Fontenelle est résigné face à cette vérité humaine, il est vrai peu reluisante. L'imagination recherche par nature la fable, la développe, l'amplifie jusqu'aux frontières de l'invraisemblance.

Marmontel, dans son article « Fiction » de l'Encyclopédie, n'est pas plus indulgent pour les inventions folles de l'imagination, toujours prête à franchir les limites du vraisemblable :

> « Il n'est rien que les peintres et les poëtes n'ayent imaginé pour intéresser par la surprise; et la même stérilité qui leur a fait exagérer la nature au lieu de l'embellir, la leur a fait défigurer en décomposant les especes. Mais ils n'ont pas été plus heureux à imiter ses erreurs qu'à étendre ses limites. »[2]

Il s'agit d'un travers des arts mimétiques comme l'est la peinture ou l'écriture ; donner dans la démesure, déformer les proportions puis passer de l'exagération quantitative à l'exagération qualitative en mélangeant les caractéristiques d'espèces diverses et en créant des monstres ou des chimères irréels : c'est toujours pour susciter l'étonnement, pour provoquer un intérêt superficiel, l'attitude juste consistant à choisir dans la nature les sujets nobles qui sont les modèles esthétiques et moraux de l'homme. L'imagination semble passer toutes les frontières par un « dérèglement »[3] naturel qui la pousse du monstrueux au fantastique.

---

[1] *Ibid.*, p. 192.
[2] Article « Fiction » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 6, p. 681.
[3] Terme utilisé par Marmontel à propos de l'imagination, *ibid.*

En somme, les multiples pouvoirs d'une imagination passive sont dénoncés de manière univoque entre l'âge classique et le XVIII[e] siècle, comme Lorraine Daston le précise dans un article :

> « *Images of the monstrous pervaded Enlightenment accounts of the diseased imagination in arts and science.* »//« Les images du monstrueux envahissent les analyses des Lumières sur l'imagination malade sévissant dans les arts et dans les sciences. »//[1]

Le songe et la folie sont alors les états-limites qui reviennent le plus souvent pour illustrer ses méfaits. A côté de cette imagination corrompue, il existe aussi, dans les domaines conjoints de la science et des arts au XVIII[e] siècle, une imagination active aux pouvoirs créateurs, qui a trouvé un épanouissement naturel dans la forme littéraire du songe. Mais intéressons-nous à présent plus particulièrement au rêve pathologique, fruit de l'imagination pervertie : au XVIII[e] siècle, après avoir été l'objet des démonologues et de l'Eglise, il devient un objet d'étude privilégiée pour les médecins.

b) Rêver, le premier degré de la folie et le rêve comme symptôme (cauchemar, somnambulisme, rêve érotique)

D'abord, cette association entre le rêve et la folie ne date pas du XVII[e] siècle. Le rêve, tel qu'il est analysé par les philosophes stoïciens de l'Antiquité, est une double hallucination : il est un *phantasma,* soit une apparence de pensée reposant sur un *phantasticon*, une illusion à laquelle chacun d'entre nous est exposé. Contrairement à l'*apparition* qui a un fondement dans la réalité, comme empreinte de l'objet et qui est appelée la *phantasia*, le *phantasticon* est une « fausse *phantasia* », une première hallucination qui touche tout à chacun ; l'impression de l'âme qui en découle est doublement fausse, c'est une hallucination d'hallucination, un délire digne des mélancoliques et des maniaques. Le rêve est donc analysé dès l'Antiquité comme le premier degré du délire après l'imagination et avant la manie[2].

Puis le Moyen Age comme la Renaissance ont reconnu un songe provenant des désordres du corps et ne présentant pas d'intérêt divinatoire : avec André du Laurens, à l'orée de l'âge classique, les songes naturels résultent des troubles que les humeurs font subir à l'imagination : ils trahissent le tempérament du rêveur et annoncent les maladies

[1] Lorraine Daston, « *Fear and Loathing of the Imagination in Science* » dans *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Science (Winter 1998)* 73-95.
[2] Jackie Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles-Lettres, 1987, 266 p., en particulier pp. 97-100.

à venir[1] ; notamment les songes des mélancoliques, qui sont particulièrement troublés[2], à cause de la noirceur des humeurs. Le songe divin et le songe prémonitoire tendent à disparaître des traités de philosophes ; quant aux médecins, ils portent une attention spéciale au songe et à d'autres perturbations du sommeil comme le somnambulisme, le rêve érotique, le cauchemar dans leurs analyses cliniques.

Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, les champs sémantiques de l'action de rêver, de songer et de la maladie se recoupent fréquemment, comme on l'a vu. A. Furetière, dans son dictionnaire classique, définit ainsi la « rêverie » :

> « transport au cerveau ; songe extravagant ; délire, démence. C'est un mauvais signe pour un malade, quand il tombe en rêverie »[3]

Le terme de rêverie confine toujours au diagnostic clinique, il signale une atteinte des fonctions cognitives à la suite d'un mouvement d'humeurs, le « transport ». Le verbe « resver », par opposition à « songer » est également très connoté dans le dictionnaire de Furetière :

> « faire des songes extravagans, et particulieremement quand on est malade ou en délire »[4]

Il réfère à une vision *chaotique* pendant le sommeil, à l'exclusion de la veille et ne se manifeste que dans un corps malade : la dimension folle se manifeste ici par le chaos déréglé et par l'erreur du jugement qui se perd dans des représentations hors de toute référence au réel. Le même verbe est utilisé au figuré pour désigner « ceux qui en veillant font ou disent des extravagances »[5], c'est-à-dire se comportent sans que leur raison n'exerce le moindre contrôle, ni par conséquent la simple décence, comme s'ils étaient endormis. Signalons que le songe, s'il est moins connoté péjorativement, est convoqué pour commenter le rêve ou la rêverie, et il est alors toujours associé à « extravagant », hors de toute référence à la perception réelle, dépourvu de raison, conduit par la seule fantaisie. Le songe renvoie donc, à un moindre degré, à cette

[1] André du Laurens, *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, et du moyen de les guarir* dans *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques : des catarrhes : & de la vieillesse*, Paris, Chez Iamet Mettayer, 1597, 274 fol., f. 135.
[2] *Ibid.*, « Ainsi cette humeur trouble en diverses façons l'imagination. »,, f. 131 et « un dormir fascheux, accompagné de mille phantosmes hideux et de songes si effroyables que les veilles leur sont plus agreables. », f. 129.
[3] *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*... éd. De La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

opération de l'esprit qui consiste à se laisser porter par l'imagination, sans intervention de la volonté ou de la raison.

Il suffit que l'épisode de rêverie se prolonge pour qu'il bascule dans le diagnostic de démence, comme l'exprime Bossuet :

> « Quand cette disposition est fixe et perpétuelle, c'est ce qui s'appelle folie. »[1]

L'absence de contrôle sans retour des pensées par la volonté ou la raison, cette incapacité irréversible à rattacher nos représentations à la réalité extérieure n'est rien moins que la démence : ce qui est un épisode nocturne passager devient une nuit de l'esprit sans espoir de retour ; un homme fou est un homme dont la raison et la volonté sont définitivement endormies. Nous avons vu que c'est devenu un lieu commun dans les traités philosophiques du XVIII^e^ siècle.

Le renvoi constant à la folie lorsqu'il est question de l'imagination, du rêve ou du songe trahit toujours une disposition inquiète à propos du fragile équilibre mental de l'homme, dont l'esprit, s'il n'est pas sans cesse surveillé par la faculté maîtresse, est emporté au quotidien en dehors des perceptions réelles comme en dehors des lois morales et sociales.

A présent, si l'on étudie la place du songe dans les traités de médecine du XVIII^e^ siècle, on constate qu'elle est un symptôme consigné, qu'il s'agisse du rêve lui-même ou de quelques autres troubles du sommeil qui s'y rattachent, plus préoccupants encore : le cauchemar, le somnambulisme, l'*oneirogmos* ou rêve érotique.

Le médecin et chirurgien français Antoine Le Camus (1722-1772), lorsqu'il cherche à déterminer les causes des maladies psychiques dans un traité de 1769, invoque des causes physiques qui atteignent l'organe de la raison, incapable de maintenir son contrôle, comme un cerveau mal organisé, une santé défaillante, dont il analyse ainsi les conséquences:

> « Les organes de la raison doivent être sains, entiers pour bien recevoir les impressions ; le cerveau doit être bien conformé et d'une bonne constitution, ni comprimé, ni enflammé, la santé parfaite pour recevoir

[1] Cité par Schalk Fritz, "Somnium und verwandte Wörter in den romanischen Sprachen" dans *Exempla romanischer Wortgeschichte*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1966, pp. 295-337, p. 317, note 40. *Cf.* aussi Saint François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu :* "Et combien de gens ne voit-on pas mourir léthargiques et en mille sortes fort subitement, et des autres mourir en resveries et frénésie hors de l'usage de la raison ?"

> et reproduire des images conformes aux objets, sans cela il n'a point d'idées, ou il n'enfante que des rêves et des chimeres. »[1]

Un corps qui n'est pas en bonne santé, un cerveau enflammé, déforment les images de la faculté de représentation, incapable de restituer la réalité de manière fidèle ; le « rêve » éveillé, le délire, est un symptôme d'une santé défaillante. Quant aux rêves pendant le sommeil, ils restent, depuis les analyses d'Hippocrate, les signes nocturnes qui permettent le pronostic le plus clair de l'état du corps, en particulier des maladies qui vont s'y développer. Ces analyses rejoignent celles de Galien pour qui le rêve trahit le trop-plein d'humeurs et alerte le médecin sur les maladies à venir. En effet, au XVIII[e] siècle, le sommeil est perçu comme nécessaire, il permet au dormeur de se ressourcer moralement et physiquement. Lorsqu'il est troublé, ce qui est le cas avec les rêves, cela trahit un déséquilibre du corps ou des «dérèglements » de l'âme. Le rêve perturbe le repos, altère la sensibilité nerveuse. C'est en ces termes que s'expriment le médecin vaudois Samuel Auguste Tissot (1728-1797) ainsi que ses patients dans la correspondance étudiée par Séverine Pilloud[2]. Par ailleurs, les rêves sont à l'origine d'émotions fortes ; or, les passions, soit les sentiments aigus de tristesse, de colère, d'anxiété ou de joie et d'espérance font partie des symptômes de troubles organiques. Elles ont une influence néfaste sur la santé, sur les nerfs qu'elles irritent et par conséquent sur le corps[3], contrairement à la tranquillité et à la paix de l'âme, nécessaires au maintien de la santé[4].

Le mauvais rêve, le rêve effrayant a des conséquences néfastes sur le corps et sur l'âme. Il ébranle l'imagination et l'effroi vient envahir la veille, parfois pendant plus de

---

[1] Le Camus Antoine, *Médecine de l'esprit où l'on cherche 1° le mechanisme du corps qui influe sur les fonctions de l'ame 2° Les causes physiques qui rendent ce mechanisme ou defectueux, ou plus parfait 3° Les moyens qui peuvent l'entretenir dans son état libre & le rectifier lorsqu'il est gené*, Paris, chez Ganeau, 1769, p. 33.

[2] Séverine Pilloud, *Les Mots du corps. Expérience de la maladie dans les lettres des patients à un médecin au 18[e] siècle : Samuel Auguste Tissot*, Genève, Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé, 2013, 373 p., p. 213 : « Une malade non identifiée se plaint par exemple de rêves qui viennent de façon lancinante « frapper l'imagination » et perturber son sommeil. M. Defouchet connaît le même genre de situation : « J'obtiens […] six heures de sommeil par nuit », écrit-il, « mais [il] est rempli de rêves ; il y a toujours quelque nerf qui veille. », p. 213, voir aussi p. 214.

[3] Michael Stolberg, « Body language dreaming in eighteenth-century practical medicine » dans *The dream and the enlightenment. Le rêve et les lumières*, edition Bernard Dieterle et Manfred Engel, Paris, Honoré Champion, 2003, 355 p., p. 77.

[4] Voir Séverine Pilloud, *Les Mots du corps*, *op. cit.*, p. 222. Elle cite l'article « non naturelles (choses)» de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 11, p. 224 : « L'expérience et l'observation de tous les tems apprennent que tous les hommes affectés de quelque passion de l'âme qui affecte fortement, violemment, éprouvent un changement considérable dans l'action des organes vitaux […] Ainsi la tranquillité constante de l'ame, l'éloignement de toute ambition, de toute affection, de toute aversion dominante, contribue beaucoup au maintien de la santé, et lui est essentiellement nécessaire.»

deux mois comme l'illustre le cas, rapporté par le médecin E.F. Geoffroy, d'une patiente persuadée que son rêve annonçait sa mort[1].

Quant au cauchemar, il est une « maladie du sommeil »[2] confiée aux soins du médecin au XVIII[e] siècle : après avoir longtemps été de la compétence des démonologues, le sentiment du sujet, à présent considéré comme hallucinatoire, consiste à se sentir chevauché par un démon, ce qu'illustre le célèbre tableau de Füssli de 1781, intitulé *Nightmare* :

> « Pendant le sommeil ils [les rêveurs] croyent avoir la poitrine chargée d'un poids considérable, et ils ont souvent l'imagination frappée d'un spectre ou d'un phantôme qui leur coupe la respiration. »[3]

Le malaise physique s'accompagne d'une fascination de l'imagination par une créature sans consistance, « un phantome », qu'on appelait incube encore quelques années auparavant, exact correspondant psychique d'une respiration bloquée : la respiration comme l'imagination sont figées, abandonnées au pouvoir d'un démon. Notons que l'abandon sexuel est patent dans le tableau, rappelant exactement l'analyse démonologique selon laquelle l'incube viole le sujet, expression de la soumission du corps et de l'esprit. Ce sentiment extrême de suffocation et d'impuissance est répertorié dans les symptômes d'un corps malade, c'est une « incommodité » :

> « Et Muller observe que les Arabes appellent cette incommodité une *épilepsie nocturne*, parce qu'étant portée à un certain degré, elle dégénere en épilepsie; et en effet, le *cauchemar* est le prodrome de l'épilepsie dans les jeunes gens, comme il est l'avantcoureur de l'apoplexie dans les personnes d'un âge avancé. »[4]

Annonce d'un malaise profond du corps, il peut se prolonger pendant la veille et dégénérer en maladie chronique variable selon l'âge du rêveur, en apoplexie, en folie, en épilepsie[5] : ces analyses sont conformes au corpus hippocratique dont les rééditions et les commentaires n'ont pas tari au XVIII[e] siècle[6]. Jacques Lazerme (1676-1756), médecin

[1] Michael Stolberg, « Body language dreaming in eighteenth-century practical medicine », *op. cit.*, p. 78.
[2] Voir Sophie Bridier, *Le Cauchemar. Etude d'une figure mythique*, Paris, 2002, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 262 p., p. 83.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, tome 2, p. 783. L'auteur en est le médecin Urbain de Vandenesse, l'article date de 1752.
[4] *Ibid.*
[5] Michael Stolberg, *op. cit.*, p. 86.
[6] Voir *Histoire du médecin*, sous la direction de Louis Callebat, Paris, Flammarion, 1999, 319 p. En particulier, chapitre 5, « Le médecin au XVIII[e] siècle » de Jackie Pigeaud, pp. 165-207, p. 181.

de l'Ecole de Montpellier, évoque dans des termes similaires le « cochemar » dans son traité de 1753, une trentaine d'années avant le traité de Le Camus :

> « L'incube ou éphialte, l'asthme nocturne ou l'épilepsie nocturne, est un sommeil contre nature, accompagné d'une respiration difficile et laborieuse, et de la sensation d'une chose qui comprime extérieurement la poitrine pendant le sommeil. »[1]

Il l'associe à l'épilepsie et à une manifestation « contre-nature » du sommeil : en effet, loin de se reposer, la victime du cauchemar s'épuise, dans une inversion morbide. Le sujet ne peut plus regagner ses forces dans le sommeil, il s'affaiblit autant moralement que physiquement. Le discours médical, qui capte à son profit le vocabulaire associé à la mythologie démonologique, témoigne à quel point le « cauchemar » est diagnostiqué comme un symptôme sérieux et met en péril la conservation du sujet. Les causes en sont l'épaississement des humeurs et le manque de circulation de ces dernières dans les vaisseaux du cerveau qui souffrent de « réplétion »[2]. Les symptômes s'apparentent à ceux de la mélancolie avec les mêmes facteurs psycho-physiologiques : divagation et humeurs qui ne circulent plus.

Par ailleurs, le somnambulisme, considéré au XVIII[e] siècle comme un cas particulier de rêve, connaît lui aussi un développement clinique ; l'article de l'*Encyclopédie* rédigé par Menuret de Chambaud, médecin de l'Ecole vitaliste de Montpellier, en témoigne *:*

> « l'on a donné le nom générique de *somnambulisme*, à une espece de maladie, d'affection, ou incommodité singuliere, qui consiste en ce que les personnes qui en sont atteintes, plongées dans un profond *sommeil*, se promenent, parlent, écrivent, et font différentes actions, comme si elles étoient bien éveillées » [3]

Les causes n'en sont pas établies de manière claire, mais très vite l'auteur en revient aux effets universels de l'imagination : « son imagination [celle du somnambule] échauffée dirige seule et facilite ses mouvemens. » [4] Ou comme il est précisé quelques paragraphes plus loin :

> « tous ces phénomenes dénotent dans le *somnambule* une grande vivacité d'imagination, ou, ce qui est le même, une tension excessive des fibres du cerveau, et une extrème sensibilité »[5]

[1] *Méthode pour guérir les maladies*, de M. Lazerme, conseiller du Roi, et Professeur en Médecine en l'Université de Montpellier, à Paris, chez la Veuve Cavelier & Fils, 1753, 503 p., p. 181.
[2] *Ibid.*
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, tome 15, p. 340.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

L'explication par la tension des fibres prend le relais de l'explication mécanique de l'excès d'humeurs[1] au milieu du siècle : dans les deux cas, la maladie du somnambulisme est à son tour imputable à l'imagination, la vivacité de ses images s'accompagne d'une tension excessive des fibres cervicales, au point qu'elle atteint l'activité motrice et qu'elle provoque une irritation nerveuse. Le sommeil est là encore gravement perturbé, car le cerveau aussi bien que les nerfs sont sollicités de manière excessive et le sujet agit comme il le fait pendant la veille. Dans l'article « Spasme » de l'*Encyclopédie*, Menuret explique comment une sollicitation inlassable du cerveau par les passions, une tension trop grande des fibres sont « contre nature », amènent un déséquilibre organique entre le cerveau et le bas-ventre puis provoquent la maladie[2]. C'est la folie qui guette et Menuret fait du somnambulisme le premier stade de la manie[3] : lorsque l'esprit est obsédé par une pensée morbide de telle sorte qu'il épuise le corps, incapable de restaurer ses forces.

Quant au rêve érotique, il est répertorié parmi les maladies, encore au XVIII[e] siècle. On peut se référer par exemple à l'article de Jaucourt de l'*Encyclopédie :*

> « Songe vénérien, (*Médec*.) maladie que Coelius Aurelianus appelle en grec ONEIROGMOS […] Ce n'est point une maladie, dit Coelius Aurelianus, ni le symptome d'une maladie, mais l'effet des impressions de l'imagination, qui agissent durant le sommeil. Cet état vient ou de beaucoup de tempérament, de l'usage des plaisirs de l'amour, ou au contraire d'une continence outrée. »[4]

[1] Voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 583 p., p. 288*sq*. L'auteur signale le passage d'une métaphore à l'autre dans l'analyse de la manie au milieu du XVIII[e] siècle. Voir *infra*. Notons que Descartes expliquait déjà dans son système des traces la possibilité d'une action motrice automatique : le discours concernant les passions fortes provoquées par des perceptions extérieures en rend raison : un objet qui a été très nuisible au corps dans le passé déclenche une passion forte comme la peur ou la hardiesse et immédiatement une réaction motrice :« Cela rend le cerveau tellement disposé en quelques hommes, que les esprits réfléchis de l'image ainsi formée sur la glande vont de là se rendre, partie dans les nerfs qui servent à tourner le dos et remuer les jambes pour s'enfuir ; et partie en ceux qui élargissent ou étrecissent tellement les orifices du cœur […] » René Descartes, *Les Passions de l'âme*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome III, pp. 981-982. Voir aussi article 46, p. 989.

[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, tome 15, p. 434 : « mais si ces causes [les passions] deviennent plus actives; si une crainte excessive ou une joie trop-vive nous saisit; si l'esprit ou le sentiment est trop occupé d'un seul objet, il se fatigue et s'incommode, le ressort de la tête augmentant et surpassant celui du bas-ventre, devient cause de maladie. »

[3] « La santé des *somnambules* ne paroît du tout point altérée, leurs fonctions s'exécutent avec la même aisance, et leur état ne mériteroit pas le nom de maladie, s'il n'étoit à craindre qu'il n'empirât, que la tension des fibres du cerveau n'augmentât et ne dégénérât enfin en relâchement. La manie paroît devoir être le terme du *somnambulisme*, peut-être n'en est-elle que le premier degré et n'en differe pas essentiellement. », article « Somnambule et somnambulisme », *op. cit.*, p. 340.

[4] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, op. cit.*, tome 15, p. 357.

Objet intéressant la médecine, le songe érotique est défini d'emblée comme une maladie. Il est intéressant de constater que l'auteur de l'article revient sur cette typologie dès la seconde phrase jusqu'à contredire sa nature clinique, en paraphrasant un extrait du traité de Caelius Aurélien, auteur du V^e^ siècle après Jésus-Christ, sur les maladies chroniques[1]; mais c'est pour expliquer le rêve érotique par une nature érotomane, par un abus ou par une continence effrénés qui marquent l'imagination de manière chronique; si la pathologie est bénigne, elle trahit un penchant ou des habitudes qui demandent à être modérés. Tissot et ses patients évoquent à plusieurs reprises le rêve érotique qu'ils craignent en raison des « pollutions » consécutives, pertes qui représentent un risque d'épuisement général pour le sujet, si leur fréquence augmente, comme si le corps se vidait de sa substance[2].

En somme, le rêve appartient, tout comme le somnambulisme, le cauchemar et le rêve érotique, aux troubles du sommeil et il est un symptôme de l'affaiblissement du sujet par un trop-plein d'humeurs ou par une tension « contre-nature » du cerveau et des nerfs, ce qui affecte l'ensemble du corps, incapable de se ressourcer et perdant sa substance vitale.

Par ailleurs, le délire imaginatif et le rêve sont associés de manière récurrente à la mélancolie, dont ils sont les caractéristiques distinctives.

c) Rêve et rêverie mélancoliques

La mélancolie, maladie psycho-physiologique et protéiforme (nous y reviendrons), se définit presque toujours par le symptôme du délire (appelé « rêverie » à l'âge classique) ou de certains rêves, délires chaotiques pendant le sommeil. Par exemple, l'*Encyclopédie* décrit ainsi les mélancoliques : « tristes, pensifs, rêveurs »[3]. C'est l'activité rêvante qui fait la spécificité de la maladie mélancolique, accaparement de l'imagination par un objet devenu obsédant. Les analyses de Jacques Lazerme, dans sa *Méthode pour*

[1] Voir Jackie Pigeaud, « Le rêve érotique dans l'Antiquité gréco-romaine : l'*oneirogmos* » dans *Littérature*, *médecine*, *société* 3 (1981) 10-23, p. 10.
[2] Voir Séverine Pilloud, *Les Mots du corps*, *op. cit.*, p. 213. Remarquons que M. Defouchet, un patient associe rêves tristes, somnambulisme et rêves érotiques dans un même diagnostic chronique: « Il n'est peut-être pas inutil d'observer icy que dans mon enfance, depuis 8 jusqu'à 13 ans, j'étois somnambule et que mes rêves étoient tristes. […] mon sommeil étoit gaté, accompagné d'érotisme, de tension et même de pollutions. ». Voir aussi Michael Stolberg, plus précis sur ce point puisqu'il fait remarquer que la rétention de liquide séminal est considérée comme dangereuse ; mais que la perte, dont la quantité est hors de contrôle, induit faiblesse, perte d'appétit, pâleur, ébranlement du système nerveux, détérioration des facultés mentales. *Op. cit.*, p. 79*sq.*
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 10, p. 308.

guérir les malades, concordent avec celles de l'article « Somnambule » de *l'Encyclopédie* sur les causes psychiques : il décèle la cause prochaine « dans une rigidité et une tension particuliere de quelques fibres du *sensorium commune* qu'on peut déduire d'une attention de l'esprit, long tems continuée sur quelqu'objet singulier ; ou bien d'une impression vive et forte, et souvent répétée de ce même objet sur un sens extérieur »[1]. Le médecin s'inscrit dans la nouvelle étiologie physique fondée sur la tension des fibres, présente dans l'article « Somnambule », mais elle devient chez lui la conséquence organique d'une imagination échauffée ; enfin elle est responsable de l'épaississement des esprits animaux[2]. Ces analyses rejoignent, dans leur formulation, celles qui concernent l'imagination, divagante, attachée à des objets absents qu'elle évoque inlassablement et qu'elle réveille avec vivacité, qu'elle ravive jusqu'à les transformer en obsessions : il en résulte une tension excessive des fibres du cerveau, néfaste à la santé du patient mélancolique. La mélancolie est un stade aggravé du mécanisme imaginatif communément reçu pour dangereux : il s'est figé en obsession unique et dévorante jusqu'à affecter le corps.

Le médecin français Charles-Louis-François Andry partage cette description, comme on peut le voir dans ses *Recherches sur la mélancholie* de 1782 :

> « une maladie qu'on peut regarder comme un délire long, opiniâtre, sans fièvre, pendant lequel le malade est presque toujours occupé d'une seule et même pensée, qui le fait délirer. »[3]

L'incapacité du mélancolique à se soustraire à une pensée fixe, bloque toutes les énergies psychiques et organiques, au point de se manifester par un isolement volontaire et des comportements singuliers, incompatibles avec la vie sociale ; les symptômes physiques sont nombreux et se classent selon le degré de gravité de la maladie : absence d'appétit, respiration entravée, digestion difficile, toux, maux de tête : en bref, les organes principaux sont bloqués. La mention de l'absence de fièvre, récurrente dans la définition de la mélancolie[4], la place dans la typologie des maladies

[1] *Méthode pour guérir les maladies*, *op. cit.*, p. 142.
[2] C'est ainsi que Jacques Lazerme explique comment guérir le mélancolique : « car en remuant les fibres qui servent à représenter différentes choses, l'ame fera moins d'attention à l'objet du délire, et le liquide du cerveau que ce mouvement détermine vers d'autres fibres, coule en plus petite quantité vers celles par lesquelles l'objet du délire est représenté ; qui, par conséquent, perdront peu à peu leur tension et deviendront moins propres pour exciter le délire. », *ibid.*, p. 143.
[3] *Recherches sur la mélancholie* par Charles-Louis-François Andry. Extrait des Registres de la Société Royale de Médecine, années 1782-83, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, 54 p., p. 2.
[4] Voir par exemple l'article « Mélancholie » de Ménuret de Chambaud dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 10, p. 308.

psycho-physiologiques, comme la manie ou la frénésie. Ajoutons pourtant qu'Andry, en conservateur, explique la mélancolie par l'humeur noire, cause physiologique première, et non par une tension des fibres, ou même par une cause psychologique prédominante comme une imagination .

Ainsi, l'activité de rêver relève de la maladie, qu'il s'agisse du songe nocturne ou de la rêverie pendant la veille. Le songe en lui-même est analysé comme un premier degré de délire hors de toute référence au réel ; et la nuit abrite des affections du sommeil aussi nombreuses que pathologiques comme le cauchemar, le somnambulisme ou l'*oneirogmos,* toutes rattachées au mécanisme imaginatif à l'œuvre dans le rêve. Enfin, cette maladie de l'imagination qui s'appelle la divagation est le propre de la mélancolie et la rêverie est l'une des caractéristiques déterminantes de la célèbre maladie.

A présent, si nous nous tournons vers les textes littéraires de songes, en particulier ceux de la célèbre collection Garnier, nous reconnaissons des symptômes de mélancolie appuyés chez les rêveurs, ce qui confirme cette association entre rêve et maladie. Car la mélancolie est une maladie psycho-physiologique générique qui rassemble différentes altérations irréversibles de la réalité, marquées par l'angoisse : c'est une « maladie de l'imaginaire », pour reprendre une expression de Patrick Dandrey[1].

d) Les rêveurs mélancoliques de la collection Garnier

La section des songes des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (1787-1788) est entièrement déléguée à des rêveurs qui offrent des caractéristiques mélancoliques appuyées. Ainsi, cette collection présente, outre *Le Songe de Boccace,* un texte librement traduit du *Corbaccio* de Boccace, *Rêves d'Aristobule* de P.-Ch. Levesque (1761)*, Songes d'un hermite* de L.-S. Mercier de 1770 (tome 31) puis *Songes et visions philosophiques* du même, antérieur de deux ans, soit 1768 (tome 32). L'anthologie réunit des textes qui n'ont pas le même statut, puisque le premier est une traduction d'un texte de la Renaissance et les deux autres sont des textes français contemporains. Ensuite, Mercier confère une grande homogénéité à cette sélection, axée autour d'un parcours initiatique de portée à la fois personnelle et philosophique, surtout morale.

Aristobule, par exemple, est un « philosophe grec », pour reprendre les mots du titre, il a rapporté à ses disciples le récit de ses songes, à titre de méditation sur la condition

[1] Patrick Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, 308 p., p. 244, voir pp. 242-247.

humaine : *Rêves d'Aristobule, philosophe grec, tels qu'il les a racontés à ses disciples, et mis ensuite par écrit*. C'est donc un homme « constans dans l'étude et la méditation »[1], selon les termes utilisés par Ménuret de Chambaud diagnostiquant la mélancolie. De plus, Aristobule se désespère dans un de ses songes du déclin de la philosophie à Athènes et du peu de considération dans laquelle il est tenu :

> « J'étois dégoûté de l'état de philosophe qui me paroissoit trop peu respecté dans Athènes. Autrefois nous étions un objet de vénération, et souvent nous ne sommes plus qu'un objet de ridicule. »[2]

Il vit dans la nostalgie[3] d'un passé révolu, souffre de sa condition présente[4] au point qu'il est tenté de renoncer à son mode de vie pour sortir de cette tristesse qui l'étreint[5], comme c'est le cas dès le début du roman. En songe, il connaît l'amour ou la richesse, alors qu'il ne les a jamais éprouvés[6] pendant sa vie qu'on imagine ascétique et retirée du monde. Ce personnage correspond bien au diagnostic du mélancolique, par exemple tel qu'il est énoncé par Ménuret de Chambaud dans l'*Encyclopédie :*

> « Ce délire est joint le plus souvent à une tristesse insurmontable, à une humeur sombre, à la misanthropie, à un penchant décidé pour la solitude »[7]

Dans le troisième rêve, Aristobule rencontre d'ailleurs un ermite qui refuse la compagnie des hommes afin de rester vertueux : cette tentation est au cœur du choix de vie du rêveur.

Quant au narrateur du *Songe de Boccace,* c'est un homme éperdu d'amour, repoussé par la femme qu'il aime au point de perdre goût à la vie :

> « Après avoir rappellé dans mon esprit tout ce que l'histoire de mon tems, et celle des siècles passés m'en avoient appris, je ne trouvai point d'amant malheureux qui méritât moins ses disgraces, ni qui fût plus à plaindre que moi. Je ne pus résister au chagrin que cette réflexion me causa ; je m'abandonnai si vivement à ma douleur, que la honte de ma foiblesse, et l'indigne mépris dont on m'accabloit, me parurent plus

[1] *Ibid*.
[2] « J'étois dégoûté de l'état de philosophe qui me paroissoit trop peu respecté dans Athènes. Autrefois nous étions un objet de vénération, et souvent nous ne sommes plus qu'un objet de ridicule. », *Rêves d'Aristobule* dans *Voyages imaginaires, songes et romans cabalistiques*, Amsterdam, 1787, tome 31, p. 236.
[3] Le terme de « nostralgie [sic] » figure dans l'article « Mélancholie » de Ménuret de Chambaud, *op. cit.* , p. 308.
[4] « Tu es mécontent de ton sort, Aristobule, et tu crois qu'il en est de plus dignes d'envie que le tien », ainsi Mercure s'adresse-t-il au héros au huitième et dernier songe du recueil, *Rêves d'Aristobule*, *op. cit.*, p. 237.
[5] « Tantôt la fortune me tentoit, et d'autres fois, c'étoient les honneurs », *ibid.*, p. 237.
[6] *Ibid.*, p. 224 : « A mon réveil, je rendis grâce aux dieux de m'avoir fait connaître toute la cruauté de cette passion funeste. » Et *ibid.*, p. 199 : « je me réveillai satisfait de n'avoir été riche qu'en songe. »
[7] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 10, p. 308.

> insupportables que la mort. Je la souhaitai et l'appellai mille fois ; mais ce fut inutilement »[1]

On retrouve une des causes répertoriées comme étant à l'origine de la mélancolie : « les chagrins, les peines d'esprit, les passions, et surtout l'amour et l'appétit vénérien non satisfait »[2], toujours selon Ménuret. Le narrateur est en proie au mal d'amour incurable, tant parce qu'il est frustré que parce qu'il en ressent fortement l'indignité et la honte sans pouvoir s'en défaire. L'objet de son obsession ne peut le quitter et le fait renoncer à ses valeurs les plus chères : il est en proie à « une tristesse profonde dans laquelle [il pense] continuellement à un objet fixe »[3]. L'avertissement de l'éditeur confirme d'ailleurs le diagnostic lorsqu'il invite le lecteur à minimiser les « invectives de cette nature [contre les femmes] produites par le dépit ou la jalousie »[4]. Le point de vue du narrateur ne saurait être accepté littéralement, tant il est l'expression directe de passions tristes.

Louis-Sébastien Mercier a campé dans le solitaire des *Songes d'un hermite* le cas le plus exemplaire du mélancolique. Mais avant d'aller plus loin, présentons l'auteur lui-même.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) est un écrivain atypique qui n'a jamais réellement gagné ses lettres de noblesse dans l'histoire de la littérature. C'est un écrivain considéré comme mineur, héritier spirituel de Rousseau, ami de Diderot qui l'a profondément inspiré pour sa capacité d'improvisation extraordinaire, admirateur critique de Voltaire. Il déteste la « secte encyclopédique », mais il en est le rejeton incontestable : pour son goût instinctif de la critique et de la satire, pour sa recherche du point de vue « philosophique ». C'est *L'An 2440, ou rêve s'il en fut jamais* qui l'a rendu célèbre, véritable succès éditorial qui l'a cependant incité à s'exiler en Suisse afin d'échapper à la censure; il y réalise ses utopies en matière d'éducation, de morale, de politique. Et les remaniements nombreux comme les ajouts permanents expriment à quel point ce texte a compté pour son auteur, avant qu'il en mesure les limites. Il est marqué par des auteurs comme Ossian, Shakespeare, Young, Milton, Dante et Saint-Martin ; la vision sublime, vision infernale, spectrale ou nocturne le dispute chez lui au tableau satirique. Par ailleurs, il explore les formes libres avec le *Tableau de Paris* (1781)

---

[1] *Voyages imaginaires*, *songes et romans cabalistiques*, *op. cit.* ,tome 31, pp. 1-2.
[2] *Cf.* l'article « Mélancholie » de Ménuret de Chambaud dans l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 10, p. 308.
[3] *Recherches sur la mélancholie* par M Ch.-L.-Fr. Andry, *op. cit.*, p. 19.
[4] *Voyages imaginaires*, *songes et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, p. IX.

puis *Le Nouveau Paris* (1798), témoignages pittoresques de la capitale. Lorsqu'il publie *Mon bonnet de nuit* en 1784 à Neuchâtel, il rassemble nombre de textes épars, des poésies, des fables, des articles, des discours, des songes sous le signe d'une écriture sans contraintes, « la tête sur l'oreiller »[1]. C'est aussi un journaliste inlassable qui accompagne l'actualité, ce qui lui permet d'expérimenter ces nouvelles formes: il participe au *Journal des dames* en 1775, il collabore à plusieurs journaux lors de son retour à Paris au début de la Révolution comme le *Spectacle National,* la *Tribune des hommes libres* ou *La Sentinelle.* Il fonde en 1789 les *Annales patriotiques* et en 1794, poursuit cette aventure en créant une nouvelle formule des *Annales patriotiques*. Pendant cette période, il s'engage politiquement. Il entre à l'Institut en 1795 et y reste jusqu'en 1814 : il s'y oppose aux Idéologues, héritiers des aspects les plus rationalistes des Lumières. Quant à lui, il réaffirme l'existence d'un instinct moral, en disciple fidèle de Rousseau. Dans le domaine du théâtre, il s'est fait connaître pour son essai *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* publié en 1773. Il déclare la guerre à la tragédie, rejette la sainte règle des trois unités, s'attirant les foudres de la Comédie Française avec laquelle il aura désormais maille à partir ; cette œuvre influencera le mouvement du *Sturm und Drang* en Allemagne[2]. Mercier est un moraliste entre deux siècles, cosmopolite, héritier de la démarche critique des Lumières, disciple convaincu de la conscience rousseauiste ; il est tenté par les visions fascinantes des poètes anglais et influence le romantisme allemand, par sa remise en question des canons classiques.

L'auteur moraliste semble décliner en son personnage érémitique toutes les caractéristiques cliniques du mélancolique et chacun de ses songes n'est qu'un des visages que peut prendre sa maladie protéiforme. Tout comme Aristobule, c'est un homme d'étude, triste et hors du monde, selon les premiers mots :

> « Un hermite ne goûte pas toujours les charmes de la solitude ; il a souvent à essuyer des momens de tristesse et d'ennui qui lui font regretter la société de ses semblables »[3]

[1] *Mon bonnet de nuit*, Neuchâtel, de l'Imprimerie de la Société typographique, 1784, tome 1, 396 p., p. 4.
[2] *Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) Un hérétique en littérature*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, 512 p. Et *Louis-Sébastien précurseur de sa fortune : recueil d'études sur l'influence de Mercier : avec des documents inédits*, sous la direction de Hermann Hofer, Munich, W. Fink, 1977, 367 p., en particulier l'introduction de Hermann Hofer.
[3] *Songes d'un hermite* dans *Voyages imaginaires, songes et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, p. 249.

Néanmoins, son état actuel lui pèse tant qu'il cède à la tentation en rêve, celle de la richesse (songe1 et 7, songe 19 et songe 36), de la noblesse (songe 25), de l'amour, une fois qu'il a goûté à la richesse (songe 36), de l'agitation urbaine[1].

Certains troubles physiologiques se manifestent pendant les songes et laissent deviner que le corps du rêveur est un corps mélancolique répondant au diagnostic d'Andry dans son traité. Le sommeil des mélancoliques est agité et troublé ; après le repas, les malades « entendent continuellement des bruits différens dans les oreilles », ils « s'imaginent voir voltiger dans l'air des points noirs, des objets de formes différentes »[2]. Dans le songe 23, par exemple, le début s'apparente à une hallucination auditive :

> « Dans les premiers moments d'un sommeil léger, je crus entendre près de ma tête un bruit sourd qui, n'étant pas assez fort pour m'empêcher de dormir, me fit songer que j'assistois à une dispute. »[3]

Le songe suivant, le songe 24, est du début jusqu'à la fin traversé par des bruits qui laissent deviner des hallucinations auditives : il est assailli par le « bruit continuel » de la ville et le songe se termine par le bourdonnement de hannetons[4]. Les hallucinations visuelles sont le propre du rêve, comme nous l'avons vu ; néanmoins, une des visions oniriques correspond précisément à l'hallucination visuelle du mélancolique[5] :

> « Des chauves-souris et mille oiseaux funestes voltigeoient dans les voûtes »[6]

Andry précise encore : « Jamais l'estomac ne digère parfaitement »[7] et l'ermite, dès le premier songe, tient son talisman sur son estomac, ce qui occasionne un poids rappelant ces maux continuels. La digestion n'est jamais aisée pour le mélancolique ; or, au songe 29, un ami apporte à l'ermite des boudins, causes d'une indigestion à l'origine d'un cauchemar angoissant et de «noires idées »[8]. La faim comme l'indigestion sont au cœur de plusieurs songes, comme le songe 14 où des paysans tombent en défaillance tandis que des vampires ont une indigestion et vomissent[9] ; au songe 29, l'ermite entre dans

[1] « Je suis très surpris quand je pense combien de fois je me suis vu en songe dans le fracas des villes, moi qui les fuyois par goût quand j'y étois engagé, et qui ne respirois que par la campagne », *ibid.*, p. 336, songe 24.
[2] Ch.-L.-Fr. Andry, *Recherches sur la mélancholie*, *op. cit.*, p. 8.
[3] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, tome 31, p. 334.
[4] *Ibid.*, pp. 336-338.
[5] Selon Andry, ils « s'imaginent voir dans l'air des points noirs », *op. cit.*, p. 8.
[6] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, songe 34, p. 386.
[7] Ch.-L.-Fr. Andry, *Recherches sur la mélancholie*, *op. cit.*, p. 7.
[8] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 365.
[9] *Ibid.*, p. 300-303.

une cabane où toute une famille nombreuse meurt de faim[1]. Au songe 33, des enfants rencontrés souffrent de la soif comme de malnutrition[2].

Ensuite, les hommes atteints de bile noire éprouvent « à la nuque une sensation de froid très-vive, ou une chaleur aussi brulante que celle d'un fer rouge »[3], ils « sont tourmentés d'une soif ardente »[4] : ces sensations alternées de chaud et de froid douloureuses sont mentionnées à plusieurs reprises dans les songes et reflètent assurément l'état du corps malade chez le rêveur. Par exemple, le narrateur atteint Mercure, au songe 2, où « je sentois en m'en approchant une chaleur excessive »[5] ; au songe 27, le même éprouve « une vive sensation de froid »[6], même à côté du feu (ce qu'il explique par une fenêtre ouverte dans sa cellule). Au songe 34, l'ermite est suffoqué par une sensation d' « humidité et [de] manque d'air »[7], ce qui rappelle l' « anxiété » la « difficulté à respirer » des mélancoliques[8].

Quant aux effets psychologiques de la mélancolie, ils sont tout aussi manifestes. Toujours selon Andry, les mélancoliques ressentent une « tristesse profonde » : ils « évitent le monde, même les personnes qui leur sont le plus attachées »[9] : notre ermite est confiné dans le désert depuis vingt-huit ans[10], il affirme que «[ses] parens s'opposèrent long-tems à [son] dessein » de quitter le monde, avant de l'oublier tout à fait[11]. Quant à ses autres connaissances, il ne leur fait pas confiance, répondant ainsi au diagnostic psychologique d'Andry :

> « ils soupçonnent tous ceux qui les approchent, même leurs meilleurs amis, d'avoir envie de leur nuire, soit en voulant attenter à leur vie, soit en voulant le dépouiller de leurs biens, ou attaquer leur réputation. »[12]

L'ermite rêve que des cousins lui rendent enfin visite après des années d'oubli, au moment précis où il découvre un trésor, au songe 19. Ses amis oniriques sont fréquemment intéressés, comme ceux du premier songe, et leur amitié se change vite en haine fatale:

---

[1] *Ibid.*, p. 366.
[2] *Ibid.*, p. 381.
[3] Ch.-L.-Fr. Andry, *Recherches sur la mélancholie*, *op. cit.*, p. 8.
[4] *Ibid.*
[5] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 255.
[6] *Ibid.*, p. 351.
[7] *Ibid.*, p. 385.
[8] Ch.-L.-Fr. Andry, *Recherches sur la mélancholie*, *op. cit.*, p. 7.
[9] *Ibid.*, p. 20.
[10] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 293.
[11] *Ibid.*, p. 323.
[12] Ch.-L.-Fr. Andry, *Recherches sur la mélancholie*, *op. cit.*, p. 19.

> « Au bout de huit jours, un jeune homme qui m'aimoit tendrement, me chercha mal-à-propos une querelle, et m'étendit sur le carreau d'un coup d'épée dans le ventre. »[1]

Sa réputation est attaquée à de nombreuses reprises comme dans ce premier songe où il est en faveur auprès du roi et où il connaît brutalement la médisance qui porte sur sa réputation un « vernis de noirceur et de méchanceté », puis la disgrâce[2]. La médisance est un thème récurrent qui est allégorisé sous forme de vision au songe 20. En tant que médecin, il est détesté de ses confrères au songe 26 ; il est condamné à l'exil comme janséniste au songe 18 ; il est roué de coups comme comédien au songe 7, l'antiquaire qu'il est devenu est critiqué et moqué par une momie au songe 6. Lorsqu'il se voit doté par le hasard de quelque fortune ou de quelque bien foncier, tous ses proches tentent de le dépouiller comme au songe 1, au songe 5, où l'on convoite son ermitage, au songe 19 ; au dernier songe, le songe 36, où il acquiert la pierre philosophale.

Enfin, le mélancolique est excessivement occupé par « le soin de sa sépulture et l'inquiétude de ce qui doit arriver lorsqu'il n'existera plus »[3]. Ces méditations morbides sont récurrentes dans les songes écrits par Louis-Sébastien Mercier. Dans le songe 34, son ermite vit « parmi les ombres » dans sa vision nocturne ; au songe suivant, c'est la destruction du genre humain qu'il imagine. Il voit sa disparition au songe 7 où il fond comme une masse de cire. Dans les *Songes et visions philosophiques,* le narrateur, moins identifiable que l'ermite, est coupé en deux par un boulet au milieu de son rêve et rejoint les enfers[4]. Il retrouve l'ombre sépulcrale au songe 5[5], puis « l'abyme ténébreux d'un vide sans fin » au songe 12[6] ou « Le dernier jour » au songe 14.

Louis-Sébastien Mercier s'est donc inscrit dans une tradition médicale identifiable dans *Songes d'un hermite* : son personnage est un homme abattu, retiré, homme du ressentiment prompt à toutes les méfiances envers ses semblables. Les songes de son esprit sont les productions maladives d'un homme aux idées noires et représentent l'expression la plus diversifiée d'un état d'esprit morbide. *Les Songes et visions philosophiques* s'inspirent encore beaucoup de cet horizon clinique, bien que le lecteur ne perçoive pas une personnalité maladive précise, comme c'est le cas pour le moine

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 252.
[2] *Ibid.*, pp. 250-251.
[3] Ch.-L.-Fr. Andry, *op. cit.*, p. 33.
[4] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires…*, *op. cit.*, tome 32, p. 51.
[5] *Ibid.*, p. 99.
[6] *Ibid.*, p. 237.

solitaire : mais rappelons que les « visions » sont connotées comme des divagations sans relation aucune avec la réalité. La collection Garnier rassemble donc parmi ses songes des personnages de rêveurs aux caractéristiques mélancoliques sans équivoque : un philosophe antique désabusé, un ermite, un philosophe en proie à des visions et un amoureux déçu tenté par le suicide. Il est vrai que la liste des divagations tristes est infinie : la mélancolie possède cette particularité d'en recueillir les types les plus hétérogènes sous une appellation commune ; au point de se caractériser aussi par les contradictions de caractère.

e) Une maladie aux mille visages

Il est en effet un aspect particulièrement intéressant que le médecin Andry souligne dans ses analyses nosographiques : selon lui les mélancoliques « font alternativement des actions justes et injustes, et tellement contradictoires, qu'on ne peut plus définir quel est leur caractère. »[1] Le malade multiplie les perversions diverses, les travers de toutes sortes, dans un premier temps, au point que le nombre de caractères fait perdre de vue la spécificité de la mélancolie. Mais il va plus loin, en ce que la mélancolie se manifeste par l'inconstance du caractère, l'impossibilité à rester dans des limites psychologiques définissables.

On sait, depuis les études d'E. Panofski[2] sur la mélancolie, qu'Aristote est le premier qui en a fait la théorie dans *Problèmes XXX :* il y aborde la mélancolie et sa relation au génie. Pour le philosophe, c'est une maladie ou un penchant naturel à la maladie qu'on ne saurait circonscrire exactement, tant la mélancolie dépend de la bile noire. Or cette humeur est tantôt trop froide, tantôt trop chaude :

> « Et en effet la bile noire est trop froide et trop chaude. Et parce qu'elle façonne les caractères, (car, parmi ce qui est en nous, c'est le chaud et le froid qui façonne le caractère) comme le vin mélangé à notre corps en plus ou moins grande quantité façonne notre caractère, elle nous fait tel ou tel. »[3]

[1] Ch.-L.-Fr. Andry, *op. cit.*, p. 20.
[2] Klibansky Raymond, Panofsky Erwin et Saxl Fritz, *Saturne et la mélancolie Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, 738 p. (nrf Bibliothèque illustrée des histoires)
[3] Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Paris, éditions Rivages, 1988 (Rivages Poches Petite Bibliothèque), 129 p., p. 107. Voir aussi p. 95 : « Mais quant à ceux qui possèdent, dans leur nature, un tel mélange constitué [de chaud et de froid], ils présentent spontanément des caractères de toutes sortes, chaque individu différant selon le mélange. »

Il est donc difficile de reconnaître un seul type de mélancoliques ; il y en a une infinité à cause de la naturelle instabilité thermique de la bile noire, néanmoins toujours cantonnée dans les extrêmes et qui façonne le caractère comme le font le vin et l'ivresse.

Par conséquent, le caractère de chaque mélancolique est également changeant :

> « Car selon la relation de leur corps avec un tel mélange, les individus diffèrent d'avec eux-mêmes »[1]

Le mélancolique n'a donc pas un caractère, il parcourt une large palette de caractères possibles, comme l'exprime Jackie Pigeaud dans son introduction au texte d'Aristote:

> « Le mélancolique est essentiellement polymorphe. […] Cela veut bien dire que le mélancolique a en lui, comme possible, tous les caractères de tous les hommes. »[2]

Le mélancolique est donc un concentré de la diversité de caractères permis par l'appartenance au genre humain. Un médecin anglais s'inspire des théories d'Aristote sur la mélancolie lorsqu'il cherche à définir l'hystérie, mêlant ses caractéristiques à celles de l'hypocondrie et de la mélancolie. Thomas Sydenham –c'est son nom-, dans les années 1680, a composé un traité où il a proposé une définition moderne de l'hystérie : la traduction en français date de 1784. Il la conçoit comme une maladie de l'esprit, capable de se manifester dans n'importe quel organe par l'intermédiaire des vapeurs. Ce trouble si particulier peut revêtir l'apparence trompeuse de toutes sortes de maladies locales, sans se réduire à une seule car aucune partie du corps n'est lésée : une fois la crise terminée, l'organisme se rétablit, comme s'il avait été le théâtre d'une crise jouée par quelque organe. L'hystérie est alors une maladie nerveuse trompeuse, donnant dans des impostures multiples, des symptômes divers de la folie : apoplexie, épilepsie, passion iliaque, coliques néphrétiques[3]. Les esprits animaux, mus par des passions de l'âme, se portent en excès dans une partie du corps et provoquent une apparence de folie. Ces manifestations physiologiques imprévisibles de la maladie d'esprit représentent une interprétation particulière de la polymorphie mélancolique. L'hystérie perd ses symptômes propres pour devenir une maladie à mille visages, un « Protée qui prend une infinité de formes différentes »[4], c'est une maladie imaginaire, car avant tout

[1] *Ibid.*, pp. 98-99.
[2] *Ibid.*, pp. 15-16.
[3] Ces manifestations de la maladie mélancolique se retrouvent chez Aristote, voir *L'Homme de génie et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 95 : apoplexies, accès d'euthymie, éruptions d'ulcère, par exemple.
[4] Cité dans Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, 308 p., p. 244, voir pp. 242-247 sur Thomas Sydenham. Voir aussi Vincenzo de Santis, « Maladies de l'acteur. Théories du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII[e] siècle » dans Revue italienne

maladie de l'imaginaire causée par les passions de l'âme agissant sur les esprits animaux. L'instabilité psychique ou l'instabilité des symptômes physiologiques fait de la mélancolie une maladie insaisissable, prisme clinique de la condition humaine et de ses états pathologiques. On retrouve dans les songes de la collection Garnier des profils frappés par la dualité, déchirés entre le caractère de la veille et celui de la nuit, partagés entre des contradictions sans cause au sein même des visions nocturnes.

Le cas le plus typique est celui de l'ermite dans *Songes d'un hermite.* Le héros possède en songe un caractère opposé à celui qui le distingue pendant la veille : homme pacifique, il devient querelleur[1], retiré du monde depuis vingt-huit ans, il prend soudain la condition de général d'armée puis général de l'armée ennemie au cours du même songe[2], bienveillant, il agit en homme très médisant[3], il fréquente les villes en songe alors qu'il les fuit en réalité[4]. Parfois, dans le même songe, il devient riche, il aime une femme, il aime le pouvoir, l'argent et renonce à toutes ces vanités dans le courant du rêve, comme au songe 1[5]. Dans les *Songes et visions philosophiques,* au songe 7 « le blason », il devient excessivement riche, prend une femme, ne songe plus qu'à ses titres de noblesse[6]. Le même se comporte en homme cupide au point de piétiner ses concurrents au songe 13. Plus loin, au songe 15 intitulé « L'opulence », l'acquisition de la pierre philosophale le rend très riche et lui offre l'occasion de prendre femme[7]. Aristobule, quant à lui, tombe amoureux d'une nymphe et le moment suivant, ne l'aime plus[8].

Enfin Aristobule comme l'ermite vivent de manière illusoire, le temps d'un rêve, les grandes passions de l'humanité qu'ils ne connaîtront jamais pour s'être isolés du monde. L'ermite, quant à lui, traverse toute une série d'états différents, de l'antiquaire (songe 6) à l'auteur (songe 7), du général d'armée (songe 12) au casuiste janséniste (songe 18) ou au chirurgien-médecin (songe 26). Il semble parcourir les différentes conditions, du baron, de l'homme riche au pauvre ermite dépouillé qu'il est vraiment.

---

d'études françaises 4 (2014)2-12 ; http ://rief.revues.org/638

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, songe 6, p. 267.

[2] *Ibid.*, p. 293

[3] *Ibid.*, p. 318.

[4] *Ibid.*, p. 336.

[5] Il conclut le songe en se débarrassant de son talisman « bien résolu de ne plus sortir de mon hermitage. » p. 252.

[6] *Songes et visions philosophiques*, *op. cit.*, p. 131.

[7] *Ibid.*, p. 254.

[8] *Rêves d'Aristobule*, *op. cit.*, pp. 216-224.

Enfin, tous traversent, au moins une fois au cours d'un songe, un bonheur sans nuage – exception qui introduit le rêveur dans le monde idéal. Ce qui semble confirmer la nature profondément instable de la mélancolie, tendue entre un abattement récurrent et des moments d'euphorie subits. Aristobule est transporté dans un monde parfait au songe 7, avant le dernier songe intitulé « Le bonheur » de manière moins littérale qu'il y paraît. L'ermite fait un songe (songe 22) où il rencontre un « véritable ami », exact pendant de tous ceux qui médisent de lui, le dépouillent ou le trompent. Un autre rêve met en scène un « seigneur bienfaisant », songe éclairé par l'espoir dans un ensemble aux teintes sombres. Enfin le songe 4 des *Songes et visions philosophiques* s'intitule « D'un monde heureux ». L'inconstance dans l'humeur se fait sentir à travers cette mosaïque que représentent les songes de la collection Garnier. Le mélancolique rêveur nous plonge dans un univers qui est un puzzle d'états, de traits de caractère incompatibles, d'humeurs instables, de malaises organiques diffus.

L'impression qui en ressort est celle d'une imagination se dupant elle-même, se prenant à son jeu, explorant l'humanité dans toute son ampleur, aussi malade qu'elle est créative, aux visages changeant sans cesse, dans une atmosphère incertaine de tristesse parfois éclairée par un bonheur idéal et sans lendemain. C'est un des aspects frappants du songe au XVIII^{e} siècle. Mais loin de se contenter d'explorer l'humaine condition dans sa multiplicité de visages, dans ses versions pathologiques hors des limites du raisonnable, les écrivains se saisissent de cette forme littéraire mouvante afin de parcourir toute la palette de l'invraisemblable, de l'étrange au merveilleux ; c'est une machine à textes qui met la fable en abyme, qui la reflète et lui donne une ampleur hors des limites de toute vraisemblance. Par le renvoi d'un sens propre à un sens spirituel, d'un sens spirituel à un sens incarné, à une sensualité, le songe est la forme idéale pour solliciter le cœur, le corps et l'esprit du lecteur. Il est un multiplicateur du plaisir du texte, tant parce qu'il étend les limites de la fiction jusqu'aux confins de l'invraisemblance que parce qu'il se plaît à jouer sur les différents sens et les différents genres. C'est la forme par excellence de la variété galante enchanteresse, qui ne s'interdit pas d'explorer le burlesque, le parodique.

2) Les songes littéraires, des « machines à textes »

Le songe interrompt la veille et la soumet à un questionnement parce qu'il vient d'ailleurs: il n'obéit pas aux mêmes lois, il possède une logique déroutante et donne un éclairage nouveau sur la veille à laquelle il est rattaché par la personnalité du rêveur, par ses préoccupations récurrentes, mais dont il se détache par le sommeil des facultés principales comme la raison, l'attention, la volonté. Les écrivains, en particulier ceux du XVIII^{e} siècle, choisissent la forme du songe pour son altérité féconde : ainsi, pris dans un récit-cadre, celui de la veille, il le prolonge, le livre à des distorsions ; du fait que le songe est lui-même polysémique et que son origine est multiple, il ouvre des interprétations diverses de la veille qu'il peut annoncer comme dans le songe prémonitoire, veille à qui il peut donner une nouvelle orientation comme dans le songe divin, veille enfin qu'il peut prolonger, comme dans le songe diabolique, en offrant un champ nouveau aux désirs non bridés. Et du fait que son origine n'est pas exclusivement humaine, il autorise l'intrusion de créatures merveilleuses, d'êtres surnaturels, augmente les possibilités du récit en accueillant l'invraisemblable : les auteurs ne considèrent pas ces apparitions ambiguës comme des visions indubitables envoyées par une source transcendante, mais profitent de cette possibilité offerte par le songe pour introduire la superstition comme la frivolité, parias discursives. De plus, de par sa nature surnaturelle, il peut livrer au rêveur des significations énigmatiques qui demandent à être décryptées. En ce sens, il ouvre un espace d'interprétation entre le sens propre et le sens spirituel, source de décalage, de surprise, de jeu avec le lecteur. On remarque seulement que les auteurs se rattachent souvent à des formes déjà codifiées comme le fait le marquis d'Argens, préférant à la nouveauté de protocoles inédits la variété de dispositifs déjà connus, maintenant le lecteur dans une familiarité que la diversité renouvelle : énigmes, emblèmes, apologues, voyages imaginaires, ce sont des sortes de « bigarrures » que ces songes, surtout les songes en série, des essais réitérés que l'auteur s'autorise dans la mise en relation entre sens propre et sens figuré. Les allusions mythologiques sont également très présentes dans les songes : non seulement parce que la mythologie accueille généreusement le merveilleux, mais aussi parce qu'elle confère à cette littérature facile, sans vraisemblance, où les préoccupations futiles sont à l'ordre du jour, donc à une littérature de mauvais aloi, une noblesse et une grandeur à l'antique. Elle est la « gaze » des pulsions non maîtrisées, de la sensualité ainsi que des ambitions les plus

profanes et les moins chrétiennes. Le songe se consacre à l'amour profane, parfois seulement sensuel, et emprunte à la poésie latine une géographie allégorique et mythologique qui prolonge une préciosité infléchie par La Fontaine : la volupté en est la fin, mais le parcours mobilise tous les arts dans une forme sollicitant autant les sens que l'intelligence. Les jardins et les temples sont alors des lieux communs incontournables des songes : ils proposent un parcours à la manière de l'Antiquité dans lequel le sens du parcours se forme et se dérobe en même temps, présentant ici et là à la vue des tableaux variés, inattendus, jouant sur un idéal de convention qu'ils pervertissent avec sophistication. C'est un cheminement initiatique sans cesse renouvelé par la diversité de genres, par les registres les plus contrastés qui s'y invitent : burlesque, comique, grave, satirique enfin. Le songe est la forme du désir, toujours relancé, inattendu, capricieux.

L'époque est aussi à la démythification et les songes échappent d'autant moins à cette remise en question qu'ils sont les refuges de la fable, du merveilleux, de la mythologie : c'est Voltaire qui initie le mouvement. D'autres lui emboîtent le pas et nourrissent le questionnement philosophique des songes où la fable de la création dissimule une critique de la religion chrétienne et de ses miracles. La référence aux Anciens apparaît comme une possibilité de se moquer du dogme chrétien de manière détournée.

a) Le songe encadré avec son étiologie polysémique donne de la profondeur au récit-cadre

Le songe fait une brèche dans la temporalité de la veille, tisse de nouvelles histoires à partir d'éléments ou de situations appartenant à la vie diurne. De la même façon, le songe littéraire constitue une prolifération fictionnelle à partir du récit-cadre : le rêveur est le héros des songes et sa personnalité comme ses centres d'intérêt rayonnent dans le récit onirique – on peut parler de l'origine naturelle du songe. Le récit-cadre peut être réduit à une peau de chagrin dans certains rêves en série, qui succèdent les uns aux autres sans retour à la veille, fréquemment dépourvus d'introduction liminaire, comme dans *Songes et visions philosophiques* ou dans certains des *Rêves d'Aristobule* : mais alors la fiction du héros est nourrie par d'autres espaces du texte tels que la préface, les commentaires du narrateur au sein du rêve, autant de précisions sur son mode de vie pendant la veille. En outre, l'origine divine du rêve ou même son origine diabolique sont convoquées, les conséquences rejaillissant sur la veille en la modifiant ou en la troublant.

L.S. Mercier disperse ainsi les indices à des lectures diverses des rêves dans *Songes d'un hermite* (1770)[1]. Le texte développe le récit-cadre d'un ermite retiré du monde, seul avec ses pensées : les notations liminaires sur le contexte des rêves dans le récit-cadre de la veille et les commentaires de sagesse à caractère général dessinent le profil de l'ascète solitaire, désillusionné ; c'est aussi le cas des commentaires émaillant le récit onirique. La personnalité de l'ermite ainsi que ses habitudes journalières marquent fortement les rêves, leurs circonstances et dévoilent autant les préoccupations lancinantes du narrateur que celles de ses contemporains, desquels il s'est éloigné, dans une opposition aussi contrastée que dramatique.

Pour commencer, il jeûne souvent, comme dans le songe 27 :

> « Aussi je songe souvent à des repas qui ne me laissent à mon réveil qu'un grand appétit. »[2]

Ce qui met en marche le songe est donc une réaction du corps qui se rappelle à l'ermite durant son sommeil lorsqu'il subit l'ascèse imposée. Et c'est un corps travaillé par la famine qui engendrera une scène d'une cruauté toujours croissante. Ainsi l'ermite est-il invité à dîner chez un Hollandais mais ce dernier lui explique qu'il a remplacé les plaisirs de la table par ceux d'une chaleur confortable. La faim de l'ermite augmente, quand tout à coup, il prend froid et ne songe qu'à se réchauffer, tandis qu'on lui apporte des mets qu'il ne peut goûter en raison de cette sensation obsédante. La frustration gagne avec le malaise physique : même l'occasion donnée soudain de satisfaire sa faim ne lui amène aucun réconfort, le besoin plus urgent de ne pas souffrir du froid l'empêchant de se rassasier, jusqu'à une chute catastrophique. On peut supposer que le songe est ici naturel et que c'est le malaise du corps qui l'engendre ; mais on peut aussi supposer une intervention diabolique qui pousse l'ascèse de l'ermite jusqu'à un point de cruauté intenable, amenant une naturelle remise en question.

La même étiologie diabolique vaut pour d'autres songes qui portent sur son environnement familier. Son habitation et ses environs apparaissent plusieurs fois dans ses visions nocturnes, elles sont le point de départ du récit onirique, comme son jardin qu'il bêche en rêve dans le songe 4[3]. Néanmoins, cette activité quotidienne ne lui procure que des visions terrifiantes et monstrueuses : le pauvre ermite ne peut toujours

[1] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, 1788, tome 31, pp. 249-404.
[2] *Ibid.*, p. 350.
[3] *Ibid.*, p. 259.

pas se sustenter car il est entouré de créatures menaçantes qu'il doit au contraire nourrir. Il peut se promener dans les alentours de cet endroit familier :

> « Je voyageois en songe dans les environs de mon hermitage »[1]

Mais c'est pour rencontrer des enfants miséreux qui meurent de faim. On voit combien la faim est un thème récurrent : elle témoigne d'un contexte social avéré, puisqu'une crise frumentaire sévère a touché la France en 1770-1771, au moment de la publication des *Songes d'un hermite.* L'état du protagoniste n'est ici que le reflet de la famine qui a sévi alors ; ce qui signifie, si l'on va jusqu'au bout du parallèle, qu'une ascèse a été imposée à une grande frange de la population. Les inégalités sont au cœur du texte.

A d'autres moments, son ermitage est frappé par un changement brutal :

> « Je songeois qu'un orage affreux avoit presque renversé ma cellule, pendant une nuit où toute la nature sembloit bouleversée »[2]

L'orage, dans les croyances populaires, est la manifestation de la colère divine et c'est en ce sens que l'ermite le comprend : se réjouissant de la chute des Grands, comme de la chute de ses fiers œillets, alors que les petites violettes sont épargnées. L'ermite ne doute pas de la nature divine de son rêve et de sa chute, présage heureux concernant les inégalités de ce monde. Il est intéressant de noter que le profil social et psychologique de l'ermite se découvre dans les songes : cet homme dénué de tout possède un point de vue acéré sur les inégalités, sur la frivolité parisienne et montre une compassion qui ne se dément pas pour les indigents. Ses visions oniriques portent les traces rémanentes de son dénuement, jusqu'à la torture morale, et de ses émotions involontaires irrépressibles : sa colère pour les inégalités, sa compassion pour les pauvres. Victime et juge, le songe lui offre l'opportunité, divine ou diabolique, de s'éprouver soi-même et de dévoiler différentes facettes de lui-même face à la misère.

De surcroît, le songe développe des intrigues que son choix de vie lui épargnait pendant la veille: ce qui renforce l'intérêt dramatique et psychologique de ces événements, à l'opposé de son caractère et de son mode de vie. L'ermite est la victime de visions cruelles puis de tentations diaboliques ; Satan semble bien être à l'origine de ces visions convoquant des circonstances qu'il fuit pendant la veille. De manière insensée et sadique, le monde le poursuit absurdement jusque dans sa retraite. Ainsi, l'ermite est

[1] *Ibid.*, songe 33, p. 381.
[2] *Ibid.*, songe 2, p. 253.

fréquemment la victime de la cupidité du monde alors qu'il ne possède quasiment rien, excepté son ermitage[1], dans ses rêves comme dans la réalité. C'est le cas dans le songe 19, engendré par des réflexions sur son passé, juste avant son assoupissement :

> « Lorsque je voulus quitter le monde, et m'ensevelir dans la solitude, mes parens s'opposèrent long-tems à ce dessein. Mais depuis que j'y suis, ils m'ont entièrement oublié. »[2]

Cet ostracisme est le début d'une narration onirique où il devient subitement riche et où des membres de sa famille viennent troubler sa solitude pour exhiber leur nature intéressée. Le voilà harcelé par la jalousie et l'avidité, lui qui avait renoncé aux biens matériels.

Parfois, ses méditations le mènent sur des chemins non explorés de son vivant, et les songes lui donnent l'occasion de découvrir cette partie délaissée de sa personnalité :

> « Un jour que j'étois dans ce cas, et que je repassois en mon imagination les objets agréables que j'avois vus dans le monde, je me sentis vivement pressé d'abandonner mon désert »[3]

Il connaît alors une mise à l'épreuve de ses choix, désirée quelques minutes avant, et l'ermite doit retrouver les conditions de vie auxquelles il a renoncé pour connaître une nouvelle fois la tentation diabolique. A la vérité, c'est bien la confrontation entre cet homme dépouillé de toute possession, isolé et sage, et la société parisienne aisée, incontournable, avec ses travers, ses valeurs, qui constitue la force de ce texte :

> « Je suis toujours surpris quand je pense combien de fois je me suis vu en songe dans le fracas des villes, moi qui les fuyois par goût quand j'y étois engagé, et qui ne respirois que pour la campagne. »[4]

Le diable se moque de ses choix et rend l'ermite au monde qu'il a fui pour le confronter encore et encore à ce qu'il abhorre. De même, il est arrêté à la porte d'un château en songe : il n'a pas de carrosse car il est ermite, au songe 9. L'homme pauvre va connaître le mépris des riches, le rêve le transportant dans un milieu hostile et étranger à son mode de vie habituel. Les rêves le soumettent continuellement aux turpitudes sociales. De la sorte, Mercier explore les conséquences humaines désastreuses de la corruption sociale, de l'avidité sur un homme innocent, dégagé de ces passions et misanthrope – probablement pour ces raisons. Il devient aussi le spectateur de la corruption sociale sur

[1] « Croira-t-on qu'un pauvre hermitage ait pu devenir objet de l'ambition d'homme riche & puissant ? », *ibid.*, songe 5, p. 263.
[2] *Ibid.*, songe 19, p. 323. Nous avons déjà cité ce passage.
[3] *Ibid.*, songe I, p. 249.
[4] *Ibid.*, songe 24, p. 336.

la scène onirique, de manière involontaire et comme on peut l'imaginer dramatique. Le point de vue de cet homme solitaire et ascétique confère à chacune de ces visions imposées à lui une souffrance supplémentaire. Mais comme l'origine des songes est multiple, on peut voir dans ces visions moins des songes naturels que des songes diaboliques qui éprouvent inlassablement l'ermite dans ses choix, dans ses émotions ou ses sensations, jusqu'à un point limite.

Cette figure du sage retiré du monde, inspirée des critiques de Rousseau, de son mode de vie à l'écart des hommes, comme de la figure de Diogène présente chez Diderot[1], est véritablement topique et nous la retrouverons dans un des seconds recueils de songes de la collection Garnier : il s'agit du philosophe des *Rêves d'Aristobule :* le titre indique qu'il est entouré de disciples et quelques commentaires liminaires, comme au songe 8, permettent de dresser le portrait d'un homme déçu par la décadence de la philosophie dans la société moderne[2]. Tout comme l'ermite de Mercier, il vit en songe toutes « les vicissitudes de l'humanité »[3] que sa sagesse lui a épargnées de son vivant. Il s'agit encore d'un contrepoint inattendu du récit-cadre mettant une nouvelle fois à l'épreuve le cœur du philosophe, dans un dessein toutefois moins ambigu que chez Mercier. Le diable ébranle moins le philosophe qu'elle ne le conforte dans sa connaissance du cœur humain.

Les songes présentent ainsi un approfondissement de la personnalité du rêveur, ils donnent une densité au récit-cadre qu'ils enrichissent par des contrastes inattendus, et nous verrons plus loin qu'ils peuvent être l'occasion d'explorer les secrets de la *psyché.*

C'est par le jeu entre le récit encadrant et le récit encadré que prennent sens les événements oniriques avec leur chute. Le songe peut ainsi relever de l'incitation directe sur le rêveur et sa vie lorsqu'il a la certitude irrationnelle d'un rêve prémonitoire, parfois d'un message de Dieu. Cette intuition conduit le héros éveillé à une décision, un changement imminent dans le récit-cadre et elle prolonge ce dernier au-delà des limites textuelles. C'est là un des effets du songe, qui par sa force, oblige le rêveur à une révolution dont seules les prémices sont exprimées. Le lecteur est invité à imaginer la suite.

---

[1] Voir la figure cardinale de Diogène dans *Le Neveu de Rameau*, tant pour caractériser le neveu que le philosophe ; voir aussi l'article « Cynique » de *l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, *où* il appelle les cyniques des « enthousiastes de la vertu », tome 4, p. 599.
[2] Voir *supra.*
[3] *Les Rêves d'Aristobule*, *philosophe grec*, *op. cit.*, p. 192.

Un texte ancien qui a connu une belle fortune au XVIII[e] siècle, le *Songe de Boccace* (nous reviendrons sur l'analyse de l'œuvre plus loin), au point de prendre place dans la collection des *Voyages imaginaires* de Garnier en 1788, exprime naïvement l'origine divine du songe que le narrateur vient de faire et dont il est convaincu à son réveil :

> « il y avoit quelque chose de surnaturel dans mon songe. Je résolus de profiter de cet avertissement et de renoncer pour toujours à ces engagemens qui nous rendent indignes de la protection divine ; dont je venois de recevoir une marque si sensible. »[1]

Le narrateur revient transformé de ce voyage guidé par une instance divine et providentielle : il décide, par gratitude pour cette intervention surnaturelle, d'abandonner des amours superficielles et pécheresses, dont il avait été la victime pendant tout le récit de ses malheurs.

Il est un autre texte qui témoigne de cette conversion du narrateur sur une question cardinale pour lui, c'est *Le Temple de l'Hymen,* texte anonyme de 1749. Rappelons avant tout qu'au milieu du XVIII[e] siècle, sous l'influence de Montesquieu avec *Le Temple de Gnide* (1725) et sous l'influence de Voltaire qui a donné dans le genre[2], on voit fleurir des textes de « temples », comme *Le Temple de l'Hymen,* l'un de 1749, l'autre de 1759. Dans ces courts songes, le narrateur est transporté sur l'île d'Hymen et il explore les avantages du mariage auquel il ne peut se résoudre pendant la veille. Le texte de 1749 est une lettre, *Songe de Monsieur de ***, à Madame de **** qui ouvre sur un effet perlocutoire de la destinataire, la femme aimée. C'est aussi un songe dans lequel le narrateur arpente l'île d'Hymen en compagnie d'un guide divin, Minerve, qui a d'ailleurs les traits de la femme aimée[3]. Cette traversée lui révèle les douceurs du mariage, engagement auquel il s'était jusqu'alors refusé. La portée du songe est révélée par la décision finale du narrateur, comme on peut le lire ci-dessous :

> « Voilà, Madame, quel est mon songe, si on peut appeler ainsi les rêveries que votre idée m'a inspirées. C'est à vous que j'ai l'obligation de connaître les vérités qu'il renferme, achevez de me rendre heureux en me donnant la main »[4]

Au réveil, la décision du narrateur d'épouser son amie qui lui a inspiré son rêve, est un revirement complet. Ce changement de position, de la part d'un homme qui ne voulait

---

[1] *Le Songe de Boccace* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, tome XXXI, *op. cit.*, p. 188.
[2] Voir *infra.*
[3] *Le Temple de l'Hymen*, *Songe à Madame de* ***, Paris, chez Jacques Clousier, 1749, 51 p., pp. 4-5.
[4] *Ibid.*, p. 51.

pas s'engager, rend évident l'impact du songe, considéré comme une exploration intérieure de la conjugalité et de ses avantages pour le narrateur : le rôle de guide joué par une divinité pendant l'ensemble du songe suggère une intervention surnaturelle chez un homme léger qui se convertit à la religion de la conjugalité malgré toutes ses réticences ; mais c'est aussi la femme aimée qui joue ce rôle, suggérant alors le chemin qu'accomplit un homme par amour. C'est donc un roman précieux que découvre le lecteur, celui d'un homme qui renonce finalement à la liberté par amour, accepte les liens du mariage et fait le don de son cheminement amoureux à la femme qu'il va épouser, si elle accepte son offre – le silence de la destinataire laisse ouvert ce joli roman, dont tout laisse à penser qu'il s'achèvera de la façon la plus heureuse.

Si le texte ne se ferme pas sur une radicale transformation du rêveur, il laisse ouverte cette possibilité en mettant l'accent sur les émotions exacerbées ressenties par le narrateur : ainsi, c'est au lecteur qu'est confié le soin de poursuivre la fiction de la veille. La sortie du rêve s'avère brutale et son caractère extraordinaire est marqué par des émotions dont l'effet est de rendre le narrateur à la veille. Elles constituent le sol commun de l'imaginaire et du réel : car ce que le narrateur a ressenti pendant le rêve ne se dissipe pas et persiste à la manière d'un signal fort.

Nombreux sont les textes qui brisent le fil de la narration onirique à la suite d'une émotion envahissante. Cela présente l'avantage de terminer le songe sans autre forme de procès. Et cela place le rêve dans cet espace indécis entre le sommeil et la veille, instituant une continuité de la vie psychique entre les deux états : c'est un imaginaire nocturne intérieur, fugitif, fragile et interrompu dès que l'émotion est trop forte. Mais c'est aussi un ressenti émotionnel qui mord sur la veille : cela renforce le pouvoir très fort de ces visions qui ne peuvent se circonscrire à l'espace imaginaire de la nuit et qui laissent une impression de choc. Le procédé est utilisé pendant tout le XVIII^{e} siècle, en fait essentiellement pour détourner le motif du songe de conversion et introduire une dimension parodique.

Dès les années 1730, le procédé du réveil brutal est déjà présent, confortant une position très ambiguë du narrateur non seulement sur le merveilleux, comme c'est fréquemment le cas des fictions où entrent en scène créatures élémentaires[1], mais aussi sur la nature du songe. Dans le court texte du *Gnome ou Songe de Madame la Comtesse de*

[1] Voir Aurélia Gaillard, « Songe et enchantement à la fin de l'âge classique », *op. cit.*

*** (1730)[1], la narratrice répond à la lettre d'une amie qui a eu la vision d'un sylphe. La même narratrice a communiqué cette vision à un sage qui l'a recommandée auprès d'un autre grand philosophe versé dans les sciences cabalistiques. Elle doit le rencontrer. La veille au soir, elle reçoit un songe dans lequel elle lui fait sa visite de manière anticipée. C'est pour elle l'occasion d'être confirmée dans sa croyance aux créatures élémentaires et de côtoyer de bien près ces êtres irréels. A la fin du songe, elle quitte le philosophe, monte son cheval qui trébuche sur une pierre :

> « La peur que j'eus de cette chute, m'éveilla en sursaut, dont je fus fort ravie, car je me trouvai dans mon lit sans aucune blessure »[2]

Cette « chute » du rêve révèle la part d'ombre du songe : la narratrice est soulagée d'en sortir, le danger de cette chute à cheval peut revêtir un autre sens d'ordre moral et rappeler l'origine diabolique de certains songes. Comment ne pas prendre en considération cette origine alors que la narratrice est conduite sur le chemin de l'initiation cabalistique ? D'ailleurs, elle se dispense d'effectuer réellement la visite au philosophe qu'elle avait programmée, elle semble donc tenir son rêve pour prémonitoire, peut-être aussi s'évite-t-elle une initiation aussi ridicule aux yeux du monde qu'incommodante. Et dans l'atmosphère de merveille prise au second degré qui règne en 1730, cette « chute » toute littéraire, indolore, donne au songe sa vraie place : celui d'une parenthèse, d'un conte « bizarre » suscitant l'interrogation, l'étonnement amusé comme l'inquiétude, mais après lequel rien n'a changé, ni le confort matériel, ni le confort mental de la narratrice – image du divertissement passager que constitue le texte littéraire.

Ce n'est pas le cas du *Temple de l'Hymen* de 1759, dont l'auteur est anonyme. Le texte présente un exemple très typique de réveil brutal, pris très au sérieux par le narrateur, loin des faux-fuyants de la conscience que l'on a pu rencontrer dans *Le Gnome*. Après un parcours mouvementé du narrateur dans l'île d'Hymen, *Le Temple de l'Hymen* s'achève ainsi :

> « J'étais si agité néanmoins que je me réveillai tout hors d'haleine. Je me précipitai de mon lit, et l'imagination encore toute remplie de mon songe, il me parut si extraordinaire, que je me mis aussitôt à l'écrire, pour vous en envoyer une relation fidele. »[3]

---

[1] *Le Gnome ou Songe de Madame la Comtesse de *** Ecrit par elle-même à Madame de *** Pour répondre à la vision du Sylphe*, Paris, Louis-Denis Delatour, 1730, 48 p.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] *Le Temple de l'Hymen Lettre à Monsieur le chevalier de S****, Paris, 1759, 22 p.

Voici une fin abrupte très attendue : elle a l'avantage de clore le songe d'une manière syncopée qui coupe le souffle au lecteur et de mentionner les remous émotionnels provoqués par un songe dont l'origine ne paraît pas commune, « extraordinaire », du moins au narrateur- ce qui n'oblige aucunement le lecteur à partager les croyances de ce dernier. Puis, il donne une motivation forte à la mise par écrit du songe, insérée dans une histoire personnelle avec ses aléas, ses émotions paroxystiques et ses partages amicaux. On doit noter que la nature prémonitoire du songe et sa dimension surnaturelle ne sont pas mises en question dans cette exploration anticipée et angoissante du mariage que représente le songe pour le narrateur : cependant si ce dernier connaît une conversion, comme la fin du rêve semble l'indiquer (il se marie avec la vertueuse T), il garde le silence sur les effets d'une telle vision. Il pourrait tout aussi bien s'endurcir dans sa condition de célibataire, et renoncer au mariage requis par l'Eglise et la Société, source de tant d'angoisses. Le motif du songe surnaturel à l'origine d'une conversion est donc détournée de manière parodique : couper court, c'est maintenir l'ambiguïté du dénouement et de l'initiation.

Un texte anonyme de 1768 joue avec le même motif de la conversion consécutive au songe surnaturel, en modifiant l'énonciation étudiée jusqu'alors : la conversion est une partie du songe et le réveil brutal concerne un narrateur témoin mais non le converti. *La Conversion de M. de V**. Songe* met en scène l'émotion extrême du rêveur ; néanmoins, les événements rêvés ne le concernent pas, la transformation attendue ne peut donc avoir lieu au réveil.

Ecrit par un ecclésiastique, un prêtre, si l'on en croit l'avis au lecteur[1], ce songe met en scène un Voltaire désigné de manière transparente par V**. Au seuil de la mort, l'homme célèbre se repent de ses préjugés en matière de religion puis se convertit. La dernière scène du songe est la suivante :

> « M. de V** prit le Crucifix, le baigna de ses larmes, et récita avec transport le fameux sonnet de Desbarreaux. L'émotion que me causa ce spectacle, m'éveilla, et je me hâtai d'écrire ce que j'avois vu et entendu pendant le sommeil. »[2]

Le détail du sonnet provient d'une des lettres de Voltaire sur Rabelais, dans laquelle le philosophe défend les Français accusés injustement d'impiété. Des Barreaux est réputé

[1] « Comme lui-même a fait parler un Curé, il ne doit pas s'offenser de ce qu'un Curé lui montre ce qu'il doit faire à l'âge où il est », Avis au lecteur.
[2] *Conversion de M. de V**. Songe*, 1768, 75 p., p. 75.

pour son athéisme à cause de sa saillie sur l'omelette au lard. Il est aussi célèbre pour avoir écrit un sonnet à la gloire de Dieu dans un moment de repentir : Voltaire lui retire la paternité de ce poème, qu'il attribue à un abbé de Lavau et qu'il dénigre pour sa médiocrité[1]. Le grand ironiste poursuit sa campagne contre l'intolérance de la religion catholique dans ses appréciations. Dans le songe, par une ironie du sort que ménage l'auteur, Voltaire revient sur ses affirmations concernant le sonnet, qu'il attribue à présent à l'athée, et après son célèbre prédécesseur, il renie ses idées irréligieuses.

Ce qui nous intéresse davantage, c'est la réaction du narrateur, en proie à la plus grande émotion : elle le tire de son sommeil par sa force surnaturelle et l'entraîne dans la veille, comme si c'était là la place réservée à ces révélations. Le narrateur est alors pressé de consigner ce qui est arrivé, ce qui trahit une nécessité impérieuse venue d'ailleurs. On identifie sans peine la dimension satirique d'un tel texte qui met en scène le repentir de Voltaire, avec une certaine malice, à la manière des dialogues de Voltaire lui-même qui n'a pas hésité à représenter de manière caricaturale des croyants obtus ; sans négliger la portée persuasive du songe qui se fait passer pour prémonitoire et incite les esprits hésitants à se prosterner derrière l'esprit fort. L'énonciation complexe du texte, qui joue avec la manière de Voltaire et qui la retourne, fait penser à ces parodies dans lesquelles l'autorité de la parole se perd afin de déjouer la censure. Mais ici, le jeu est biaisé car il est au service de l'Eglise.

Par ailleurs, le songe est le récit d'un homme endormi, dont la raison s'absente et dont l'imagination est toute-puissante, non arrêtée par un interdit, par une quelconque soumission à une instance supérieure : il ouvre largement les portes de l'imaginaire, autorise les transgressions aux règles de la vraisemblance comme à celle de la grave noblesse. Puisqu'il s'agit d'un songe, avec toutes les ambiguïtés liées à son origine, avec sa dimension fugitive réaffirmée, il peut accueillir les fantaisies de toutes sortes, l'étrange, l'insolite, le merveilleux – comme ce qui est moralement douteux.

---

[1] « Jamais ce magistrat n'écrivit rien contre la Divinité. Il n'est pas permis de flétrir du nom d'*athée* un homme de mérite contre lequel on n'a aucune preuve ; cela est indigne. On a imputé à Des-Barreaux le fameux sonnet qui finit ainsi.
Tonne, frappe, il est temps, ren-moi guerre pour guerre ;
J'adore en périssant la raison qui t'aigrit :
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ ?
Ce sonnet ne vaut rien du tout. *Jésus-Christ* en vers n'est pas tolérable ; *ren-moi guerre* n'est pas français ; *guerre pour guerre* est très plat ; et *dessus quel endroit*, est détestable. Ces vers sont de l'abbé de Lavau ; et Des-Barreaux fut toujours très fâché qu'on les lui attribuât. », *Lettres à son Altesse Monseigneur le Prince de *** Sur Rabelais, et sur d'autres auteurs accusés d'avoir mal parlé de la religion chrétienne* dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, dir. Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, 63B, 636 p., p. 440.

b) Etres surnaturels, éléments merveilleux : la fiction onirique explore les confins de la fantaisie

C'est d'ailleurs ainsi que l'entend l'éditeur des *Voyages imaginaires* de 1787, dans son avertissement :

> « Les songes sont aussi plus voisins du merveilleux que les voyages fictifs, et tiennent ainsi de plus près à la seconde division que nous avons indiquée des voyages imaginaires merveilleux. Comme ils sont une imitation des songes réels, et que ceux-ci ne connoissent point les loix de la vraisemblance, le songe fictif doit représenter des choses extraordinaires. »[1]

Dans la collection des frères Garnier, les songes ne tiennent pas la première place : ils arrivent en fin de collection après les voyages romanesques, « fictions resserrées dans les bornes de la vraisemblance »[2], lorsque l'imagination s'affranchit de toute contrainte, et après les voyages imaginaires allégoriques, surtout galants, qui circonscrivent l'imaginaire à une correspondance homologique avec le réel en sacrifiant l'imagination à la raison. Les « romans cabalistiques » constituent une sous-section des songes et visions : la kabbale en est bien éloignée, il s'agit, après les *Entretiens du comte de Gabalis* publiés par Villars, de la science qui enseigne à transformer les métaux et à réduire les esprits élémentaires[3]. D'ailleurs, la graphie en c- du mot « cabale » se spécialise comme ironique et distancée, tandis que les textes rassemblés ridiculisent la croyance dans le surnaturel, fortement relativisé[4]. Le projet éditorial tient un discours ambigu : il tourne en dérision la portée surnaturelle des songes, il relègue le songe en fin de collection à cause de sa complaisance pour le merveilleux ; mais d'un autre côté, il justifie cette présence de l'invraisemblable par l'imitation des songes réels ; et il rejette habilement en fin de phrase cet adjectif qui ne manquera pas d'arrêter l'attention du lecteur, « extraordinaires », mine de succès éditoriaux. D'ailleurs, les éditions originales sont globalement égales au nombre de rééditions, comme l'a montré Sarah Nègre dans son mémoire sur les *Voyages imaginaires* ; elle en conclut :

---

[1] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome XXXI, p. VII, avertissement de l'éditeur.
[2] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome XIV, avertissement de l'éditeur, p. 5.
[3] Voir Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, Paris, Gallimard, 1981, 345 p., (folio classique), p. 34. Le texte date de 1772.
[4] Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registres du fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, 610 p., p. 254.

> « Cela signifie que la production littéraire romanesque du XVIII[e] siècle semble favoriser les récits de voyages imaginaires, les récits oniriques et magiques. »[1]

Le goût pour le singulier, le curieux l'emporte sur le respect des règles ; la satire outrée et féroce s'y invite. On peut estimer qu'en 1787, dans une atmosphère néo-classique où David triomphe avec son *Serment des Horaces* (1785), la collection confine au cabinet de curiosité, accueillant des textes anciens qui flattent un certain lectorat épris d'une Antiquité rêvée, des textes du Grand Siècle plus adaptés à un lectorat « moderne », mais aussi des fictions féroces sur la société parisienne frivole ou des « bagatelles » aussi dénigrées que le songe l'est par les avertissements et par l'ordre hiérarchique. Le songe est le réceptacle d'une Antiquité idéalisée et de la satire de mœurs impitoyables, rendue possible par son accès au merveilleux ; mais c'est en même temps une forme impure, légère où triomphe l'invraisemblance. Nous pouvons rappeler que l'éditeur, Charles-Georges-Thomas Garnier (1746-1795) s'est illustré comme auteur de nouvelles galantes qu'il publie dans le *Mercure de France* sous un pseudonyme féminin. Il a surtout connu une belle notoriété en tant qu'éditeur de grandes anthologies : *Le Cabinet des fées,* anthologie de contes de fées publiée entre 1785 et 1789 avant les *Voyages imaginaires*[2]*.* L'éditeur s'intéresse donc à une littérature féminine, frappée longtemps d'un certain discrédit, comme le petit genre des contes de fées. Le songe s'inscrit dans cette littérature légère : c'est un genre que Garnier identifie comme le règne de l'invraisemblable, du surnaturel – mais aussi des considérations intimes.

Il est en outre intéressant de remarquer après Sarah Nègre le détail de l'adresse de l'imprimerie sur la première page : « A Amsterdam, et se trouve à Paris ». Durant l'Ancien Régime, les Pays-Bas abritent les impressions interdites et les textes séditieux. La page de titre laisse sous-entendre que la collection a été censurée ; mais l'adresse de l'impression est française, ce qui est typique des permissions tacites. Les éditeurs font croire à des textes censurés pour faire vendre la collection[3]. Si la satire, parfois politique

[1] Nègre Sarah, *La collection des* Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques *(1787-1789), par Charles-Georges-Thomas Garnier*, mémoire de Master 2 professionnel sous la direction de Philippe Martin à l'Université Lumière Lyon 2, septembre 2015, 165 p., p. 47.
[2] *Ibid.*, p. 59*sq.*
[3] Sarah Nègre, *La collection des* Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques *(1787-1789), par Charles-Georges-Thomas Garnier*, mémoire de Master 2 professionnel sous la direction de Philippe Martin à l'Université Lumière Lyon 2, septembre 2015, 165 p., p. 75.

(elle peut même toucher le roi et son faste condamnable[1] ou encore les ecclésiastiques, chez Mercier), ne manque pas de sévérité, la portée essentiellement morale, les incohérences qui surviennent lorsque l'auteur aborde un sujet qui fâche, la volatilité des visions, l'étourdissant mélange des tons, tout invite à une lecture distancée, désinvolte. Ces textes sont trop éloignés des canons littéraires garants de sérieux pour mériter une quelconque condamnation.

On trouve parmi ces songes des récits de créatures élémentaires dont il a déjà été question plus haut, très en vogue à la fin de la première moitié du XVIII[e] siècle après les *Entretiens du comte de Gabalis* publiés par Montfaucon de Villars en 1670. L'auteur des *Entretiens* avait installé ce ton parodique en présentant un personnage infecté par les superstitions ; les auteurs qui s'en revendiquent gardent la même attitude face au merveilleux : amusée et détachée[2]. *Le Gnome ou Songe de Madame la Comtesse de **** de 1730 en est la meilleure illustration, contemporain du *Sylphe ou Songe de Madame de R**** de Crébillon fils (1730) ou encore des *Lettres cabalistiques* du Marquis d'Argens (1737), qui fait reposer la satire sociale et religieuse sur le regard de créatures étrangères à l'humanité. Les deux premiers textes sont fondés sur la communication physique voire l'union avec les êtres élémentaires, prenant place au sein d'un songe et fondant un merveilleux ambigu. Les droits de la raison sont préservés : en effet, chez Crébillon, la narratrice doute de l'existence de ces êtres surnaturels, ou dans *Le Gnome,* la narratrice tourne en dérision le jargon cabalistique ; dans les deux textes, d'autres détails nous invitent cependant à donner dans des fantaisies peu respectables : superstitions du sexe faible, source de désirs inavouables dans *Le Sylphe*. Car Crébillon fils associe l'existence du sylphe à l'imagination de son héroïne, entre rêve et désir : la narratrice résiste à assumer la part obscure de sa conscience qui crée les sylphes et qui lui permet d'assouvir son désir. L'auteur du *Gnome* répond à Crébillon fils mais en dissipe toute la portée sensuelle. Il joue à son tour avec les codes du conte merveilleux : il installe les révélations ésotériques sur l'existence de ces créatures déniées par les savants dans un songe douteux, néanmoins pris ici très au sérieux par sa narratrice – c'est-à-dire une femme, un esprit faible. Cette dernière y est d'ailleurs nourrie d'ambroisie et de rayons de soleil, trouvailles auctoriales qui sont à la croisée d'une

[1] Songe 9 des *Songes d'un hermite* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome 31, p. 280. Puis « le casuiste », songe 30 p. 369 et « le J*** », songe 18 p. 318.
[2] Voir Jean-Paul Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, 284 p. (L'esprit des lettres), p. 59.

tradition féérique et d'une tradition philosophique ancienne, celle de la Plaine de Vérité[1]. Par ces aliments magiques, les derniers doutes de la comtesse doivent être dissipés, elle peut être convertie au « cabalisme » et passer du statut d'amateur averti à celui d'initié. Le rêve baigne dans une atmosphère surnaturelle de créatures qui se dissimulent aux hommes, de nourritures magiques, de sciences occultes, d'ésotérisme avec ses adeptes formant une société de sages liés autant par la complicité que par des pouvoirs magiques et transmettant leurs dons par filiation. Le lecteur est libre de moduler sa croyance et de jouer à croire au merveilleux : il évolue dans un conte exhibant ses procédés comme ses références, suivant avec détachement une narratrice sceptique car soucieuse de son image mondaine mais rompue au jargon cabalistique et immergée dans un monde surnaturel. Cette particularité du conte de fées est celle qu'analyse Jean-Paul Sermain jusque vers 1730[2]. Jamais le conte ne renie complètement la rationalité, il présente cet univers ésotérique comme une échappée imaginaire plaisante qu'on peut oublier une fois le songe achevé. L'entreprise littéraire est un passe-temps badin, loisir d'une classe aristocratique oisive et désœuvrée, friande de croyances populaires qu'elle méprise[3] : le songe en est la métaphore la plus juste, oublié aussitôt qu'achevé.

L'introduction du merveilleux évolue dans les années 1760 : il s'agit d'un élément du récit, souvent déclencheur, qui dévoile une vérité humaine profonde sinon dissimulée dans le monde régi par les lois naturelles. Le cas le plus fréquent en est le coup de baguette magique qui inaugure et manifeste l'intrusion dans le rêve.

Le *Rêve d'un aristarque moderne* de 1762 en est le meilleur exemple. Le début du songe se place dans la filiation de l'*Angola* de La Morlière, par une référence à la « Fée lumineuse », personnage qui appartient au personnel des contes de fées et auquel il ne nous est pas demandé de croire. Cette rencontre confère au héros le pouvoir surnaturel de voir sous les toits des maisons par l'intermédiaire de ce personnage adjuvant et d'assister à la vérité dissimulée dans le secret de la sphère privée. C'est la Fée qui accomplit cette magie :

[1] En effet, ce site mythique nourrit les âmes dans ses interprétations tant néo-platonicienne (la lumière) que chrétienne (l'ambroisie). Voir Pierre Courcelle, « La plaine de vérité » dans Museum Helveticum 26(1969) 199-203, pages 202 et 203.
[2] Jean-Paul Sermain, *op. cit.*
[3] Voir les analyses de Jean-Marie Goulemot sur « l'incroyable crédulité » populaire et archaïque dénoncée autant par les philosophes laïcs que par l'Eglise, « Démons, merveilles et philosophie à l'âge classique » dans Annales ESC 35e année, n°6 (novembre-décembre 1980)1223-1246, p. 1231.

« Elle frappa la maison de sa baguette, le toit disparut »[1]

Le coup de baguette est ici un procédé littéraire, rendu possible par le songe et son indocilité aux règles de vraisemblance. Le songe et ses pouvoirs merveilleux octroient au lecteur cette jouissance d'examiner de haut ce qui est jalousement caché, à l'insu des hommes, comme la littérature offre ce pouvoir de rire de leurs petitesses malgré eux.

Ce pouvoir surhumain offert passagèrement à l'homme par la magie du songe, les textes en série l'exploitent à de multiples reprises, dans un but satirique mais aussi moral : c'est une puissance qui fait vaciller la sagesse des narrateurs. Ainsi du premier des *Rêves d'Aristobule*[2] de 1761. Le narrateur est un philosophe mis à l'épreuve de la démesure dans ses rêves. Dans le premier, le personnage Aristobule se plaint à Plutus de n'avoir gratifié que les avares de son opulence. Le dieu exauce son désir de posséder justifié par le souhait de distribuer prodigalement ces richesses – ce qu'il oubliera bien vite, une fois en possession d'une fortune. L'opulence est ici accordée par une instance divine ; mais si le procédé relève du conte de fées et du coup de baguette magique, l'atmosphère antiquisante[3], la mise à l'épreuve de la sagesse donnent un tout autre ton à ce texte : c'est une réflexion morale sur la décadence d'une société où même un philosophe grec reste la victime des faiblesses qu'il dénonce et se montre incapable de les surmonter. Cette figure de la sagesse antique est perdue dans le monde moderne décadent comme dans un songe où tout contrôle est impossible. Le lecteur est l'observateur distant de la misère de l'homme contemporain tout autant que de l'ironie du texte : la modernité a le poids du rêve tandis que la vérité réside dans la sagesse d'un Grec d'un autre temps, entouré de ses disciples.

Mercier ne néglige pas non plus le procédé du coup de baguette magique, dans un dispositif narratif assez similaire à celui des *Rêves d'Aristobule*.

Dès ses premiers songes publiés, ceux de 1770, *Songes d'un hermite,* il met en scène un ermite, agité par des rêves violents qui le rendent au monde et à ses turpitudes qu'il avait voulu fuir : le procédé du coup de baguette réalise à plusieurs reprises des désirs qu'il n'avait pas osé assumer, parfois même formuler, et confronte l'homme du

[1] *Rêve d'un aristarque moderne*, à Genève, 1762, 79 p., p. 6.
[2] *Rêves d'Aristobule, philosophe grec, tels qu'il les a racontés à ses disciples et mis ensuite par écrit* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome XXXI, p. 193sq.
[3] Elle connaît un renouveau vers 1750 et le « néoclassicisme » correspond à une remise en question de la décadence de l'Europe, en termes esthétiques, moraux, puis politiques. Voir *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, sous la direction de Guillaume Faroult, Christophe Leribault et Guilhem Scherf, Paris, Gallimard- Louvre éditions, 2010, 500 p. En particulier, le premier essai de Marc Fumaroli : « Retour à l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières », pp. 23-55.

renoncement à sa part d'ombre, miroir d'une société cupide et insatiable – à la tentation diabolique. La figure érémitique ressemble à Aristobule, sans emprunter à l'Antiquité grecque : le songe conserve sa visée morale, plonge le lecteur dans les profondeurs d'une psychologie ambivalente. Le procédé gagne en profondeur, car il n'est pas le résultat d'une imagination d'auteur, qui compare un mode de vie à l'ancienne et un autre plus contemporain ; il est le fruit d'une *psyché* tiraillée par les contradictions, entre les instincts et le renoncement.

Le premier d'entre eux s'intitule « le Talisman » : le point de départ en est la figure d'un sage solitaire tourmenté par la tentation de quitter son désert. Cette dernière se concrétise sous la forme d'un pouvoir surhumain qui lui est accordé :

> « Je crus en songe avoir trouvé un talisman qui avoit la vertu de m'attirer l'amitié de tous ceux que je voulois »[1]

Ainsi, l'ermite, par ce privilège magique de gagner la sympathie de quiconque, se voit condamné à la pire des tentations : la facilité à goûter des succès programmés le fait renoncer au mode de vie qu'il a choisi librement. Ce nouveau pouvoir ne le conduit pas à une vie publique généreuse ; bien au contraire, son premier mouvement est cupide : « Je crus ma fortune faite. »[2] Les pires instincts se réveillent chez le « sage » : ressentiment, impuissance, appât du gain, angoisse maladive de perdre ce qui ne lui appartient pas. Le songe apparaît dans ce passage comme l'embrayeur de merveilleux, qui rend possible le retournement psychologique, sans le justifier ou l'expliquer : fiction de la tentation, le songe est le moment où le renoncement libre du sage est levé tandis que les désirs ou les fantasmes s'expriment sans entraves. Cet ermite vivant dans l'abnégation voit en rêve son retour au monde et son désir de puissance. La description du talisman reste de l'ordre du merveilleux :

> « Mon talisman étoit une émeraude sur laquelle étoit gravée l'image de la fortune : je la portois suspendue à des cordons immédiatement sur la peau de l'estomac, de peur de la perdre ; mais tous les soins que je prenois pour conserver ce talisman, ne purent rendre mon bonheur durable. »[3]

Sa nature minérale et précieuse, de même que l'image hiéroglyphique nous introduisent aisément dans cet univers surnaturel. Néanmoins, ces procédés et ces invraisemblances

[1] *Songes d'un hermite* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome 32, p. 250.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

sont tous au service du discours moral. L'image elle-même devrait servir de leçon à l'ermite qui n'y prête guère attention et redouble de soins jaloux pour son objet aux pouvoirs magiques. L'élément merveilleux génère, dans le cas de ces songes issus des *Voyages imaginaires*, non plus le plaisir enfantin d'être libéré des entraves du monde réel, mais la jouissance débridée d'un personnage tenté par des rêves de puissance, tandis que son double réel mène une vie de retraite et d'abstinence. La schizophrénie du narrateur entre ascétisme dans la réalité et avidité sans limites dans le rêve, manifeste de manière désabusée l'impossibilité d'une vie sans passions, le déchaînement des instincts chez un homme assailli par la cupidité sociale ambiante. Le rêve est le revers social corrompu d'un sage qui a décidé de renoncer aux passions. Le procédé initial du coup de baguette magique permet d'opérer dans l'esprit d'un ascète retiré le bouleversement qui le fait participer à l'injonction sociale du pouvoir. Il souligne par conséquent la puissance du texte littéraire qui peut engendrer des situations autrement impossibles et libérer la jouissance voyeuriste du narrateur en même temps que celle du lecteur ; ou libérer les passions des narrateurs endormis, des sages ascétiques, en permettant une réflexion morale désillusionnée sur une société aveuglée par des passions aussi impérieuses qu'illusoires. Dans les deux cas, le lecteur jouit d'une hauteur de vue flatteuse et désabusée sur les mœurs modernes, en observateur détaché de ces petitesses.

Un autre songe met en scène, de manière comparable, la soudaine richesse de son narrateur dans les *Songes et visions philosophiques,* mais dans un cadre « cabalistique ». Ce dernier assiste aux derniers instants d'un « chimiste » (qui est en fait un alchimiste, le narrateur feint de ne pas faire la distinction, le terme étant en effet très péjoratif) caricatural : « la face blême », « les cheveux hérissés », « la barbe longue et négligée »[1], l'homme obsédé par ses expériences assiste au foudroiement programmé d'un de ses assistants pendant un orage. L'expérience est concluante puisqu'à côté du petit tas de cendres, est apparue la pierre philosophale qui transforme le plomb en or. Le chimiste pousse « un long cri de joie » avant de disparaître à son tour sous les coups de la foudre. Le récit accéléré amuse en installant une distance moqueuse avec son petit roman cabalistique : son atmosphère sombre de secrets alchimiques au cœur du laboratoire, son personnage de savant fou, indifférent à la mort de son assistant, obsédé par la pierre

[1] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, p. 253.

philosophale, enfin comblé juste avant d'être réduit en cendres à son tour. Le narrateur n'est que le témoin de cette folie vaine, assez détaché pour ne pas partir à la recherche d'une seconde pierre philosophale lorsque le chimiste finit en cendres ; mais il est aussi le bénéficiaire inattendu de cette opulence qui se donne à lui. La suite rappelle la visée moraliste des *Songes d'un hermite.* Ainsi, l'atmosphère initiale est exploitée avec une certaine distance ironique : le narrateur ne fait qu'assister à un spectacle sans y participer ; le chimiste n'est pas à son goût ni au goût de son auteur qui le fait disparaître ; le talisman s'offre à lui. Sorte de subterfuge emprunté à une certaine littérature, la pierre philosophale est un élément déclencheur, clin d'œil à des croyances d'un autre temps dans ce conte philosophique et moral sur les faux-semblants : objet d'une quête inlassable, elle est convoitée au point que la vie humaine devient dérisoire en comparaison avec sa possession. Sorte de sésame universel, elle se réduit pourtant ici à la possibilité de s'enrichir indéfiniment et figure la passion dans son insatiabilité. Tout comme une petite créature surgit curieusement et brutalement en tant qu'élément de résolution :

> « un petit vampire, plus maigre encore que les autres, s'élança sur moi et me suça tout vivant. »[1]

A mi-chemin entre l'allégorie, puisque les précédents vampires l'ont dépouillé de tous ses biens, comme le feraient des créanciers ou plutôt des usuriers, et du grotesque incongru, ce petit vampire suffit à le dessécher jusqu'à ce qu'il devienne léger, emporté par le vent, et que le songe prenne fin. L'auteur s'amuse de l'arbitraire de ses inventions, accommodant avec humour le personnel des superstitions paysannes. Il gambade d'une merveille à l'autre, crée un ton très particulier, joue avec des terreurs ancestrales qu'il ne prend qu'à la légère, gardant le cap d'une littérature moraliste.

Pour conclure, les procédés merveilleux des songes engendrent deux effets majeurs. Le premier, dans les années 1740, consiste à plonger le lecteur dans un univers merveilleux et de jouer de duplicité avec lui : l'auteur se complaît dans la superstition et il la brocarde comme conte ridicule. Dans les songes choisis par la collection Garnier (ils datent des années 1760), le procédé du coup de baguette octroie un pouvoir nouveau à un homme qui dans la réalité a fait vœu de sagesse : la confrontation entre le désir de toute-puissance de l'homme, comme mode de relation sociale généralisé, et son refus pendant la veille, en est l'arme d'exploration morale. Mercier, pourtant, se distingue tant

[1] *Ibid.*, p. 257.

par l'abandon d'une Antiquité de convention que par son goût du merveilleux insolite et inquiétant, que nous explorerons bientôt plus avant.

Il existe une autre utilisation du merveilleux dans les années 1750 jusque dans les années 1760 : l'allégorisme qui s'en empare pour amuser et titiller la curiosité d'un lecteur habitué aux énigmes morales : d'Argens, par exemple, se distingue par cette utilisation du merveilleux comme nous allons l'étudier plus longuement juste après. Nous aimerions à présent faire un saut dans les années 1760 pour étudier de manière plus ramassée un exemple de ce merveilleux allégorique avec *La Ratomanie ou Songe moral et critique d'une jeune philosophe* (1767)[1] : l'allégorie y est au service de la satire moraliste. L'œuvre, éditée anonymement, a pour auteur Antoine Sabatier de Castres (1742-1817).

Ce fils de perruquier, clerc tonsuré, s'est illustré très jeune pour ses talents satiriques. Il est engagé en qualité de « décroteur bel-esprit » chez le comte de Lautrec, est le protégé d'Helvétius qui lui verse une pension dès son arrivée à Paris en 1766 et se fait connaître pour *Les Trois siècles de la littérature française* paru en trois volumes en 1772 et violemment anti-philosophique. Cet ouvrage connut six éditions jusqu'en 1801. Il passe alors dans le camp adverse des philosophes et devient en 1777 précepteur des enfants de Vergenne, Ministre des Affaires Etrangères. Il s'exile à Vienne puis en Allemagne au début de la Révolution et y restera jusqu'à la seconde Restauration. Ce royaliste opportuniste affirme que les Lumières sont funestes au peuple, il plaide pour la sujétion des peuples et contre la liberté de la presse[2].

C'est une narratrice qui est aussi la protagoniste : ce qui ne nous étonnera pas, dès que le merveilleux s'invite dans les songes. Il s'agit d'une jeune femme, qui ne se dit pas moins philosophe, bien qu'elle traverse des contrées fabuleuses, refuge des femmes à l'imagination trop fertile, selon l'interprétation donnée par Malebranche. Elle est transportée dans un jardin aux connotations édéniques. C'est alors qu'elle voit un rat « de la grosseur d'un éléphant, à la peau chamarée, à la tête énorme surmontée d'une couronne »[3]. Sur son front, on peut lire : « je gouverne les autres têtes ». Cette apparition monstrueuse à l'apparence séduisante produit « tous les jours de nouvelles espèces de

[1] Antoine Sabatier de Castres, *La Ratomanie ou Songe moral et critique d'une jeune philosophe* Par Me***, Amsterdam, 1767, 196 p.
[2] Voir *Dictionnaire des lettres françaises*, sous la direction de G. Grente, Paris, Arthème Fayard, 1960, Le Dix-Huitième siècle L-Z, p. 499-500. Et http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/723-antoine-sabatier-de-castres, article de Hervé Guenot.
[3] *La Ratomanie*, *op. cit.*, p. 12.

folies, de caprices, de vapeurs »[1] ; le commentaire de la narratrice, tout comme la devise explicite, assignent une signification allégorique à l'apparition grandiose et burlesque, celle de la folie humaine, que le lecteur peut deviner comme dénominateur commun des caprices et des vapeurs – sexuées, comme il se doit. Elle possède les atours de la variété, mais sa disproportion monstrueuse la rend dérisoire et sa vanité ridicule.

Le songe décuple ainsi les possibilités de la fiction littéraire : récit encadré, il offre des prolongements inédits au récit encadrant, des approfondissements et des paradoxes imprévisibles, il en modifie le cours, tant dans sa version prémonitoire que dans sa version de message divin : le narrateur n'en sort pas indemne et le lecteur trouve là matière à imaginer la suite de ses aventures. Par ailleurs, le songe s'affranchit, comme la faculté imaginative dont il est issu, des règles de vraisemblance, de mesure et de respectabilité en s'appropriant des éléments merveilleux du conte de fées. Il explore d'autres possibilités de la fiction littéraire, jusqu'aux confins de la fantaisie : des superstitions cabalistiques, des désirs de toute-puissance, des apparitions incongrues, échos de la folie du monde, de ses illusions, dans des registres variés mais où la bienséance est accessoire.

On remarque que la portée morale est au centre de ces textes, et particulièrement dans la sélection de la collection Garnier, justement parce que le genre du rêve est dépourvu de règles strictes et ne trouve pas sa place dans la hiérarchie des genres légitimes. La morale apporte une caution à ces écrits qui se complaisent aux marges de la vraisemblance. Et il est vrai que l'imagination apparaît de plus en plus comme une faculté qui peut être mise au service de l'instruction autant que la raison. *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon en 1699 et *L'Emile* de Jean-Jacques Rousseau de 1762 ont été les étapes décisives de cette redéfinition : l'imagination y œuvre directement au projet pédagogique[2].

La caution morale s'assortit aussi fréquemment du choix de l'allégorie, les transgressions à la vraisemblance, à la bienséance sont enveloppées dans la forme noble et ancienne du songe allégorique. Ce qui peut rendre les songes littéraires du XVIII[e] siècle souvent ennuyeux pour un lecteur contemporain, c'est la sujétion de la fantaisie à l'allégorie mythologique, omniprésente, enserrant l'imagination dans un carcan de

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] Voir Andréane Audy-Trottier et Kim Gladu, « Le discours des éditeurs ou le rôle pédagogique de l'imagination : *Le Cabinet des fées* et les *Voyages imaginaires* », pp. 125-144 dans *Imager la romancie. Dessins de Clément-Pierre Marillier pour* Le Cabinet des fées *et Les Voyages imaginaires (1785-1789)*, sous la direction de Aurélie Zygel-Basso, Paris, Hermann, 2013, 561 p.

signification codée, à visée morale. Pourtant, le même lecteur pourra s'étonner à raison des nombreux genres allégoriques que le songe fédère : emblème, énigme, apologue, voyage imaginaire. Il accueille, comme dans les recueils galants du siècle précédent, dans les bigarrures ou de manière similaire aux « anas »[1], des formes multiples avec une grande générosité, devenant une sorte de super-genre, comparable à la fable. Par ailleurs, la part laissée aux arts visuels reste déterminante : c'est la peinture d'une scène, fréquemment muette, qui initie le songe et suscite la curiosité avant que le sens ne s'agence, accompagné d'une signification morale, dans un mouvement dilatoire qui fait le sel de ces jeux littéraires. C'est l'objet de notre étude présente.

c) Système allégorique très codé… mais profusion générique du songe

Les songes qui accueillent toutes sortes de fantaisies se rattachent pourtant toujours à la grande tradition *allégorique*, pacte de lecture qui rachète ses débordements pathologiques et qui définit non seulement le songe comme itinéraire spirituel, mais aussi la fable dans ce qu'elle a de plus exemplaire et de plus noble : sa visée morale. Cette tradition allégorique est aussi belle que multiple et le genre du songe ne se fait pas faute de puiser largement dans les formes allégoriques à sa disposition, instaurant un pacte de lecture en léger mouvement : c'est surtout vrai dans les songes en série où abondent des genres divers, tous très codés. De plus, le songe, en tant que vision, puise dans les arts visuels la source de sa radicale étrangeté : emblèmes, énigmes, blasons, devises, médailles lui donnent sa structure en deux temps : description où le sens se dérobe pour finir par se donner, soit au détour de quelque détail, soit dans l'agencement des détails, qu'une devise éclairante vient finalement couronner d'une morale. La dimension allégorique des images semble découler de la nature du songe, dit *allégorique* chez Artémidore, et qui offre des tableaux qu'il faut déchiffrer avant d'accéder au sens. Les auteurs se plaisent à donner au lecteur le rôle d'onirocritique ; il doit démêler les hiéroglyphes de son auteur, sorte de démiurge à l'intérieur de son œuvre, qui envoie des images troublantes avant de les éclairer.

Pour commencer, l'énigme est une forme allégorique qui inspire nombre de songes : comme dans le rébus, la figure définit dans l'énigme l'idée en termes « vagues et

[1] A l'origine recueils de pièces disparates pour célébrer la mémoire d'un auteur mort, à partir de 1700, ce sont des recueils de pièces détachées où la diversité le dispute au caractère plaisant : traits d'érudition, petits contes, fines anecdotes, épigrammes sont rassemblés. Voir Francine Wild, *Naissance du genre des ana (1574-1712)*, Paris, Champion, 2001, 781 p.

obscurs »[1]. « Peinture obscure »[2], l'énigme rapproche des figures de choses éloignées en créant de la sorte un spectacle aussi chimérique qu'opaque : le correspondant allégorique de ce tableau lève le mystère et assigne un sens, dans un mouvement dilatoire qui lui donne sa saveur[3].

Dans les années 1750, c'est une des figures très prisées par le Marquis d'Argens que l'énigme, adaptée au récit onirique.

Le marquis d'Argens (1703-1770) vient d'une famille aristocratique d'Aix, son père est procureur général. Mais son fils aîné s'est toujours refusé à embrasser cette carrière, rejoignant l'armée puis s'adonnant aux belles-lettres en exil. Le marquis est un héritier des libertins érudits, se revendiquant du scepticisme d'un Montaigne ou d'un Bayle et critiquant avec fermeté l'Eglise chrétienne pour son intolérance, le clergé pour ses abus. Il a beaucoup voyagé, à Constantinople en 1724, à Rome en 1729, il s'installe aux Pays-Bas pour trouver la liberté de penser et d'écrire en 1735. C'est là-bas qu'il va donner ses premiers écrits périodiques : les *Lettres juives, cabalistiques et chinoises* en dix-huit volumes (1737-1739). Adoptant la composition des *Lettres persanes,* il présente dans une forme épistolaire souple le point de vue naïf et critique de deux Juifs sur l'intolérance chrétienne, sur les ridicules français, sur les femmes ou le régime politique en France. Il poursuit la satire dans les *Lettres cabalistiques* où les deux héros sont des sages en sciences occultes, dans lesquelles donnent nombre de ses contemporains. Il y introduit des dialogues des morts, à la manière de Fontenelle et présente des thèmes philosophiques débattus par des personnalités de l'histoire antique et moderne. Enfin les *Lettres chinoises* jouent sur la mode orientale, en vogue depuis les *Lettres édifiantes* de 1703. Mais harcelé par une cabale catholique, il se cache puis fuit à Stuttgart où il entre au service de la duchesse de Wurtemberg en 1740. De là, il cède aux propositions de Frédéric II et s'installe à Berlin où il rejoint la communauté des réfugiés protestants. Il fréquente Charles-Louis Beausobre, J.-H.-S. Formey et poursuit son œuvre dialoguée sur des thèmes aussi variés que les théories esthétiques et littéraires, la philosophie, le théâtre anglais, les sciences, les inconvénients de la vie de Cour avec les *Réflexions*

[1] Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature (édition de 1787)*, ed. présentée par Sophie Le Ménahèze, Paris, ed. Desjonquères, 2005, 1288 p., article « Emblème » p. 475.
[2] Expression de Claude-François Menestrier à propos des énigmes, *L'Art des Emblèmes*, Lyon, 1662 réédité par Garland publishing, New York et Londres, 1979, 99 p., p. 7 : « Les enigmes sont des peintures obscures, et difficiles à expliquer, composées des choses qui sont naturellement incompossibles, et qui semblent purement chimériques, comme un Cerf aisle, une chimere faite de trois animaux, un monstre a plusieurs testes etc. »
[3] Voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes : L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, 483 p., p. 209*sq.*

historiques et critiques sur le goût (1743), les *Lettres philosophiques* (1744), *Critiques de Mlle Co… avec les réponses de M. d'Arg.* (1744). Viennent ensuite les *Songes philosophiques* (1746). Ce texte fait suite au rôle joué par le marquis dans le recrutement de l'Opéra de Berlin et dans le renouvellement de l'Académie de Berlin, devenue en 1744 l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Prusse. Il est nommé directeur de la classe des Belles-Lettres, tandis que Maupertuis en est le Président (1746), Formey, le secrétaire perpétuel. C'est sans doute dans cette atmosphère d'effervescence intellectuelle qu'il rédige les *Songes philosophiques,* accompagnant l'intérêt de la classe de philosophie spéculative pour tous les phénomènes inexpliqués, en particulier pour les songes et l'imagination. Après quelques allers et retours entre la Provence et Berlin, le marquis affaibli physiquement, s'installe à « Mon repos » en 1769 avant de mourir un an plus tard. Cet épicurien sceptique revendique une morale naturelle qui repose sur un art de vivre loin des passions violentes, dans une société choisie et cultivée[1].

Dans les *Songes philosophiques,* le marquis multiplie les images ou les scènes énigmatiques incongrues dans un esprit ludique, les fait durer jusqu'au mot de la fin estompant le mystère au profit d'une interprétation allégorique, abstraite et souvent conventionnelle. Le plus souvent, les tableaux relèvent du merveilleux, finalement écrasé par l'allégorisme qui en fait l'instrument d'un sens moral en lui faisant perdre son pouvoir d'étrangeté. L'auteur des *Songes philosophiques* (1746) excelle dans ces jeux éphémères, dans ces manœuvres dilatoires, énigmes mondaines qui s'étoffent au fil du songe, et non prises pour elles-mêmes.

Par exemple, dans le songe 4, des hommes font des « chapelets de grains de millet »[2] au « Séjour de l'Envie et de la Misère ». On pense au conte de Psyché et de Cupidon, lorsque l'héroïne est condamnée à compter un tas de grains de variétés différentes pour châtiment de sa curiosité[3]. Le lecteur a déjà les clés en main pour déchiffrer ce petit détail incongru : un coup d'œil aux occupants de la salle révèle des personnages aigris, des hommes de lettres comme les chapelets épiques, lyriques, élégiaques les désignent bientôt. L'image pieuse du chapelet associée à celle des grains de millet, minuscule denrée qui suggère une méticulosité sans talent, un châtiment sans fin, amuse d'emblée

[1] Voir Elsie Johnston, *Le Marquis d'Argens. Sa vie et ses œuvres. Essai biographique et critique*, Genève, Slatkine reprints, 1971, 213 p. Voir aussi : http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/112-jean-baptiste-marquis-de-boyer-dargens

[2] *Songes philosophiques par l'auteur des* Lettres juives, Berlin, 1746, 216 p., p. 33.

[3] Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Librairie générale Française, 1991, 317 p., Livre de Poche Classiques, p. 196 : Vénus lui demande de séparer quatre espèces de grains mélangés et formant une grande montagne, pour nourrir ses pigeons exclusivement de mil et froment pur.

et se déchiffre sans peine ; de même la scène illustre l'expression « enfiler des chapelets » dont la visée est d'expier ses péchés : comme si ces auteurs devaient se livrer indéfiniment à une tâche ingrate, répétitive et sans originalité afin de justifier leur état ou plutôt leur absence de talent – tâche ennuyeuse autant pour eux-mêmes que pour le lecteur. Il faut préciser que le tableau offre un spectacle fascinant qui attise la curiosité jusqu'au dévoilement de la satire. La mise en place du dispositif scénique fait de l'écrivain un mage irrévérencieux dont la parole morale résonne fortement lorsque la satire se fait jour.

Aussi, dans le songe 11, le narrateur amorce le récit ainsi :

> « J'étois dans la ferme persuasion que tous les hommes avoient des yeux de verre. »[1]

Cet univers parallèle est juste esquissé : un modalisateur qui introduit la narration, l'image familière des yeux de verre qui sont ici étendus à toute l'humanité, cela suffit à camper une scène curieuse. Pourtant l'énigme d'un peuple qui a perdu ses yeux véritables se développe dès la seconde phrase : ces hommes voient comme à travers un microscope, ce sont les « microscopistes », évoquant l'importance que Voltaire reconnaît à l'optique et à ses nouveaux instruments dans ses contes comme *Micromégas* (rédaction 1738-1739)[2], tout comme Mercier après lui dans certains de ses songes[3]. De plus, la métaphore optique est abondamment utilisée dans l'analyse morale comme le discours moral à l'âge moderne, ainsi que le montrent les études de *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*[4]*.* Le télescope et le microscope qui ont ouvert de « nouveaux horizons de visibilité »[5] deviennent ici des métaphores de la vision déformée puis de l'évaluation des événements[6], du jugement critique. Il suffit d'ajouter que ces hommes ne cessent de commenter tout ce qui arrive avec une exagération ridicule pour

[1] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 72.
[2] Micromégas est entomologiste et un de ses diamants qui lui sert de microscope lui permet de découvrir l'existence des hommes, trop minuscules à l'œil nu du géant de Sirius.
[3] Ainsi, l'image des lunettes revient dans deux songes successifs : dans le songe 16 des *Songes et visions philosophiques*, *op. cit.*, p. 258, un monstre féminin a un microscope qui grossit les défauts.
[4] Actes du colloque international de Grenoble, Université Stendhal, 27-29 mars 2003, textes recueillis et présentés par Bernard Roukhomovsky, Paris, Champion, 2005, 478 p. Voir en particulier, « Portrait du moraliste en opticien » de B. Roukhomovski, p. XIV.
[5] *Ibid*, p. XIII, citation empruntée à Philippe Hamou, *La Mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII*^{e} *siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, vol. I, 317 p., p. 15.
[6] Dans le songe 17 des *Songes et visions philosophiques*, *op. cit.*, p. 261, Oradou, ministre de Xuixoto, (les noms renvoient au conte oriental) distribue des lunettes à deux verres, l'un montre le malheur à venir, l'autre le bonheur futur. Le titre de ce songe est d'ailleurs : « Les lunettes, imitation de… ». Ici, les lunettes sont associées à l'appréciation optimiste ou pessimiste des conséquences, dans une réflexion sur l'optimisme ouverte par Voltaire.

que le lecteur comprenne que la rhétorique emphatique est la cible visée dans ce peuple. Et en effet, dans la scène suivante, les microscopistes commentent une lecture publique, avec leur style ampoulé et dénué de toute justesse, comme peuvent l'être certains auteurs de journaux. Ces curieux personnages trouvent dans cet univers leur exact correspondant dans les « concavistes », hommes qui diminuent la portée de toute chose. Enfin sont mentionnés les hommes à longues lunettes, les « lorgneurs » qui conjuguent les deux travers précédents. Au réveil, la signification est donnée directement par une maxime empruntée à Molière sur l'impossibilité des hommes à juger avec vérité ; elle commente d'un dernier mot désabusé les failles de la condition humaine et scelle l'allégorie déjà déchiffrée par le lecteur. L'univers parallèle s'évanouit, l'évocation de la rhétorique encomiastique, des comptes rendus littéraires tout autant, dans la généralité d'un mot de grand auteur.

Cette intrusion temporaire dans la féerie, conventionnelle et vite évincée par un message allégorique attendu, se retrouve dans un autre des *Songes philosophiques* du Marquis d'Argens : au songe 13, une déesse infernale, dont la banderole au front avec son inscription expriment clairement de quelle idée abstraite elle est l'allégorie, « la Superstition », la déesse enferme des génies dans une enceinte et leur administre des philtres. Pour s'en garantir, ces derniers prennent pour antidote des poudres qui portent le nom de leur chimiste : de la « poudre de Gassendi, poudre de Bayle, poudre de Grotius, poudre de Puffendorf, poudre de Locke, poudre Juive, poudre Chinoise, poudre Persane, poudre de Voltaire »[1]. La référence à une divinité maléfique, la mise en place d'un décor sommaire et abstrait puis le recours à des potions magiques mettent en place les différents éléments de l'énigme : teintée de merveille, elle suscite la curiosité du lecteur à la manière des contes de fées. Néanmoins la signification allégorique s'impose d'emblée par l'inscription au front de la figure principale : c'est une critique de l'intolérance religieuse et de la censure qu'elle fait régner sur les esprits. Les éléments féériques de l'ensorcellement puis du désenvoûtement, empruntés aux contes superstitieux, fournissent leurs procédés afin de brocarder la religion, conforme au dogme, mais intolérante : ce retournement de valeurs est en soi très subversif. Enfin, le narrateur explique que ces poudres tirent leurs noms des chimistes qui les ont préparées : cette précision naïve sur les auteurs de ces prodiges est un hommage voilé aux philosophes religieux, politiques, et aux noms d'œuvres littéraires dont le procédé

[1] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 89.

principal est le décentrement par le regard de l'autre (*Les Lettres persanes, les Lettres juives, les Lettres chinoises,* de d'Argens d'ailleurs pour les deux dernières), qui font reculer par leurs lumières l'intolérance des lecteurs. Le lecteur est pris pour complice de ces jeux de cryptage, rendus habituels par les interdictions de la censure en France : dans ce cas, l'enjeu est ludique puisque l'œuvre est publiée à Berlin, sans danger d'interdiction.

D'autres énigmes, qui voilent des réalités assez triviales de la République des Lettres, fonctionnent de manière comparable. Elles nous introduisent sur le mode du jeu d'esprit, dans une féérie provisoire, dans un univers aux lois opaques, qu'il s'agit d'élucider afin de parvenir à la signification allégorique de portée satirique : l'incongru nous conduit à la désillusion sur le monde des lettres. Derrière l'éclat mystérieux du nouveau monde construit par la fiction se cache un quotidien sans grandeur. Par exemple, au songe 16, un tableau muet titille la curiosité du lecteur : des personnes tirent des « cannes à vent »[1] devant un portrait qu'elles ne se lassent pas de vernir ; tandis qu'une seule autre suffit à souiller ce portrait en soufflant de « l'onguent de mais ». C'est le réveil qui offre encore l'interprétation, comme si la raison se réveillait et se déprenait de l'étrangeté des spectacles vus pour y reconnaître la familiarité des coutumes, reformulée en termes clairs[2]. Le vernis est le lustre de la louange ; tandis que l'onguent suffit à salir en une seule fois une réputation bâtie à force de louanges répétées. Cette image moraliste et désillusionnée de la gloire comme d'un tableau à entretenir relève de la maxime classique ; tandis que la scène muette ajoute une pointe de fantaisie en connivence avec un public rompu aux jeux mondains. Il en est de même des « boules de louange »[3] au songe suivant.

La scène muette d'un autre peuple rend tout son sel aux expressions d'« éloquence muette » et de « silence disert»[4] qui caractérisent l'allégorie, et dans ce cas précis, s'appliquent aussi bien à l'emblème :

[1] *Ibid.*, p. 135.
[2] « je m'éveillai, et je compris aisément que nous voions tous les jours dans les compagnies ce que je venois de rêver. On y loüe plusieurs personnes, et l'on détruit, par un seul mais, tout le bien que l'on avoit dit d'elles. », *ibid.*, pp. 135-136.
[3] *Ibid.*, p. 139.
[4] Expression utilisée par le sieur de Chaumelz à propos des devises dans ses *Devises* de 1667, citée par Marc Fumaroli dans *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1998, 669 p., p. 553 (Champs Flammarion). La devise est l'association d'une image et d'une épigramme à propos d'une personnalité éminente. On voit que la modalité épidictique de la devise est ici détournée en satire.

> « Parmi les choses singulières que j'ai vûes dans mes songes, celle d'un peuple, qui aiant l'usage de la parole, ne communiquoit cependant ses gestes que par des mines et des gestes, m'a paru très amusante. »[1]

Le nouveau peuple décrit n'est pas dépourvu de l'usage de la parole mais il préfère s'en passer et privilégie un langage corporel décrit dans ses moindres détails : l'emblème n'est que le tableau fidèle de leurs mœurs et non pas un choix d'auteur. Mais il suffit d'une entrée en matière sur quelques jeux de jambes ou d'yeux pour que le lecteur reconnaisse dans cette chorégraphie vide de sens le manège exagéré et artificiel de la mondanité : le tableau muet n'en est que l'expression paroxystique. Le détour par cette anamorphose muette favorise un questionnement et un regard critique, ici satirique, des habitudes de la société parisienne.

Tout est clair avant même la fin du rêve :

> « […] je fus persuadé que l'on retrouvoit dans la plûpart des Petits-Maîtres et des Coquettes la parfaite copie de ce peuple muet, parlant par mines et par gestes, et tenant beaucoup plus de l'automate et de la marionnette, que de l'humanité, s'il est vrai que la raison soit l'essence de cette humanité, déshonorée de tant de manières chez les trois quarts des hommes. »[2]

Le rêveur non seulement nous livre le correspondant allégorique de ce peuple, moins une abstraction qu'une certaine catégorie de personnes victime de la satire et connue du public parisien ; le ton sentencieux remplace là encore la moquerie puisque le rêveur explique en quoi le mutisme délibéré dénote une absence de raison et que le manège, pour sa part, révèle un grand artifice, une absence de sentiments réels comme un instinct mécanique. La part d'exagération et de moquerie qui préside au choix de la scène muette est vite oubliée, au profit d'une posture morale qui privilégie la correction des mœurs.

Parfois la scène muette énigmatique d'Argens se colore d'une certaine cruauté. Ainsi, dans le songe 14 des *Songes philosophiques*, une autre scène s'offre à la vue du narrateur : dans une salle ovale magnifique, des personnes de haut rang, « espèces de figures humaines, privées de la parole et d'une partie de l'usage des membres »[3] se voient prêter des mains, des langues, des pieds par des domestiques qui les détachent de leurs corps. La merveille s'immisce quelques moments au sein de ce tableau sans parole,

[1] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 56.
[2] *Ibid.*, p. 60.
[3] *Ibid.*, p. 91.

où les parties du corps sont détachées et échangées telles des objets, sans plus d'explication. Le songe se prolonge par une scène de rivalité entre une femme et un directeur de conscience autour d'une « Idole », ce qui permet des applications immédiates dans l'histoire proche de la monarchie, comme avec Louis XIV. Rapidement la fable du pouvoir se donne à lire avec la critique des Grands, réduisant en esclavage le corps de ceux qui leur sont soumis. Le réveil feint de mettre fin à l'énigme, comme fréquemment :

> « Je m'éveillai et je compris que bienheureux sont les peuples qui sont gouvernés par des Princes qui se servent de leur langue et de leur main, et qui n'empruntent ni celles de leurs Ministres, ni celles de leur maitresse. »[1]

En fait, il infléchit la signification de la scène : il oublie les domestiques, amputés de quelque partie de leur corps. Le rêveur rappelle aux monarques le risque de perdre leur pouvoir en en déléguant l'exécution, au lieu d'en rester maître : il assagit la portée trop critique de la scène pour prendre la posture de conseiller monarchique. Car l'énigme porte en elle sa propre signification, mais muette, faussement contenue dans une scène sans paroles ; la critique de la monarchie n'est donc pas exprimée, elle est montrée et non assumée par un rêveur irresponsable.

Comme on a pu le voir dans les précédents exemples empruntés aux *Songes philosophiques* du marquis d'Argens, les songes allégoriques relèvent de l'énigme en ce qu'ils provoquent une stupéfaction par le biais d'un spectacle improbable et obscur qui appelle un éclaircissement. C'est le réveil qui dissipe complètement l'obscurité car s'y exprime une devise de portée générale, politique dans le dernier cas. Mais ce procédé de commentaire par une maxime n'est pas propre à l'énigme, il appartient à l'*emblème*. Loin de refermer la scène sur le sens, il prolonge la réflexion et l'élargit dans le style moraliste, indifférent aux petitesses contemporaines et orienté vers le perfectionnement du genre humain.

L'emblème est une forme allégorique qui combine une figure et un *motto,* un enseignement universel, politique ou moral. Essentiellement didactique, l'emblème trouve son explication dans une phrase de portée générale[2]. Si l'on revient au songe des microscopistes (songe 11) du marquis d'Argens, il s'achève sur un réveil où une maxime

[1] *Ibid.*, p. 94.
[2] Voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes : L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, *op. cit.*, p. 212.

générale, empruntée au grand dramaturge qu'est Molière, clôt le songe et lui assigne une signification articulée :

> « C'est que morbleu jamais les hommes n'ont raison
> Et que je vois qu'ils sont sur toutes les affaires,
> Loüeurs impertinens ou censeurs téméraires »[1]

Cette maxime, dont la tournure parlée n'a pas été supprimée, accentue le caractère de satire moraliste et termine un songe bien plus complexe qui porte sur le monde des lettres autant que sur la société politique. Le recours à ce procédé de la devise dissipe ce que l'application des situations *a priori* chimériques à la société du temps peut avoir de sarcastique. La posture de l'emblème supprime tout ce que l'allégorie avait mis en place : le procédé de l'exagération jusqu'à l'absurde et au chimérique, qui amuse et déconcerte, puis les indices disposés ça et là qui permettent au lecteur de percer le mystère épais de la scène inaugurale, éclairée alors par la portée critique acerbe. Le ton sentencieux prend le dessus. Que l'on pense aussi au songe des membres empruntés (songe 14) : il se termine en conseils avisés au monarque, et en considérations politiques d'ordre universel.

Dans un autre songe du même auteur, le songe 12, le rêveur assiste à une Comédie intitulée la *Vie humaine*. Il est particulièrement attentif au jeu des comédiens et à leurs échanges avec le public : le spectacle revêt une importance toute particulière et tous les acteurs sur scène sont investis de la noblesse de leur fonction. Ceux qui jouent mal et qui sont sifflés par le public se mettent en colère ; alors que les bons comédiens prennent en compte l'avis des spectateurs. La scène s'assortit des commentaires d'un homme averti de ces lois : il explique que certains refusent de s'adapter car ils sont persuadés que leur naissance leur assure les talents nécessaires. Le lecteur comprend alors sans ambiguïté quelle signification allégorique donner à cette scène ; le nom de la comédie donnait d'emblée un indice. Le réveil fournit la devise :

> « Je m'éveillai, et je vis clairement que dans cette vie les Grands étoient les Comédiens, et nous les spectateurs, qui ne pouvions sans risque desapprouver leurs sottises, quelque énormes qu'elles fussent. Je fus encore convaincu que les Grands, qui sont vertueux, font consister leur véritable gloire dans l'amour du public, et que ceux, qui ne le font pas, affectent de le mépriser. »[2]

[1] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 77.
[2] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 80.

Le rêveur livre un déchiffrement détaillé de chacune des parties du rêve, mais sur un ton sentencieux qui met à distance les moqueries présentes dans la première partie, les piques perfides contenues dans les détails.

En somme, l'énigme comme l'emblème adoptés dans les songes sont moins des déplacements d'une image littérale à un sens moral que des déplacements de postures satiriques : l'auteur passe de la moquerie fantaisiste et piquante au ton sentencieux, du grossissement moqueur à la distance du philosophe, du fou au sage.

On peut trouver, parmi les songes en séries, des emblèmes d'un genre particulier : ils reposent toujours sur la combinaison entre une figure et une devise ; et l'enseignement moral en est essentiel. Pourtant l'articulation entre l'image et la parole est inversée : ce n'est pas l'énigme dans sa dimension visuelle qui se leste peu à peu de ses correspondants allégoriques ; mais comme dans les médailles, l'inscription accompagne la figure allégorisée de la Vertu et « en donne l'Intelligence » selon les termes de Jean Raymond de Petity dans le *Manuel des artistes et des amateurs ou Dictionnaire historique et mythologique*[1].

C'est le cas du songe 20 des *Songes d'un hermite,* intitulé « La médisance »[2]. Des femmes tourmentent une jeune femme à marier, en lui prodiguant des conseils qui la font pleurer, avant d'en venir à déplorer la médisance à travers des portraits à charge de leurs connaissances. Le plaisir ne consiste pas à deviner l'esprit de la scène, d'emblée livré au lecteur, mais à en apprécier l'illustration et ses perverses modalités qui se développent *crescendo* jusque dans la médisance… à propos de femmes médisantes et à l'entrée en scène de l'une d'entre elles. Le procédé voile la méchanceté satirique derrière la gaze de l'allégorie noble des Vices et des Vertus, à but instructif.

Un autre songe issu des *Songes et visions philosophiques* de L.-S. Mercier relève du même type d'emblème : il s'agit de « L'envie », songe 16. Le rêveur, ici non identifié, se plaint de la jalousie des gens de lettres – thème rebattu dans ces satires oniriques. Le rêve ouvre un paysage désertique imaginaire où une figure blafarde est la gardienne d'une caverne habitée par un monstre féminin vomissant de petits monstres dont la taille croît à l'œil nu. Elle possède un microscope qui grossit les défauts. La mise en place d'une scène de groupe merveilleuse qui évolue et se transforme figure ici de manière originale le vice de l'envie. L'auteur modifie l'emblème en lui ajoutant une dimension

[1] *Manuel des artistes et des amateurs ou Dictionnaire historique et mythologique des emblèmes, allégories, énigmes, devises, attributs et symboles*, à Paris, chez Jean-Pierre Costard, 1770, volume I, 546 p., p. XVI.
[2] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 325.

tout à fait personnelle, inattendue, où plusieurs métamorphoses se succèdent les unes aux autres, comme si le Vice trouvait toujours de nouvelles incarnations, comme le Diable dont le nom est Légion. Pour finir, l'Envie se transforme en médecin ; d'entité abstraite, elle s'incarne et met fin à l'allégorie : la satire ne se dissimule plus sous le drapé imposant de l'abstraction, elle perd sa portée morale pour prendre corps dans la société contemporaine.

D'autres genres plus complexes font des apparitions parmi les genres multiples des songes, les unes isolées, comme la fable ésopique, les autres plus remarquées comme le voyage imaginaire. Peu représentée, l'apologue fait cependant une apparition ponctuelle dans les *Songes philosophiques* du marquis d'Argens. Il se caractérise par un récit qu'achève une moralité ; ce récit prend généralement pour héros des animaux ou des végétaux personnifiés, mais pas exclusivement. La « naïveté », l'aspect ludique caractérise ce genre, qui fait passer la leçon de sagesse pour un jeu[1].

Le songe 9 présente un chêne élevé et bien enraciné : des satyres et des faunes s'affairent autour de lui, un roseau en main, pour l'abattre. Un homme sage se moque d'eux, tandis qu'une voix divine provenant de l'arbre leur jette un sort pour les punir de leur arrogance. Inspiré de la fable ésopique sur le chêne et le roseau, ce songe en emprunte le ton léger, sans prétention, pour en renverser le dénouement et la moralité ; puisque les détenteurs de roseaux sont les victimes de leur versatilité. Mais surtout, il fait intervenir des créatures mythologiques qui frappent le chêne avec un roseau, ce qui rappelle l'épisode de la flagellation du Christ : les soldats romains, après l'avoir battu, lui remirent une couronne d'épines sur la tête et un roseau entre les mains pour humilier sa nature divine. Enfin, ils le fouettèrent avec ce sceptre parodique. Comme la fable de La Fontaine, le songe punit dans son dénouement l'orgueil inconséquent par un châtiment final. Mais loin de vanter l'esprit courtisan, le rêveur vise une cible très restreinte :

> « Auteurs jaloux, prétendus beaux Esprits, qui pensez nuire à la réputation des grands Hommes, mon songe vous regarde. Vos projets sont fous, et ne sont suivis que d'une confusion, qui devroit vous corriger, si l'orgueil pouvoit l'être. »[2]

Ce sont les auteurs mineurs et jaloux, comme le discours final l'énonce expressément. Jean Baptiste Boyer d'Argens détourne le sens de la fable et la circonscrit aux gens de

[1] Jean-François Marmontel le remarque en 1787 dans ses *Eléments de littérature*, *op. cit.*, article « Allégorie », p. 120.
[2] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 63.

lettres, à qui il prend la liberté de s'adresser directement. Le procédé est assez inhabituel pour être relevé : en général, le sens moral est dégagé sans qu'une cible soit visée. Le détour par un genre ancien, la référence à La Fontaine dont le ton est généralement amusé et distancé, et le peu d'effets de la flagellation se mêlent à la dimension tragique et religieuse qui sacralise les Grands hommes, accentuée par l'intervention d'une voix divine. Le mélange des tons est ici remarquable : entre indignation sacrée en faveur des Grands Hommes comme figures christiques et mépris fielleux d'un homme de lettres pour ses contemporains. La « noirceur »[1] de la satire, surtout celle qui prend pour cible des rivaux, a toujours mauvaise presse au XVIII[e] siècle, c'est pourquoi elle se pare de la noblesse de l'hommage *post mortem*.

Un autre genre plus contemporain, genre narratif cette fois-ci, mais qui laisse encore la part belle à la description des mœurs, apparaît dans les songes : le voyage imaginaire.

Il n'est pas étonnant de retrouver le voyage imaginaire, quand on sait que la collection de Charles-Georges-Thomas Garnier inclut les songes dans la partie des voyages merveilleux. Le « voyage imaginaire » est donc un genre reconnu en 1787, à l'origine de toute la collection : selon l'éditeur, il est une aventure inspirée des relations de voyage hors des repères de notre univers familier, une « découverte » de peuples nouveaux à visée philosophique[2]. Cette aventure peut être resserrée dans les bornes de la vraisemblance, il s'agit alors des voyages imaginaires romanesques ; au contraire elle peut ignorer les limites spatiales ou de vraisemblance, comme lorsque l'imagination s'en empare[3] dans les voyages imaginaires merveilleux : la faculté explore l'univers illimité, aussi bien les airs que le « séjour des ombres » ou encore fait apparaître les créatures surnaturelles dans notre univers familier (les romans cabalistiques). L'imagination devient ainsi la faculté de la connaissance par excellence, si l'on en croit l'avertissement de l'éditeur des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* :

> « Ici l'imagination rompt tous ses liens, et prend un libre essor ; rien ne l'arrête dans sa course ; il semble que l'univers ne soit point assez vaste pour ses entreprises ; elle le pénetre dans tous les sens. »[4]

[1] Voir Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature (édition de 1787)*, *op. cit.*, article « Satire » p. 1029.
[2] Par exemple, *Avertissement de l'éditeur* au *Voyage sentimental en France* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 28 : il est question, « des observations philosophiques, critiques et morales faites par un voyageur qui ne parcourt le monde que pour étudier les hommes », p. 1.
[3] *Avertissement de l'éditeur*, *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 13, p. V.
[4] *Ibid.*

Cette faculté maîtresse est heuristique, prospective et rend possible une exploration absolue, arrêtée par aucune borne ; élan irrépressible au service de la découverte, présidant aussi bien à la géographie qu'à l'astronomie, l'univers dans son étendue lui semble trop étroit : aussi si elle s'en affranchit par la fiction, cela ne diminue pas sa portée instructive. L'intrusion du surnaturel ne la discrédite pas plus, même s'il a encore mauvaise presse, comme marque de préjugé voire de superstition. La liberté de l'imagination apparaît comme le garant d'un savoir décuplé, comme l'instrument d'une curiosité qui refuse les limites, prête à plonger dans la fantaisie et le douteux.

Ce régime du récit s'apparente à l'utopie : comme elle, il invite à une réflexion sur les fondements de notre société. Cependant c'est un genre narratif qui privilégie la fantaisie satirique aux dépens de la représentation plausible du monde. C'est ainsi que Jean-Michel Racault le présente :

> « Les voyages imaginaires […], dans une perspective purement satirique, font du monde fictif que visite le voyageur une sorte de double caricatural de l'univers réel ne faisant émerger ni modèles sociaux, ni véritable altérité. »[1]

L'imaginaire est au service d'une satire de notre société, il se contente de ménager un suspens sémantique et de donner à voir un tableau de mœurs improbable, clé d'une satire sociale que le lecteur doit restaurer à partir d'indices et d'allusions, satire d'autant plus mordante qu'elle est provisoirement muette : nous retrouvons ainsi le régime allégorique, avec ses manœuvres dilatoires, son tableau, et l'aspect obscur qui trouve son élucidation à partir d'indices épars. Les songes en série s'approprient à leur tour le genre du « voyage imaginaire » au point de le faire apparaître comme un sous-genre : on voit à quel point ces songes qui se succèdent empruntent à de nombreuses formes apparentées, dans une fête générique dont le pivot est la lecture allégorique d'un tableau – relevant du régime descriptif où le narratif lui est assujetti.

Deux voyages imaginaires méritent une attention particulière car ils possèdent beaucoup de points communs : le premier des *Songes philosophiques* du marquis d'Argens se situe dans les Terres australes, continent mythique aux limites méridionales des trois océans de l'hémisphère sud, qui prend une consistance scientifique accrue au XVII^{e} siècle avec la découverte de terres nouvelles que l'on tient pour autant d'avancées sur ce cinquième continent. Les cosmographes justifient l'existence de ce continent par

[1] Jean-Michel Racault, *L'Utopie en France et en Angleterre 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 280, 1991, 830 p., p. 162.

un argument d'apparence scientifique : il doit y avoir une masse continentale au sud de l'Asie pour maintenir l'équilibre du globe dans sa rotation. Aussi les habitants des Terres australes sont-ils des reflets inversés aux antipodes de nos coutumes familières. En l'occurrence, les habitants sont des singes, les « Singiens » et le pays porte le nom de Singimanie.

Le procédé qui consiste à décrire le caractère des hommes d'après les ressemblances physiques, donc morales avec les bêtes, date de l'Antiquité. L'efficacité de la caricature animale tient à la nature particulière de la relation qu'entretient l'homme avec l'animal, aux différences indécises qui sont entre eux et aux ressemblances troublantes qui les lient : cela permet d'infléchir la caractérisation dans un sens péjoratif. Le procédé est repris par les artistes au XVII^e^ siècle, comme Le Brun, qui figure le poids des passions par la dégradation animale des visages. La satire féroce s'en empare car elle est libérée du danger de la censure ou de l'outrance par le comique de situation. Les singeries du XVII^e^ siècle, qu'on retrouve dans la toile de Jean-Siméon Chardin « Le Singe peintre » (1739-40) témoignent de la vanité des occupations humaines. Par ailleurs, les singes deviennent des animaux de compagnie et excitent encore la curiosité des personnes aisées à qui il est donné d'observer ces animaux rares et exotiques[1].

Dans ce voyage, c'est le peuple nouveau qui a une apparence simiesque : la description de coutumes inédites par l'intermédiaire d'animaux domestiqués rappelle la satire de Jonathan Swift dans les *Voyages de Gulliver*. L'altérité est marquée par l'animalité anthropomorphisée, empruntée à la fable, mais qui dérange plus profondément le lecteur : le singe est le plus proche de l'espèce humaine pour la morphologie, au point que Linné leur fait partager à tous deux l'ordre des *Anthropomorpha* en 1735, même s'ils n'ont pas la parole ou la pensée en commun.

Dans le songe, les singes rencontrés, à la surprise du narrateur lorsqu'il aborde leur terre, parlent, peuvent être d'une exquise politesse comme ce singe qui lui adresse la parole en le reconnaissant « pour un Singe du Continent »[2], renversement augurant mal de l'altérité du nouveau peuple, mais qui amuse le lecteur. La croyance largement partagée de la supériorité morale et intellectuelle de l'homme est ici réduite à néant et c'est l'espèce simiesque qui devient le point de référence, le modèle : invitation pour le

[1] Voir *L'Animal en politique*, sous la direction de Paul Bacot, Eric Baratay, Denis Barbet, Olivier Faure, Jean-Luc Mayaud, Paris, L'Harmattan, 2003, 384 p. En particulier « Le zoo, un lieu politique (XVie-XIXe siècle) » d'Eric Baratay, pp. 15-36.
[2] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 5.

lecteur à se décentrer et à se déprendre de cette prétendue supériorité jamais mise en question ; la satire attendue n'est pas celle que l'on croit. Par ailleurs, le singe comme emblème national des Français est largement répandu dans la caricature anglaise entre 1760 et 1820, comme Fabrice Bensimon l'a montré[1]. L'animal caractérise l'étranger, avec les stéréotypes qui lui sont attachés, par les supposés défauts qui lui sont attribués. Le singe français est versatile, prétentieux et fier[2]. Ce qui est savoureux, c'est que le marquis d'Argens est français et présente son propre peuple par une caricature venue des ennemis anglais. Le singe et le « voyageur » (qui ne voyage pas dans son songe, c'est donc un faux déplacement, une fausse utopie sans « sas[3] », une mise en présence *in medias res* avec une altérité factice) deviennent amis en un éclair, indice d'une ressemblance en miroir.

Le narrateur a ainsi accès à la connaissance de l'Etat singimane, républicain, dont le pouvoir est partagé entre le peuple et le Sénat, tous deux arbitrés par un gouverneur. Ce dernier doit avoir mené jusqu'alors une existence irréprochable pour le devenir. Il existe trois âges, le premier pour s'instruire, le deuxième pour gouverner et le dernier pour prendre un repos bien mérité. Cette société applique le partage des pouvoirs, et ses lois coutumières règlent les relations entre générations, entre époux[4]. Sans entrer dans le détail, elle fait figure de modèle. Les mariages peuvent être dissous, l'autorité paternelle est fondée sur un amour sans contrainte pour ses propres enfants, au point que le père partage ses biens avec eux, et l'état ecclésiastique n'existe pas. Par comparaison avec la France, ces lois mettent en évidence l'injustice des mariages arrangés et irrévocables, l'autorité paternelle abusive, l'inutilité des prêtres. Cette utopie permet de présenter des réformes autrement inacceptables en France dans un Etat patriarcal où le dogme de la religion catholique est hors de portée de toute critique. C'est sur la très grande ressemblance de la France avec la Singimanie que repose la dimension idéale des mœurs singiennes et par conséquent la critique de la société française : le narrateur français s'étonne naïvement de ce qu'il découvre, fait des comparaisons et conclut à la supériorité des Singiens. Si les Guenuches remplacent les femmes, les Guenons les jeunes filles, les magots les enfants, cette transposition systématique dans l'espèce

[1] Fabrice Bensimon, « L'Animal, symbole national dans la caricature anglaise (1760-1814) » dans *L'Animal en politique*, *op. cit.*, pp. 101-115.
[2] *Ibid.*, p. 107 : « Ainsi le singe français est-il, tout à la fois ou tour à tour, symbole de versatilité, de duplicité, de vanité et d'orgueil. »
[3] Le terme est emprunté à Jean-Michel Racault, *Nulle part et ses environs Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, 473 p., p. 143.
[4] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 5*sq*.

simiesque fait sourire d'autant plus que rien d'autre ne vient étayer le basculement dans le règne animal. L'instruction ne se fait pas attendre :

> « Je ne pouvois assez admirer le bon sens des Singiens, lorsque je m'éveillai tout à coup, et je vis que la véritable sagesse n'étoit qu'un songe dans ce Monde. »[1]

La dimension utopique de la Singimanie est affirmée, et ses lois fonctionnent comme autant de propositions d'ordre social, religieux et surtout moral, nécessaires pour réformer les mœurs françaises. Comme il s'agit néanmoins d'animaux, la fantaisie et l'invraisemblance président à ce voyage qu'on ne peut tout à fait prendre au sérieux. Le réveil désabusé du rêveur le ramène brutalement dans son univers et le nôtre où le bon sens apparaît comme décidément défaillant.

Si le premier songe déçoit toute la curiosité du lecteur à propos de mœurs radicalement nouvelles, en revanche, le second semble y remédier : dans une continuité absente du reste des songes, le rêveur retrouve son ami singe qui prend l'initiative de découvrir le Continent et ses coutumes –soit l'Europe, comprend le lecteur. Le procédé de l'étranger naïf, emprunté aux *Lettres persanes,* jette une lumière nouvelle sur nos habitudes. Or, loin de retrouver une onomastique connue, la fantaisie emporte le lecteur vers d'autres contrées allégoriques. Les deux amis abordent sur la terre de l'Oursimanie, toponyme qui fait écho à la Singimanie : mais le suffixe renvoie ici à une folie collective, contrairement au premier pays. La caricature anglaise se plaît à faire de l'ours l'emblème national de la Russie et c'est un lieu commun de la fin du XVIII^{e} siècle[2]. Dans la décision arbitraire de son roi de raser les poils de toute sa cour afin de la dégrossir, le lecteur reconnaît sans difficulté une référence à l'actualité proche, la décision de Pierre le Grand (1672-1725) de raser la barbe de ses sujets qui arrivent aux portes de Moscou. L'empereur agit ainsi dans l'intention de rompre avec les vieilles coutumes et de moderniser son peuple sur le modèle de l'Europe, outre l'impôt sur les plus riches, la réinstauration du servage et l'autorisation donnée aux Russes de voyager à l'étranger ; en 1704, il assortit cette décision d'un oukase par lequel il établit un impôt sur les barbes destiné aux récalcitrants[3]. Le marquis d'Argens moque et dénonce le retour à la

[1] *Ibid.*, p. 14.
[2] Voir l'article de Fabrice Bensimon, « L'animal, symbole national dans la caricature anglaise (1760-1814), *op. cit.*, p. 107.
[3] Voir l'article « Les pièces de l'impôt sur la barbe sous Pierre le Grand » d'Aloïse Prümm, 2002, dans : http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.maison-russie.fr%2Finvites%2Fmonnaie%2Ftype%2Fbarbe%2Fimpot_barbe.html

barbe, organisé par l'Eglise conservatrice : par les évaluations de ses héros, il déplore que les mesures de Pierre le Grand en faveur d'une modernité européenne soient délaissées et démentent les progrès récents de la Russie. La référence animalière prend ici tout son sens puisque la civilisation peine à innerver une société archaïque et réactionnaire. A chaque nouveau pays, le Singe trouve à redire et affronte la violence d'un pouvoir intolérant et brutal, dans une anticipation des péripéties de Candide. Mais ensuite, la fable animale est délaissée, masque inutile puisque c'est « le type national » qui remplace la morphologie comme marqueur stable d'altérité. Ils s'enfuient chez les Fusiliens où pour survivre, il semble à propos d'exercer la même activité que la plupart des habitants, faire des pirouettes, armé d'une sarbacane « à tirer des pois »[1], porter des culottes trop ajustées et recevoir des coups de canne. Le lecteur identifie par l'onomastique volontairement approximative les fantassins fusiliers de Frédéric II, armés du fusil à baïonnette et extrêmement mobiles[2]. Par ailleurs, les rangs ont augmenté et les étrangers y sont accueillis en très grande proportion, comme il en est fait mention à l'arrivée des deux amis. Enfin, la discipline prussienne était très réputée depuis la réorganisation des armées par son père Frédéric-Guillaume Ier. L'armée prussienne est ici brocardée, à défaut du peuple entier, ce qui laisse à penser que les Prussiens sont réduits à leur armée, ou bien que l'auteur s'octroie une grande liberté dans le choix de l'emblème national, pas vraiment représentatif.

A ces deux peuples succèdent deux autres, Les Changijournes et les Libertins, deux visages d'un abus de liberté : malgré leur versatilité et leur frivolité, les uns sont dangereux de par leur inconstance – le lecteur devine le Parisien, arrogant et futile[3]. Les seconds, les Libertins, ne font pas mieux et leur goût excessif de la liberté les conduit à l'insolence et à la guerre intestine- ce sont les Anglais qui sont raillés, reconnaissables à leur liberté comme à leurs querelles religieuses. Les Papimanes (de l'autre côté des montagnes, ce qui nous permet de reconnaître les Italiens) et les Jaunimanes, quant à eux, sont deux peuples superstitieux qui mettent en péril la vie humaine au nom de croyances insensées ; le suffixe « -manie » revient exprimer une folie collective ; le lecteur peut reconnaître dans les Jaunimanes les hommes espagnols de part leur jalousie

[1] *Ibid.*, p. 19.
[2] Voir article Universalis « Infanterie », 2. Les fantassins fusiliers, http://www.universalis.fr/encyclopedie/infanterie/ et https://fr.wikipedia.org/wiki/Armée_prussienne
[3] On remarque que l'auteur ne se soucie pas trop de la cohérence des peuples, puisqu'il a déjà symbolisé les Français par les singes dans le songe précédent.

excessive[1]. L'ami singe est à chaque fois victime du type national qu'il devine périlleux pour sa vie : le voyage n'est qu'une fuite en avant qui s'achève sur une mise à mort. Prétexte à la satire, il est l'occasion de dénoncer les mœurs européennes ou trop contraignantes, ou trop libres, mais impropres au bonheur d'un homme de bon sens. L'application que le lecteur peut faire, aux Français, aux Anglais, aux Italiens, aux Espagnols, écrase l'étrangeté au profit d'une familiarité brocardée et dénoncée. Même quand il emprunte la forme du voyage imaginaire, le songe introduit la fantaisie pour apporter un point de vue nouveau sur un univers très familier : la particularité de ce voyage est de passer d'un peuple à l'autre à la recherche de coutumes propices à la liberté d'un homme de bien. L'intrusion de l'imaginaire est provisoire, au service d'une exagération satirique mais aussi d'une posture moraliste emprunte de gravité. Le passage en revue des différentes nations avec leur type propre piquent la curiosité du lecteur qui doit percer l'énigme à travers les indices géographiques, psychologiques, coutumiers. La variété des peuples, la symétrie dans la présentation des peuples par deux, la dérogation à cette symétrie par l'introduction des Fusiliens, le passage des tribus animales aux peuples d'hommes et enfin la difficulté répétée pour un homme libre à trouver une terre d'élection, ces caractéristiques composent un voyage imaginaire à la fois amusant, non systématique dans l'application aux peuples visés mais assez structuré pour déboucher sur une instruction d'ordre moral et philosophique.

Dans le tome 31 des *Voyages imaginaires,* un autre voyage imaginaire possède bien des traits communs avec le précédent songe, et dans la cible de la satire et dans la caractérisation de cet univers. Le voyage imaginaire des *Rêves d'Aristobule* de 1761 se passe de déplacement ou de traversée dangereuse, il est un transport dans les contrées d'une imagination inspirée par quelque anecdote de la veille. La relation de voyage devient une convention superflue, distancée par la fiction allégorique et par les applications satiriques. L'altérité n'est ici encore que la déformation fantaisiste d'une familiarité vite identifiée. En effet, le songe 6 décrit un peuple étrange à Bagatellopolis, capitale de Frivolarque. Les noms sont parlants et la stratégie est plus directe : immédiatement, le lecteur reconnaît la cible de la critique à travers le recours explicite aux mots « bagatelle » et « frivole », ce dernier associé dans un mot-valise à « aristarque » ; ce peuple est à la fois volage et sarcastique, comme le sont les Parisiens

[1] Voir la même caractérisation des Espagnols dans *Le Temple de l'Hymen*, *Songe à Madame de* ***, 1749, *op. cit.*, p. 33.

selon les lieux communs des précédentes satires, qui n'aiment tant le voyage imaginaire que pour rester à Paris. Pourtant, la fantaisie continue à modeler un univers insolite dans son détail et met ainsi en éveil la curiosité du lecteur : les édifices exhibent deux parties distinctes, l'une élégante, l'autre de très mauvais goût. Les habitants ne marchent pas mais « font des pirouettes »[1]. Enfin, un homme aux qualités incontestables a besoin de l'aide de son tailleur pour être reconnu par ses pairs : les détails fictifs exagèrent la part du mauvais goût et du manège de politesse, au point de les présenter comme un spectacle *a priori* incongru, le tableau gelé d'une réalité impossible ; le dernier détail est une exagération, non du besoin de soigner son apparence à des fins sociales, bien réel, mais de son importance exclusive sur tout autre facteur. C'est la frivolité qui est déclinée à travers maint détail et mainte situation, tous gonflés jusqu'à l'absurde. En supprimant la distorsion des tableaux et des situations, le lecteur retrouve ce qui ne peut que l'indigner.

Enfin, dans le songe suivant, l'auteur fait rencontrer à Aristobule, par un transport onirique, un peuple à l'apparence ordinaire, contrairement aux précédents songes ; mais rapidement, il s'avère que ce peuple ne possède pas de ville, ne connaît pas la signification des expressions « froid » ou « chaleur brûlante », celle d'« arbres », de « vignes » ou de « champs »[2] ; et la liste de leurs ignorances ne cesse de s'allonger, dans un effet d'accumulation inattendu : la « faim », la « soif », les « sciences », les « arts », le « roi » ou le « magistrat » leur sont des mots sans référent. L'étrangeté de ces hommes vient de ce qu'ils sont ignorants de ce qui pour nous est vital. Peu à peu, leur caractéristique principale se dévoile :

> « Ils n'avoient point de passions, point de désirs ; ils ne savoient ce que c'est que vertus ni que vices. Qui connoissoit un citoyen de ce monde, les connoissoit tous. Leur état étoit un repos, une apathie, une indolence continuelle… » [3]

Ils manifestent une apathie et une indolence permanentes, ce qui ferait rêver quiconque, en particulier les épicuriens. Ces créatures sans passion vivent un bonheur éternel au sein de la nature, sans remous, étale. Ils ne mangent pas, ne boivent pas. Le lecteur comprend alors qu'il est en présence d'un idéal inventé par la rêverie philosophique du narrateur sur les passions. Il les envie dans une exclamation pleine de

[1] *Les Rêves d'Aristobule* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome 31, p. 230.
[2] *Ibid.*, p. 235.
[3] *Ibid.*, pp. 235-236 dans « Septième rêve. *Monde nouveau* », pp. 234-236.

désir pour ces êtres ignorants de tous les maux humains ; exclamation à laquelle ils répondent de manière symétrique : eux ne connaissent pas le plaisir. L'homme idéal, délivré de la faim, de la soif, du froid et de la chaleur, des besoins, n'est plus un homme. Par la création de ce peuple, le narrateur dément son discours moral sur les passions et les réintègre à sa définition de l'humanité. L'expédition dans un univers fictif a permis au philosophe Aristobule de revenir sur une condamnation aussi facile que commune des passions et de porter un regard plus ouvert sur ses semblables, moins théorique. De manière insolite, le passage par un monde étrange rend le retour parmi les hommes plus heureux. Par la succession de ces deux rêves, Levesque délaisse la satire topique de la frivolité parisienne pour une visée morale à la fois très élevée et très noble : il rachète un égarement momentané dans la critique facile, mais attendue, surtout de la part d'un rêveur philosophe, par une élévation de vue ignorant les particularités sociales. Que ce soit chez d'Argens ou chez Levesque, les deux voyages imaginaires qui se succèdent n'obéissent pas aux mêmes règles, c'est une forme en exploration qui permet à l'auteur de changer de posture, de surprendre sans tomber dans la raillerie, dans le « persiflage ».

Le troisième des *Songes d'un hermite,* quant à lui, met vraiment en scène un voyage astral, au cours duquel le rêveur est attiré par la planète Mercure, si proche du soleil qu'il gagne en vivacité et qu'il connaît un certain bouillonnement. Le déplacement est ici garant d'une altérité, que les astres orientent vers une caractérisation psychologique, à la manière de l'astrologie. Le peuple qu'il découvre sur cette planète est le suivant :

> « Les habitans de cette planète avoient une figure approchante de celle des singes. Leurs yeux étoient vifs et pleins de feu. Leurs membres étoient continuellement agités. Ils étoient légers et étourdis, ce que j'attribuois à l'air enflammé qu'ils respiroient, car je me sentois moi-même dans une grande agitation. D'ailleurs ils étoient doux, compatissans et affables, et parloient françois, à mon grand étonnement. »[1]

Comme dans les songes du marquis, dont Mercier a pu s'inspirer, les habitants sont des singes, ou plus exactement, ils ressemblent à des singes : à la fois proches de l'espèce humaine pour la morphologie et frappés de cette altérité radicale qu'est l'animalité. Néanmoins, pas plus que dans les songes du marquis d'Argens, ils ne sont dépourvus de la parole, ils parlent même la langue du rêveur ; leur amabilité rappelle à quel point ils

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 256.

sont civilisés et éloignés de la bestialité. Leur frivolité, leur nature vive et volage, enfin, sont une influence directe de la chaleur mercurienne ; mais elles n'interdisent pas au lecteur de retrouver le peuple familier des Parisiens - sous l'apparence du singe, ce qui ne peut manquer de faire sourire le lecteur. Ensuite, comme dans les *Voyages de Gulliver,* le héros est conduit jusqu'au « chef de la nation », qui est un homme, tandis que les courtisans les plus importants sont mi-hommes, mi-singes, et que le reste de l'assemblée appartient entièrement à l'espèce des singes. Cette hiérarchie continue des espèces est le reflet de la hiérarchie sociale qu'elle redouble. L'imitation du chef par l'ensemble des courtisans trouve dans l'espèce simiesque un agent idéal, les changements fréquents d'opinion qui frappent le peuple suivant fidèlement les revirements de leur chef. De la sorte, Mercier se moque de l'esprit de cour, volage, complètement soumis au roi jusque dans l'imitation la plus servile.

Puis, un mariage entre singes nous met au fait de la toute puissance de l'argent –ici remplacé par des marrons d'Inde- et rappelle combien les mariages d'intérêt sont nuisibles aux sentiments. Finalement, cette société n'est guère éloignée de la société parisienne, de la cour royale avec sa hiérarchie et son esprit courtisan, de la société bourgeoise indifférente aux sentiments. Le voyage a été le prétexte à une rêverie de courte durée sur l'influence des astres, sur l'altérité, tandis que peu à peu la familiarité s'installe au cœur de cette société ; les éléments de différenciation ne sont que des railleries sur l'imitation aveugle et déshumanisée dans une société monarchique ; sur la frivolité qui l'habite.

La portée politique en est accentuée ; elle rappelle les songes du marquis d'Argens, qui prend pour cible la religion et les lois iniques modelant les relations sociales. Néanmoins, le marquis se plaisait à décrire une variété de peuples énigmatiques qui n'étaient que la distorsion de peuples européens identifiables par des lieux communs récurrents ; il jouait avec un registre plus léger et plus spirituel, comme l'auteur des *Rêves d'Aristobule*, avant qu'il ne s'oriente vers une visée morale plus universelle. Dans tous les cas, le voyage imaginaire n'est jamais que la déformation anamorphique de la société la plus familière au lecteur, la société parisienne : un nom imaginaire, une apparence animale introduisent l'étrangeté qui agit comme un modèle utopique provisoire au service de la critique sociale, ou comme le miroir direct d'une société amendable. Les lieux communs sur le type national côtoient une réflexion plus sérieuse

sur les dysfonctionnements sociaux et politiques, voire sur l'humanité, réflexion qui a toujours le dernier mot.

Il est une autre variante des voyages imaginaires, l'*anabase*, inspirée du *Songe de Scipion*, récit inséré dans le traité politique *De Re publica* de Cicéron. Les hommes politiques qui ont accompli leur tâche ici-bas jouissent d'un séjour dans les espaces supra-lunaires, plus précisément dans la voie lactée. Ce voyage astral renvoie également à la grande tradition pythagoricienne selon laquelle il existe un lieu, foyer commun de tous les mondes, où réside la vérité. Ainsi, la transcendance du songe, d'origine divine comme le trahit le transport dans les contrées célestes, fournit une vision dépassant le savoir de l'homme lié à son enracinement corporel et terrestre ; vision qui s'ancre dans l'éternel et l'immuable, dans la vérité divine. Cette origine revendiquée confère au songe une valeur unique, elle est une révélation rendue impossible sur terre, révélation définitive d'une vérité éternelle. Cet aspect se marie bien avec la caractéristique philosophique, car le message, d'ordre théorique et contemplatif, viendra combler le lecteur patient, l'obligeant à déplacer son point de vue familier.

L'anabase est exploitée dans la fable voltairienne dont l'influence se poursuit dans les satires anti-chrétiennes de la Révolution, comme nous le verrons *infra*. Les anabases fleurissent ensuite dans des libelles politiques dont la liberté de la presse totale depuis le printemps 1789 a généralisé la diffusion. Le transport céleste emprunté à la tradition antique donne un poids particulier à la parole d'un narrateur qui présente critiques et propositions de réforme politique dans un ordre du monde absolument inédit. Et paradoxalement, le cadre, site de la vérité éternelle, installe la vision parmi les évidences incontestables. C'est le cas du *Songe d'un habitant de Scioto,* songe anonyme de 1790.

Ce texte est un libelle pamphlétaire, sans nom d'auteur : il fait partie de la grande croisade anti-scioto commençant pendant l'hiver 1789. Elle est le prétexte à une condamnation de l'émigration aristocratique et ecclésiastique, présentée comme victime de sa crédulité à propos de l'éden américain. Cette campagne fait suite à l'engouement des Parisiens pour les colonies américaines que cède pendant l'hiver 1789 la Compagnie du Scioto, sise rue Neuve-des-Petits-Champs à Paris et créée par Joël Barlow. La publicité autour des colonies a été assez habile pour attirer nombre d'acheteurs potentiels[1]. L'homme d'affaires fait inlassablement commerce des arpents de terre dans

[1] Le prospectus est analysé par Jocelyne Moreau-Zanelli, *Gallipolis. Histoire d'un mirage américain au XVIII^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, 473 p., p. 98*sq.*

l'Ohio, s'adressant à des Parisiens de conditions diverses : il les vend, sans encore en avoir les droits de propriété, à des artisans, des commerçants, puis à des aristocrates – en particulier à un petit groupe dominé par les figures de Jacques Duval d'Epremesnil et de Claude-Adrien de Lezay-Marnésia, qui sont tous deux à l'origine d'un projet de société utopique agricole, sélective et catholique, les Vingt-Quatre[1]. Il cède aussi des terres au peuple, à des petits employés, des bourgeois, des femmes, des déçus de l'insécurité en France, de la dépression, de l'anarchie. L'attrait idéologique pour une Amérique où règne l'état de nature, selon les rêves de Rousseau relayés par les physiocrates, la tranquillité, l'ordre, est irrésistible, en particulier auprès des aristocrates qui veulent recréer un ordre conforme à leurs valeurs et qui seront bientôt forcés à l'exil (dès 1792)[2].

Le narrateur, vraisemblablement un petit artisan, possesseur de cinquante arpents de terre, après avoir bêché la terre aride et infertile qui lui a été octroyée dans la colonie américaine du Scioto, en dépit de toutes les promesses d'Arcadie, s'endort et est la proie de visions nocturnes multiples. Au chapitre VI, brusquement :

> « je me vis emporté sur un char aérien, et de là, ma vue plongea sur le Globe. »[3]

Le procédé de l'anabase est actualisé par la mention d'un char aérien, évoquant le char du soleil. Très vite, presqu'immédiatement, le narrateur jouit du résultat de cet envol, une vue surplombante de la terre, une vision embrassante. Il est à remarquer que la vision ne s'ouvre en rien sur l'ensemble de l'univers mais se focalise sur la terre, vue de plus loin, révélant ses secrets. Le transport dans les sphères célestes figure ici le point de vue critique indispensable sur la politique, de même qu'il représente le point de vue scientifique irréfutable sur l'univers. Le narrateur consigne ce qu'il aperçoit :

> « Les Peuples ne différoient pas plus de figures et de couleurs que de Gouvernemens ; la chaîne du despotisme s'étendoit d'un bout à l'autre de l'Asie ; un outrage éternel affligeoit la nature humaine dans les plus belles contrées de l'univers »[4]

Ainsi, amorçant sa description par une remarque qui prouve la profonde unité du genre humain malgré la diversité de ses apparences, il a une vision d'ensemble des régimes

[1] *Ibid.*, p. 182*sq*.
[2] Pour ces analyses, voir l'ouvrage de J. Moreau-Zanelli. Le texte du *Songe* présenté ci-dessus est mentionné par l'auteur, *ibid.*, p. 232.
[3] *Songe d'un habitant de Scioto*, Paris, 1790, 47 p., p. 30.
[4] *Ibid.*

politiques dans le monde. Une chaîne du despotisme (comment la reconnaît-on, nous ne le savons pas ; la portée didactique prend le pas sur la dimension visuelle), rappelant la chaîne des êtres, se déploie sur le globe terrestre, ce qu'il commente dans un registre pathétique. Le procédé de l'anabase est exploité à des fins politiques pour dénoncer la tyrannie qui sévit de l'Europe à l'Amérique : c'est bien ce qui était reproché aux aristocrates, tentant de reconstruire ailleurs un monde despotique restaurant leurs privilèges. De même que les deux Scipions observent la terre avec ses ambitions misérables, le narrateur réalise les dérisoires passions politiques des hommes. Néanmoins, la vision ne se cantonne pas à la dénonciation puisque le narrateur est guidé par un génie à longue barbe qui, en marchant, en finit avec les abus, réforme les lois. Le propos en est donc plus optimiste qu'il n'y paraît à première vue. Puis, le narrateur demande à son Génie de l'éclairer sur le meilleur régime, rappelant les considérations précédant le songe de Scipion dans le *De Re publica* de Cicéron ; la portée pédagogique se déplace du constat amer aux réformes nécessaires ; le meilleur régime répond à la *virtus* qui mérite l'immortalité. La Providence veille au destin politique du monde et de la France, éclaireur de la liberté, et c'est ce message auquel l'anabase onirique semble attachée : la certitude de jours meilleurs, tirée d'une réflexion politique théorique.

L'anabase est encore un motif prédominant dans un écrit, toujours anonyme, où le récit-cadre du songe est absent, au moins pour le premier tiers. En effet, le songe présent dans le titre, le dispute à d'autres événements tout aussi banals qu'insignifiants, perdant son statut générique pour être relégué au rang de fait quotidien parmi d'autres : il s'agit de *Rencontre imprevue, duel, Réflexions, Délire, Songe agréable, Réveil heureux & Plan d'Administration* (1789). L'auteur s'amuse à rallonger le titre à plaisir, refusant de manière affichée le principe de composition et se rattachant à la bigarrure. Si le songe ne fait qu'une incursion secondaire dans le titre, les *topoï* du songe allégorique rattachent ce texte aux conventions du genre : un environnement champêtre, un narrateur rêveur, une vision. Le narrateur, dans son rêve, quitte les lieux familiers pour se retrouver à son tour dans un cadre supra-terrestre :

> « Sous un ciel d'azur, dans des nuages d'or qui formoient deux côteaux charmans […] »[1]

[1] *Rencontre imprevue*, *duel*, *Réflexions*, *Délire*, *Songe agréable*, *Réveil heureux et Plan d'Administration*, 1789, p. 11.

Le brouillard et les illusions terrestres laissent la place aux nuées célestes qui s'écartent pour accueillir une divinité, comme venue des sphères supra-lunaires. La vision répond à une symétrie impeccable et rappelle le royaume de Dieu représenté sous les dômes des églises baroques, avec ses azurs et ses dorures précieuses. Cette rencontre avec un génie précède la vision d'un spectacle, expliquée par le premier génie, médiateur mandaté pour expliquer la signification de l'Autre monde : le génie de la France, pleurant, est entouré de deux guerriers et de deux divinités, Thémis et Minerve, déesses en lutte contre le « Despotisme ». Ce génie finit par donner au narrateur, avant qu'il ne se réveille, un plan d'administration pour ramener le calme et redonner sa place au roi. Des décisions divines s'exécutent donc providentiellement pour le plus grand bien de la France, alors en proie au chaos. L'incursion, autrement interdite, dans les sphères célestes et divines, est marquée par un seul détail, une nuée, puis une figure divine : on voit à quel point l'anabase est devenue conventionnelle et confère aux propositions réformistes de son auteur une transcendance propre à le hisser au dessus de ses contemporains, au moment même où l'autorité royale est en train de perdre son prestige divin. Aussi ne nous étonnons-nous pas de rencontrer autant de parodies d'anabase que de réactualisations expéditives.

Il est une figure particulièrement importante dans les anabases, celle du guide, appartenant au personnel allégorique et dont les caractéristiques visuelles le rattachent au divin. Médiateur, il permet d'approcher la divinité sacrée et renforce la portée transcendante des visions oniriques, véritables, mais inaccessibles à l'homme car d'une autre nature.

Les divinités du Panthéon grec ou romain sont des apparitions traditionnelles de cette transcendance. Elles présentent l'avantage de faire référence à une vaste tradition littéraire et d'inscrire le songe dans l'anabase cosmologique familière : ainsi le sacré est-il revêtu des couleurs de l'Antiquité, et la référence suscite une connivence souriante dans une compagnie cultivée et une adhésion modulable du lecteur.

C'est le cas du *Temple de l'Hymen* de 1749[1]. Le narrateur est perdu dans ses rêveries à la campagne lorsqu'il aperçoit brusquement à ses côtés une femme qu'il n'avait pas vue jusqu'alors. Le songe commence *in medias res* : pour l'instant nulle anabase, donc, nul transport. Le portrait de la femme est à la fois extérieur et familier :

[1] *Le Temple de l'Hymen*, *Songe à Madame de* ***, Paris, chez Jacques Clousier, 1749, 51 p.

> « Elle avait cet air noble et décent, qui ne vous quitte jamais, elle avoit vos traits, votre teint, vos yeux, ces yeux charmans, qui expriment si bien le sentiment. »[1]

Le portrait possède un caractère moral très prononcé, c'est la sagesse qui émane de ce visage, et en même temps, une sagesse familière car la femme possède les mêmes traits que l'amie du narrateur à qui il adresse la lettre, amie qui a fourni le point de départ de la rêverie pendant la veille. Cette familiarité dans l'altérité transcendante rappelle la figure de Mentor, guide des *Aventures de Télémaque,* maître aimé et déesse qui se cache sous les traits d'un homme. Ici, Minerve le détrompe et révèle son identité :

> « C'est moi, qui t'ai tant de fois éclairé sous les traits de l'aimable de *** je viens pour lever tes doutes, et te dessiller les yeux. »[2]

Le songe ne constitue donc que le prolongement de la veille ; il possède une clarté plus absolue en ce que la divinité ne prend plus la peine de se dissimuler derrière une figure humaine ; elle joue son rôle d'initiatrice omnisciente : l'amour est une quête de vie et la femme aimée n'en est que l'appât, le prétexte. L'anabase peut alors commencer et seulement ensuite, lorsqu'est fournie la clé du pèlerinage, la quête d'amour, guidée par une divinité bienveillante:

> « A ces mots je me sentis transporté dans les airs sans ressentir la moindre frayeur, avois-je quelque chose à craindre ? J'étois avec la Sagesse. Après avoir traversé des mers ; et des pays sans nombre nous descendîmes sur une Isle, dont on pouvoit à peine apercevoir toute l'étenduë. » [3]

Le merveilleux prend place comme progressivement et les émotions du narrateur, apaisées, nous invitent à l'accepter avec le même naturel. La distance symbolise l'arrivée dans un pays allégorique, non plus partie de notre univers, mais idée de contrée où s'offre enfin la vérité de l'amour. Ce songe de la moitié du XVIII[e] siècle est encore emprunt d'un allégorisme précieux et mythologique, il est la clé d'une *psyché* qui se dissimule et ne se révèle dans sa vérité que pendant le sommeil des facultés. Le voyage a lieu dans les profondeurs d'un cœur indécis, qui va à la rencontre de sa vérité. Le décorum antique est au service de l'apprentissage, comme chez Fénelon. Nous reviendrons sur ce texte dans la section suivante, à propos des songes amoureux.

[1] *Op. cit.*, pp. 4-5.
[2] *Ibid.*, p. 5.
[3] *Ibid.*, pp. 5-6

Dans un esprit radicalement opposé, une variante littéraire de la divinité bienveillante apparaît dans *Le Rêve d'un aristarque* (1762)[1], inspirée d'*Angola, histoire indienne* du chevalier de La Morlière (1746)[2]. Le narrateur s'endort et lui aussi est surpris par l'apparition inattendue d'une femme. Une fois passée la première surprise, il la décrit :

> « je crus voir en elle la Fée lumineuse, cette Fée aimable qui avoit assisté à la naissance d'Angola »[3]

La référence explicite à *Angola* apparente cette déesse à une créature surnaturelle, digne des contes de fées, bienveillante et pourvoyeuse de lucidité ; mais c'est aussi une reine au milieu de sa cour brillante, femme dont les charmes sont des appâts irrésistibles pour le jeune Angola qui doit faire son éducation amoureuse. La digne noblesse du Panthéon romain est délaissée au profit d'un merveilleux emprunté aux contes de fées et assumé malgré ses origines roturières. La Fée Lumineuse prévient les chagrins d'amour prédits à Angola par Mutine en lui faisant prendre les manières de petits-maîtres et de femmes légères, miroir de la société parisienne. De même la fée du *Rêve d'un aristarque,* donne accès aux secrets de la capitale parisienne, comme il l'a souhaité. Elle l'exauce et montre ainsi sa reconnaissance parce qu'il a prêté une attention toute particulière à son portrait et qu'elle en a été touchée (quel portrait, dans quelles circonstances ? nous l'ignorons). Le rêve est ici le transport dans un monde merveilleux et le narrateur, pas plus que l'auteur, ne se soucie de rendre vraisemblable cet univers irréel. L'anabase est expédiée avec une désinvolture alexandrine puisqu'ils montent dans un « je ne sais quoi, traîné par quatre colombes »[4] avant que la Fée ne fasse disparaître en un coup de baguette les toits des demeures. La traversée des sphères célestes laisse la place à une traversée dans les airs de Paris, en vue surplombante, clandestine et dérobée, mais non pas à une vision panoptique. Cette « chute » renvoie le lecteur à un univers trop familier, et le merveilleux apparaît comme un procédé nonchalamment exploité, pour revenir au monde avec plus de lucidité. Le voyage du narrateur est alors un autre voyage pédagogique, l'apprentissage par un jeune homme de la vérité du monde. A vrai dire, plus qu'à *Angola,* le texte rappelle *Le Diable boîteux* d'Alain-René Lesage (1707), pour son procédé de dévoilement, sa magie associée à sa portée satirique non centrée sur la

[1] *Rêve d'un aristarque moderne*, A Genève, 1762, 79 p.
[2] Charles de La Morlière, *Angola. Histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, Paris, Editions Desjonquères, 1991, 195 p.
[3] *Ibid.*, p. 3.
[4] *Ibid.*, p. 4.

frivolité des relations amoureuses. Peut-être que l'auteur a souhaité cependant inscrire son œuvre dans une lignée d'œuvres légères, merveilleuses et désinvoltes, le rêve ne représentant alors qu'un procédé facile de basculement dans le merveilleux. Ce songe, paru après la première moitié du XVIII^e^ siècle, atteste encore d'un jeu littéraire, intertextuel, avec le merveilleux ; mais il manifeste une portée satirique plus prononcée de la société contemporaine, bien qu'encore noyée dans les types moraux intemporels, à la manière des *Caractères*.

Dans les années 1780, les figures de divinités païennes appartiennent encore au personnel du songe de type « anabase », mais elles ne sont plus que des ornements consciemment convoqués, au service d'un but didactique ou satirique affichés.

Dans *L'Esprit de la fable ou la mythologie rendue à ses principes* (1786), le narrateur voit une femme « dont l'air de majesté m'annonçoit plutôt une Divinité qu'une mortelle »[1]. Sa nature divine se manifeste dans son expression et dans sa noblesse, comme inhérente à cette nature. Mais la divinité de ce guide est indubitable, car son apparition succède à l'élévation dans les nuées, qui appartiennent à la sphère supra-lunaire : après l'avoir interrogé sur sa présence inappropriée en ces lieux, elle doit d'ailleurs très vite lui faire passer un rite de purification afin qu'il puisse séjourner parmi les dieux, ce qu'il a mérité du fait de sa vertu insigne. Elle le recouvre de son voile pour lui donner l'immortalité et l'arrose d'une liqueur mystérieuse « qui sur-le-champ fit tomber le voile et ouvrir les yeux »[2]. Le narrateur dérobe doublement sa nature humaine devant le divin, il est voilé et arrosé pour dissimuler temporairement sa nature impure ; la liqueur rappelle l'ambroisie conférant l'immortalité. Une fois opéré ce rite, le narrateur a accès à l'identité de son guide, jusqu'alors inconnue de lui ; il reconnaît Pallas, la divinité de la sagesse. Cette initiation du narrateur renvoie à celle du lecteur, qui paradoxalement doit abandonner son goût naïf de la fable mythologique pour comprendre la portée physique de ces visions célestes.

Quelques années auparavant, *Le Songe, ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas. Scène critique* (1783)[3], le narrateur connaît la même anabase, ici jeu littéraire familier :

> « Je me crus transporté, par un pouvoir inconnu, dans l'Olympe, et j'y vis les Dieux dans tout leur éclat. »[4]

[1] *L'Esprit de la fable ou la mythologie rendue à ses principes ; avec l'explication de deux Fables*, *op. cit.*, p. 31.
[2] *Ibid.*, p. 32.
[3] *Le Songe ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas. Scène critique*, A Rome, 35 p.
[4] *Ibid.*, p. 1.

Tous sont étonnés de sa présence en ces lieux, et le lecteur ne l'est pas moins de la rapidité du transport, lieu commun poussé ici à sa limite, selon le schéma déjà rencontré. C'est une médiatrice qui va venir à sa rencontre, mais comme le thème général porte sur les arts, la divinité de la sagesse, des sciences et des arts, Minerve est celle qui va l'initier aux mystères de la peinture.

Après 1789, les songes introduisent une figure de guide plus laïcisée, plus virile aussi. L'allégorie remplace la figure mythologique traditionnelle et elle connaît des variantes multiples d'un texte à l'autre.

Ainsi, *Les Songes d'un philosophe solitaire* de 1789, anonyme, campe une figure majestueuse, qui appartient au monde des dieux, et qui paraît effrayante aux êtres humains. C'est une déesse sans voile, suivie par un grand char, telle le Soleil. L'apparition frontale et sans intermédiaire provoque l'effroi : « sa démarche terrible et menaçante m'inspira la fuite » commente le narrateur[1]. Elle vient l'éclairer sur son roi et porte avec elle un miroir dans lequel la vérité parle sous forme de tableaux muets allégoriques[2]. On reconnaît l'allégorie de la Vérité, avec pour attribut un tel miroir, selon les emblèmes de Cesare Ripa[3]. Mais aucune précision n'est donnée sur l'identité de cette divinité, c'est une présence transcendante sans nom, ni païenne, ni chrétienne.

Il existe une autre variante résolument virile et laïque dans *Le Songe d'un habitant de Scioto.* Le narrateur, après son arrivée dans les cieux, décrit son guide de la sorte :

> « Mon guide étoit un Vieillard à l'œil vif, à l'air réfléchi, une longue barbe lui descendoit jusqu'à la ceinture ; à chaque pas qu'il faisoit un abus étoit reformé, une loi changée ou abolie, un préjugé déraciné ou vaincu. De sa tête partoient des rayons de feu qui alloient éclairer et échauffer les Génies mortels : c'étoit l'expérience. »[4]

Le portrait du vieillard qui fait son apparition symbolise à la fois la sagesse de celui qui a vécu, la lumière divine, la majesté et la jeunesse de l'esprit, toujours sur le qui-vive. On aurait pu s'attendre à ce que le Guide commente la vision de la chaîne despotique. Il n'en est rien, il est à lui-même un spectacle et une allégorie, il agit et est l'instrument du

[1] *Les Songes d'un philosophe solitaire*, 1789, 53 p., p. 8.
[2] Par exemple, il voit un homme endormi et à côté de lui, une femme très belle qui l'engage à l'aimer. De son sein sortent des serpents qui rampent autour des courtisans. Premier songe, pp. 8-20. Marie-Antoinette est accusée depuis des années de la perte de prestige de Louis XVI : femme frivole et dépensière, l'affaire du collier cristallise tous les préjugés véhiculés contre elle.
[3] Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées…*, reproduction de 1643, Aux Amateurs du Livre, Lille, 1989, Deuxième partie, p. 145, « Vérité » : « Aussy lui fait-on tenir vn Miroir d'vne main pour monstrer qu'elle n'a point d'objet que soy-mesme ».
[4] *Songe d'un habitant de Scioto*, *op. cit.*, p. 31.

progrès, modifiant ce spectacle de la chaîne aperçue, inspirant les hommes et proposant un régime juste. L'ambiguïté du texte qui présente un guide après le tableau allégorique, puis qui transforme ce guide en l'acteur du progrès, montre à quel point l'anabase avec son guide est devenue conventionnelle et en même temps inadéquate : elle est seulement descriptive quand ces libelles pamphlétaires ont pour visée de proposer des réformes et de réassurer des forces du progrès en marche ; de plus, la politique ne s'accommode pas de contemplation, elle est avant tout action. L'auteur a choisi une forme qui lui permettait de donner une image frappante du monde et de présenter en un tableau synthétique et majestueux son interprétation irréfutable du meilleur régime : la localisation céleste frappe du sceau de la vérité les tableaux décrits ; le sacré devient quant à lui le signe de la vérité absolue dans la figure du tableau comme sans doute le signe du Progrès en marche.

Nous retrouvons les mêmes conventions détournées dans un autre texte de 1789 déjà évoqué, *Rencontre imprevue, duel, Réflexions, Délire, Songe agréable, Réveil heureux, & Plan d'Administration.* Après son arrivée dans les nuées, le narrateur voit apparaître un autre personnage d'âge canonique et qui impose le respect :

> « tout-à-coup à mes yeux s'apparut [sic] un vieillard vénérable, dont le front majestueux annonce une divinité »[1]

On attend un guide qui accompagnera le narrateur sur le chemin de vérités inaccessibles. Il n'en est rien. Cet homme est flanqué de deux guerriers et deux déesses en larmes. Le vieillard actionne la presse à billets, les larmes aux yeux. Ce tableau muet, énigmatique et empreint de sacré, c'est le génie de la France, comme le lui apprend un autre génie, maître en herméneutique du narrateur. Le sacré s'est déplacé du lieu, esquissé, aux figures du tableau, divinisées : la France prend l'apparence d'une divinité, selon les conventions de l'allégorie, tableau plus que réel, mais aussi parce qu'elle est une nation élue, où le vent de la justice révolutionnaire a soufflé - notons d'ailleurs qu'il s'agit d'un homme, certainement plus conforme à l'idée romaine de la vertu politique. Sans plus de description, le guide arrive donc après l'apparition, elle-même conforme aux canons de la gravité allégorique. Il est l'instrument d'une signification bien comprise, mais c'est à peine une silhouette.

[1] *Rencontre imprevue*, *duel*, *Réflexions*, *Délire*, *Songe agréable*, *Réveil heureux*, *et Plan d'Administration*, *op. cit.*, p. 11.

Cette figure de guide est parfois le support de jeux parodiques assez savoureux. On repense au rat gigantesque de *La Ratomanie ou Songe moral et critique d'une jeune philosophe* de 1767[1]. Ce rat est l'initiateur d'un monde nouveau, le guide dans les méandres de la vaste bibliothèque en quoi consiste ce monde ; mais il en est aussi le roi et sa tête énorme suggère qu'il inspire les théories les plus loufoques. Comme l'animal terrestre aux proportions plus réduites, il se nourrit de livres, et plus particulièrement, de la source de ces livres, le cerveau fou des hommes capricieux et extravagants. Cette version animalisée, burlesque, merveilleuse d'un guide hors de proportion ne possède plus rien de sacré, bien au contraire : il est à la mesure de l'univers découvert, celui des folies et des ridicules du monde depuis les origines de l'histoire, où pas une étincelle de génie divin ne brille.

Le modèle de l'anabase avec son personnel allégorique reste encore très prégnant dans les songes du XVIII^e^ siècle : leur apparition ne se cantonne pas au champ politique, mais envahit aussi les songes amoureux, au service d'une pédagogie que le surplomb légitime, tandis que le guide divin lui confère l'aura nécessaire.

On a pu voir quels différents genres allégoriques, où le visuel joue le rôle de moteur heuristique, le songe mobilise. C'est l'allégorie qui le rattache aux grands genres, c'est par elle qu'il déplace la satire sarcastique vers une posture morale, plus distancée, qu'il donne une portée universelle à ses prises de position politiques. En même temps, l'aisance avec laquelle le songe passe d'un genre à l'autre, lui confère cette essentielle liberté qu'il avait conquise par l'exploration du merveilleux, symptôme d'une imagination effrénée, indifférent à la vraisemblance. Une autre des stratégies de légitimation du songe consiste en sa prédilection pour la mythologie, ce qui n'étonnera personne en cette période : elle joue le rôle de garant moral des passions qui s'y donnent libre cours. En particulier, le songe se situe dans la filiation des grands récits initiatiques amoureux alors qu'il est si préoccupé de futilités mondaines autant que de pulsions érotiques. La préciosité naïve le dispute au libertinage, avec lequel il entretient des affinités certaines.

[1] Antoine Sabatier de Castres, *La Ratomanie ou Songe moral et critique d'une jeune philosophe* Par Me***, Amsterdam, 1767, 196 p.

d) Le songe amoureux, initiation amoureuse et sensuelle dans le cadre allégorique et hyper-codé du jardin avec temple

Le songe allégorique d'initiation amoureuse appartient à une longue tradition dont le célèbre *Roman de la Rose* (1230-1235) de Guillaume de Lorris est certainement l'un des plus anciens : il se définit comme la traversée d'épreuves amoureuses, comme un « pèlerinage »[1] qui conduit à l'objet aimé.

La dimension symbolique de l'itinéraire est nettement marquée par des figures allégoriques et par un paysage qui spatialise les désirs et les obstacles intérieurs du héros: le *Roman de la Rose* situe les aventures amoureuses du narrateur dans un verger entouré par une enceinte infranchissable, percée d'une porte : le paysage naturel renvoie à la fois au jardin clos du paradis mais aussi au plaisir, Déduit y vit d'ailleurs en excellente compagnie. Pour approcher la rose aimée, image de la beauté, de la fraîcheur, de la sensualité, l'amant est le site de combats entre d'un côté des figures allégoriques personnifiant les interdits sociaux qu'il a intériorisés et de l'autre son grand désir, son amour, sa franchise, les encouragements d'un confident. Lorsque les opposants prennent le dessus, une forteresse dotée d'une tour se dresse entre l'amant et la rose : les résistances prennent forme autour des rosiers. Il existe donc tout un réseau d'images à décrypter comme le verger, la rose, le mur qui se dresse, tandis que les personnifications orientent l'œuvre vers une dramatisation des forces de la conscience qui se livrent bataille chez l'amoureux.

Le Songe de Poliphile (1599) est l'autre songe d'initiation amoureuse, inspiré des mystères religieux, qui remotive cette longue tradition dans un contexte humaniste. Le narrateur est lui aussi transporté dans des paysages qui constituent de la même façon la cartographie de ses sentiments, de ses hésitations, de ses errances et de ses aspirations, ou comme l'exprime Gilles Polizzi :

> « [l'espace allégorique] représente, selon un code hérité de la scolastique, les mécanismes de la conscience »[2]

La description prend le pas sur la narration pour exprimer l'initiation à l'amour du héros. Le songe ouvre donc un espace de projection où le héros, par son parcours, a

[1] « Le Temple allégorique de Froissart à la Pléiade », Henri Weber dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Etudes réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Honoré Champion, 2004, 684 p., pp. 473-484.

[2] « Poliphile ou les combats du désir » de Gilles Polizzi dans *Le Jardin, notre double Sagesse et déraison*, Paris, Editions Autrement, 1999, collection Mutations n°184, pp. 81-100

accès aux mystères de l'amour. Des personnages aux noms de vertus comme Logistique (raison), Thélémie (volonté)[1] accompagnent le héros et extériorisent ses combats intérieurs avant qu'il soit initié, tout comme le héros du *Roman de la Rose*.

Mais c'est la traversée des différents paysages rencontrés sur son chemin qui est l'image de son initiation et de sa progression : ses résistances, ses errances, de l'obscur chaos initial à la géographie finale transparente de Cythère. Qu'il s'agisse de la forêt obscure, de la « rivière ténébreuse » et du « val périlleux », Poliphile parcourt plusieurs versions du *locus terribilis,* provoquant chez lui la *terribilità,* tremblement devant les puissances obscures de l'inconscient. C'est par l'alternance de ces lieux avec les *loci amoeni,* que va s'exprimer le combat intérieur de l'amoureux : ensuite viennent les jardins de la Raison, que devra quitter Poliphile en franchissant les portes de Télosie (fin, destinée) dans les montagnes à l'horizon, les vergers des Bienheureux, où souffle *Eros*, enfin l'île de Cythère. Le jardin de Cythère, par la transparence de ses matériaux et par la clarté de son plan géométrique, par l'harmonie qu'il réalise entre nature et culture, exprime l'aboutissement de la quête, son *idée,* comme inscrite dans le jardin-temple[2]. Il y connaîtra l'extase amoureuse et sensuelle. Dans une atmosphère de mystère hiéroglyphique puisque les lieux rencontrés fourmillent d'inscriptions grecques ou latines à décrypter, Poliphile va à la rencontre de son destin, son épanouissement amoureux.

Au XVIII[e] siècle cependant, l'itinéraire amoureux allégorique est ressenti comme désuet. Marmontel, dans ses *Eléments de littérature* de 1787 affirme dans l'article « Allégorique » à propos du *Roman de la Rose* :

> *«* Et tout cela était charmant ; et, dans ce temps-là, on aurait juré que de si heureuses fictions réussiraient dans tous les siècles »[3]

C'est le personnel allégorique que Marmontel prend pour cible dans ce passage. Plus loin, il s'attaque à la géographie allégorique :

> « ces curieuses puérilités ont été à la mode dans le siècle du bel esprit et du précieux ridicule. Le bon esprit les a réduites à leur juste valeur ; et l'on n'en voit plus que sur des écrans, ou dans quelques livres

[1] Noms des nymphes dans les jardins d'Eleutherilide, qui incarne le libre arbitre et la libéralité. Voir *Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, 507 p., traduction de Jean Martin, notes de Gilles Polizzi.
[2] Voir les analyses de Gilles Polizzi dans « Poliphile ou les combats du désir », *op. cit.*, et « Le *Poliphile* ou l'*Idée* du jardin : pour une analyse littéraire de l'esthétique colonnienne » dans Word & Image, vol 14, n°1, janvier-juin 1998, pp. 61-81.
[3] Jean-François Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, éditions Desjonquères, 2005, 1288 p., article « Allégorique », p. 126.

> mystiques. C'est là que peut être placée *l'allégorie* du Temps et de la Fortune, jouant au ballon avec le globe du monde. »[1]

Ni les figures, ni les lieux allégoriques ne trouvent grâce à ses yeux : les figures renvoient le lecteur au Moyen Age, tandis que la géographie symbolique appartient à l'âge de la préciosité, un siècle auparavant. Le procédé de l'allégorie est relégué au rang de superstition ou à celui de décoration insipide, il ne mérite plus guère l'attention sérieuse de l'auteur ou du lecteur. C'est dire à quel point elle a perdu ses prestiges de mystère. D'ailleurs, plus directement, l'auteur nous livre son point de vue sur la figure elle-même :

> « *l'allégorie* semble être une façon de s'exprimer artificielle et recherchée »[2]

La collection des *Voyages imaginaires* semble accréditer ce jugement sévère : la partie consacrée aux voyages imaginaires « allégoriques » regroupe surtout des textes du XVII[e] siècle, qui sont perçues comme des beautés passées, qui ont eu leur heure de gloire, et qui méritent d'être lues au nom de « [leur] fraîcheur et [leur] délicatesse »[3]. La rapide notice historique concernant les auteurs les inscrit dans une histoire littéraire et les textes deviennent des curiosités qui attachent par leurs charmes datés. Il s'agit par exemple du *Voyage de l'Isle d'Amour* de Paul Tallemant (1663), auteur d'une suite une année plus tard, le *Second Voyage de l'Isle d'Amour, à Licidas* (1664)[4]*.* Ces œuvres sont publiées entre les années 1640 et 1680, apogée de l'ère galante. L'île d'Amour est constitué en *topos* dans ces œuvres qui sont des prolongements de la « carte de Tendre » de Mme de Scudéry : elle symbolise à la fois le paradis terrestre, car elle est protégée par la barrière aquatique ; mais aussi le monde *vrai,* par opposition à l'apparence : le narrateur qui y aborde fuit en direction d'une retraite le préservant des illusions mondaines et le conduisant à la nature véritable de l'amour. L'île d'amour appartient déjà à une belle tradition depuis l'île de Cythère du *Songe de Poliphile* jusqu'à l'île d'Armide dans *La Jérusalem délivrée,* inspirée de l'île de Calypso dans le chant V de *L'Odyssée.* C'est donc un lieu ambigu qui fait concurrence au paradis terrestre mais qui relève de la magie, de la machine chez Armide : soit l'amour véritable donne l'extase du cœur et des sens dans le cas de Poliphile (avant qu'il ne se réveille, constatant la perte de

[1] *Ibid.*, p. 126. La note de S. Le Ménahèze p. 1189 indique que l'écran est un petit panneau recouvert de bois ou de carton qui fait écran au feu et protège de sa chaleur.
[2] *Ibid.*, article « Allégorie », p. 125.
[3] Avertissement de l'éditeur dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 26, p. XIII.
[4] Voir le tome 26, p. 235 pour la première œuvre de Tallemant, p. 274 pour la seconde.

l'objet aimé), soit c'est un plaisir trompeur des sens[1]. Dans le *Voyage de l'Isle d'Amour* de Tallemant, Le jeune narrateur Tircis aborde l'île du plaisir après une tempête qui constitue à la fois le rite de passage et la matérialisation de la barrière qui protège la radicale altérité du monde allégorique. Ses projets sont contrés par des figures allégoriques sévères comme Respect, Discrétion, Devoir. C'est seulement dans certains lieux comme la ville d'Amour, au palais du Vrai Plaisir que Tircis jouit de quelques moments d'extase en compagnie d'Amynte, avant de connaître la fin de son bonheur. Cette œuvre allégorique rappelle la nature éphémère de l'amour, ce que confirme le *Second Voyage.* L'amour y devient illusoire. Le narrateur, qui n'a pas quitté l'île, y est devenu aigri : il visite, de préférence à la capitale nommée ville d'Amour, la ville de Coquetterie, et son palais de Vrai Plaisir. Finalement, il accorde sa fidélité à la Gloire et rentre seul dans son pays d'origine. Le terme du voyage n'apporte que renoncement et désillusion, contrairement aux deux modèles légués par la tradition. On reconnaît dans ces œuvres le *panérotisme* caractéristique de la galanterie ; la toute-puissance de l'amour y est célébrée, en particulier à travers l'allégorie mythologique. D'une œuvre à l'autre, on constate que cette esthétique s'étend d'une exaltation sublimée de l'amour à l'éloge de l'inconstance jusqu'au renoncement amer. Le mélange des genres, des discours, de poésie et de prose, la modestie de l'œuvre qui s'apparente à une bagatelle en sont les formes privilégiées. La délicatesse, le *naturel*, résultant de ce mélange des genres, s'associent à un certain enjouement plus tard teinté d'amertume, « le plaisir des larmes », pour reprendre une expression de Jean Rousset à propos de La Fontaine et de l'esthétique galante[2]. Car l'espace de la galanterie est le « monde », la bonne société avec son art de la conversation[3], sans contraintes formelles ni pédantisme.

Les paysages allégoriques amoureux, arpentés encore par quelques figures allégoriques, sont les nouveaux espaces de la galanterie dans la seconde moitié du XVII[e] siècle où la « Carte de Tendre » les a mis à l'honneur. Ils sont l'occasion de jeux

[1] Pour le motif de l'île d'Amour, voir « L'île d'Amour à l'âge classique » de François Moureau dans *L'Insularité thématique et représentations Actes du colloque international de Saint Denis de la Réunion, avril 1992*, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris, Ed. de l'Harmattan, 1995, 475 p., pp. 69-77. Voir aussi *Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605-1711)*, ed. critique par Marie-Christine Pioffet, Paris, Hermann, 612 p., article « Amour, île ou royaume d' » de Daniel Maher, pp. 85-91.

[2] Pour l'esthétique galante, voir en particulier « Montesquieu et l'esthétique galante » de Carole Dornier dans Revue Montesquieu 5 (2001)5-21, p. 16. Voir aussi le premier chapitre d'Alain Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008, 540 p.

[3] Voir Alain Viala, « D'une politique des formes : la galanterie » dans Dix-Septième Siècle 182 (janvier-mars 1994)143-151.

mondains et permettent de redessiner les valeurs amoureuses précieuses hors des liens du mariage. Ce motif de l'île d'amour sera repris par Montesquieu dans *Le Temple de Gnide* puis par d'autres, avec la même visée de vérité amoureuse, diversement interprétée, soit dans un sens galant de célébration, soit dans un sens parodique pamphlétaire.

- Le Songe de Boccace

Au XVIII^e^ siècle, ce genre du voyage d'amour trouve encore un public. Le modèle le plus représentatif de ces itinéraires allégoriques amoureux encadrés dans un songe est *Le Songe de Boccace,* traduction libre du *Corbaccio* de Boccace (1354-1355) par un certain M. de Prémont dont la première édition date de 1698, soit quelques années après l'acmé de l'esthétique galante, lors du retour à l'ordre moral à la fin du règne de Louis XIV : l'infléchissement de la galanterie s'y manifeste pleinement en faveur du renoncement à l'amour. Des journalistes, dont Pierre Bayle se fait le porte-parole dans son *Dictionnaire critique et historique*, discutent la valeur de la traduction qui circule, car elle ajoute librement des morceaux modernes sur le chapitre des femmes et en retranche autant du texte italien[1] ; puis elle le transforme en texte autobiographique en ajoutant des mentions à l'auteur et à son œuvre. M. de Prémont a su néanmoins se conformer au goût du siècle, avec l'élégance de sa version : malgré l'archaïsme des pèlerinages allégoriques affirmé par Marmontel, cette traduction est rééditée une demi-douzaine de fois au XVIII^e^ siècle et elle est reprise dans la collection des *Voyages imaginaires* en 1788. C'est dire combien le genre allégorique a conservé ses attraits, surtout lorsque son archaïsme n'est pas feint, mais réel ; sans doute parce qu'il reste l'indice d'une grandeur venue de la tradition la plus ancienne[2] ; sans doute aussi parce qu'il vient d'un passé assez éloigné pour nimber les préoccupations les plus contemporaines d'une touche d'étrangeté appréciée par les beaux esprits.

Le titre peut renvoyer au *Songe de Vaux* (1659-1671) de La Fontaine ; *Le Songe de Boccace* fait aussi penser aux *Amours de Psyché et de Cupidon* de 1669. Ces deux œuvres galantes se caractérisent par l'allégorisme de leurs paysages, la dernière par le parcours

[1] Voir Pauline Pionchon, « Le *Corbaccio* en France, imitations et traductions » dans Cahiers d'études italiennes 8 (2008) 209-223, p. 217*sq.* sur la traduction de M. de Prémont, note 46 pour P. Bayle et son emprunt à H. Basnage de Beauval, *Histoire des ouvrages des savants*.
[2] Voir Bernard Beugnot, « Pour une poétique de l'allégorie » dans *La Mémoire du texte Essais de poétique classique*, Paris, Honoré Champion, 1994, 428 p. (Lumière classique), pp. 171-186, en particulier p. 171.

initiatique qui forme la trame du conte ; par la prosimétrie, le mélange des registres et l'enchantement littéraire, la magie de l'évocation qu'autorise la parole poétique, comparable aux prestiges du songe. Les passages crus y sont atténués ; La Fontaine nous invite à pénétrer lui aussi dans un univers où la force des instincts, du désir, bien présente, est bridée par l'interdiction, mais où le fin mot est celui de la Volupté : la subjectivité hédoniste y triomphe. Les œuvres galantes ne sont pas si éloignées en 1698 ; mais leurs valeurs appartiennent au passé, le narrateur en revient avec désenchantement. Enfin, après Boris Donné, nous pouvons rappeler qu'il existait à la fin du XVII^e^ siècle, parmi les honnêtes gens et les amateurs distingués, un climat littéraire et culturel favorable aux jeux mondains de l'énigme, des tableaux allégoriques et des références à la mythologie. Il est possible que la traduction de Prémont s'inscrive dans cette atmosphère raffinée de salon où les jeux littéraires sont prisés[1].

Le héros, Boccace, y est aveuglé par un amour passionnel, sans retour et sans espoir pour la femme aimée. La préciosité ne règne donc pas dans l'ensemble du texte, qui laisse la place à un discours contemporain de revanche sur le sexe féminin et de renoncement à l'amour.

Le *Songe de Boccace* fait passer le narrateur, malade d'amour, par toute une série d'épreuves comme le « labyrinthe d'amour » encore appelé « le vallon de Vénus, le bourbier enchanté, la vallée de misère »[2], afin de se délivrer des illusions qu'il nourrit sur sa maîtresse. Le labyrinthe symbolise les impostures d'un sentiment sans réciprocité et provoque l'angoisse de celui qui le parcourt. Mais le flottement dans la nomination suggère que l'aspect symbolique ne prend pas figure dans un paysage précis : ce n'est en rien un labyrinthe, comme nous allons le constater. De plus, le paysage inaugural, d'enchanteur, change du tout au tout en un instant, par un déplacement accéléré du rêveur qui n'est plus le marcheur curieux du *Songe de Poliphile*:

> « mais en courant de toutes mes forces, il me parut que cette route devenoit insensiblement sauvage, et peu-à-peu tout-à-fait affreuse. Au lieu de gazons et de fleurs, je ne vis plus que des pierres, des chardons et des épines ; Je voulus tourner la tête, j'apperçus derrière moi une nuée épaisse et sombre, qui m'environnant, arrêta ma course et m'ôta tout espoir de la félicité que je m'étois promise. »[3]

[1] Boris Donné : *La Fontaine et la poétique du songe Récit, rêverie et allégorie dans* Les Amours de Psyché, Paris, Honoré Champion, 1995, 310 p., p. 127sq.
[2] *Le Songe de Boccace* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 31, *op. cit.*, p. 14.
[3] *Ibid.*, p. 8. Pour la suite des analyses, voir p. 9.

Cette transformation, le rêveur en est indirectement responsable par cette course effrénée, dans son impatience de plaisirs toujours plus grands. La métamorphose se poursuit : le jour tombe et c'est un désert qui se découvre, encadré de montagnes inaccessibles et infesté de bêtes sauvages. La vallée est enfermée par des massifs rocheux et le narrateur est à découvert, cerné par le danger. De séduisant et charmant, le chemin devient progressivement mais rapidement hostile, ce qui confirme la nature de cet amour, à première vue profond et salvateur, en fait superficiel, volatil et douloureux. Enfin, le narrateur doit grimper sur une montagne : le massif montagneux implique la hauteur, le danger mais également l'accès au sommet par une épreuve physique. Après cette suprême étape de son long périple, le jour paraît, lui annonçant la fin de ses erreurs et de ses errements. Ainsi la montagne symbolise l'ascèse initiatique et l'escalade s'achève sur une récompense sublime, à la fois symbole et moyen d'une transformation[1]. L'alternance entre *locus terribilis* et *locus amoenus* figure encore les combats intérieurs du narrateur, qui doit traverser les illusions avant de connaître la révélation d'un sommet montagneux, où le jour éclate et où la nature reprend ses droits :

> « Lorsque nous fûmes arrivés au sommet de la montagne, le jour me parut universel : je respirai un air plus pur et plus doux ; mes yeux furent charmés en découvrant dans une grande étendue de pays de la verdure, des fleurs, et une infinie diversité d'objets également dignes d'admiration : je repris ma gaieté naturelle. »[2]

Point de temple ici, mais un jour nouveau, signe de rédemption et de vérité apaisante, dans lequel la volupté, la souffrance amoureuse qui y est attachée et les illusions amoureuses se sont dissipées en faveur de la liberté et d'un renouveau de l'âme comme du corps. Car le narrateur a renoncé à son amour indigne ; pendant le cheminement, son guide lui récite un éloge du mariage raisonnable, lui rappelle en un sonnet la fugacité des biens les plus estimés ici-bas puis termine en lui livrant des maximes misogynes sur les illusions de l'amour. C'est par conséquent le récit du vieux guide à propos de son ex-femme[3], ses arguments et ses maximes qui viennent à bout des illusions de Boccace, non son propre cheminement intérieur ou des combats intérieurs : la part de l'intervention

[1] Pour une analyse de la montagne dans les paysages allégoriques, voir : « Les paysages de montagne L'évolution des descriptions du début à la fin du XVI[e] siècle » d'Yvonne Bellenger dans *Le Paysage à la Renaissance*, Etudes réunies par Yves Giraud, Editions de l'Université de Fribourg, Fribourg, 1988, 356 p., pp. 121-130, p. 125-126.

[2] *Le Songe de Boccace* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, tome 31, *op. cit.*, p. 187.

[3] Cette femme n'est autre que la femme aimée par le narrateur et l'origine de ses souffrances.

divine est prédominante et Boccace apparaît moins comme un acteur que comme un spectateur et un auditeur, auquel le lecteur peut s'identifier. Le narrateur, loin d'atteindre la parfaite béatitude grâce à la femme aimée, revient de son amour fallacieux et se guérit de cet amour malheureux, non sans ressentir un grand bien-être – laissant présager de nouvelles amours. Il a l'opportunité de traverser les apparences d'un sentiment superficiel à la faveur de l'intervention d'un vieillard et surtout d'une aide « surnaturelle » ; le discours misogyne est érigé en vérité divine. Il est possible que les lecteurs du XVIII[e] siècle aient trouvé dans ce texte à la fois « les grâces, la douceur et l'élégance »[1] d'un amour sublimé, la force de la passion destructrice, non comblée, vite rendue à ses illusions et qui s'accommode d'un discours libertin plus détaché. Les paysages variés y figurent toute une gamme d'émotions rattachées à l'amour et présentent toute l'aventure émotionnelle du sentiment amoureux. La désillusion amoureuse débouche sur une libération pleine de nouvelles promesses, actualisation moderne du voyage initiatique amoureux, non plus centré sur un seul objet, mais ouvert à la nouveauté.

Il est d'ailleurs intéressant de relever l'exercice rhétorique subtil auquel se livre l'éditeur de 1788 afin de minimiser cette dimension du texte :

> « Le beau-sexe nous pardonnera d'employer un ouvrage où il est un peu maltraité, il sait que des invectives de cette nature produites par le dépit ou la jalousie, ne lui ont jamais fait perdre un seul de ses adorateurs. On y reconnoît d'ailleurs la manière légère et badine de l'auteur du Décaméron ; […]»[2]

Il nous recommande de ne pas prendre au sérieux la vivacité des critiques, malgré l'incitation de M. de Prémont quelques pages plus loin, à y lire un texte édifiant[3]. Il tente à toute force d'inscrire ce texte dans un horizon de galanterie et de « badinerie » : le lecteur qu'il vise est cultivé mais aussi épris de divertissement léger ; la misogynie ou le libertinage ne sont en rien incompatibles avec cette nouvelle forme de galanterie, qui s'accommode sans peine d'une morale plus cynique. Il semble donc que la galanterie, présidant à ces textes de voyages initiatiques, soit redéfinie autrement en 1787 : le naturel est toujours à l'ordre du jour avec un mélange de poèmes et de prose ; la morale du renoncement aux amours factices est bien présente mais elle s'assortit d'une certaine

[1] Avertissement de l'éditeur, p. XI.
[2] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, tome 31, p. IX.
[3] *Ibid.*, p. 14 : « il n'a fait le portrait d'une personne plaine de vices que pour nous corriger des nôtres et nous garantir de la contagion de ceux d'autrui. » pp. XIII-XIV.

misogynie comme d'une distance résultant de cette expérience malheureuse ; la mondanité se décline selon un enjouement plus large, de l'amour éperdu au détachement libertin. N'oublions pas que Boccace est l'auteur du *Décaméron,* à l'inspiration aussi grivoise que précieuse. Enfin la combinaison du sens littéral au sens allégorique reste intacte, relevant même d'un allégorisme archaïque prononcé, destiné aux beaux esprits cultivés qui prisent la facture ancienne, surtout lorsqu'elle est relevée par des morceaux plus contemporains.

Venons-en à présent aux textes de notre période, aux voyages initiatiques amoureux rédigés autour de 1750.

L'art du jardin, au XVIII[e] siècle, entre en résonance avec ces songes amoureux. Il ne relève plus de l'art architectural ou de la perspective comme c'était le cas au XVII[e] siècle, il devient une composante de l'art pictural : « le tableau est projeté dans la nature »[1]. Il présente une succession de sites divers, de *vedute* idéales, dignes de l'inspiration d'un peintre. De surcroît, il ne s'adresse pas seulement à la vue, il sollicite tout autant l'odorat, le toucher et l'ouïe et fait vibrer toute la lyre du corps, afin d'atteindre l'âme[2]. Les temples qui parsèment ces paysages enchantés font converger des époques ainsi que des lieux épars : une pyramide ou un obélisque égyptien, un château gothique, un temple antique, une maison chinoise sont des haltes cruciales qui font du jardin un microcosme paysager permettant d'explorer à la fois la personnalité du propriétaire et de connaître l'évasion, le dépaysement par des architectures exotiques. L'irrégularité est le maître-mot, le caprice, et la dramaturgie paysagère suscite des émotions aussi inépuisables que la nature elle-même. Le jardin, transfiguré par le fantasme, est donc un espace mental, symbolique, enchanteur, qui joue sur la variété des sensations et des émotions à la manière d'un opéra-ballet ; les songes s'emparent de ces jardins afin de redoubler la féérie fantasmatique et de projeter le lecteur dans un espace hautement inflammable émotionnellement, et très instable d'un point de vue des registres.

On pourrait comparer ces espaces allégoriques à ceux de *La Petite Maison* de Jean-François de Bastide (1723-1798), de 1763[3]. Leur goût, leur raffinement font oublier qu'ils sont destinés à la séduction et deviennent l'expression universelle de l'amour.

[1] Jurgis Baltrusaitis, « Jardins et pays d'illusions » dans Traverses 5-6 (1976)94-112, p. 101.
[2] Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France. Leur histoire*, Alençon, Christian de Bartillat éditeur, 1990, 280 p., 150*sq*.
[3] Voir l'édition de Michel Delon en poche : Vivant Denon, *Point de lendemain* suivi de Jean-François de Bastide, *La Petite Maison*, Paris, Gallimard, 1995, 217 p., pp. 105-136 (folio classique).

Qu'il s'agisse de la maison elle-même, elle devient « le temple du génie et du goût »[1] selon la femme désirée Mélite, située dans un cadre « champêtre » qui relève de la nature plus que de l'art. Les jardins prolongent une variété enchanteresse qui parle à l'âme : verdure, parterres de fleurs, jets d'eau, lumières qui donnent des éclairages les plus divers sur ces spectacles étalés, concert, allées sombres d'où éclate un feu d'artifice inattendu, revêtant le jardin de couleurs multiples. C'est par la traversée de ces lieux que Mélite est *attendrie,* qu'elle finit par s'éprendre de son propriétaire, le marquis de Trémicour, capable d'étourdir les sens, de surprendre et de solliciter les émotions les plus diverses jusqu'à ébranler l'âme par les apprêts d'une décoration éblouissante. C'est là enfin qu'elle cède à la volupté. La promenade devient rêverie introspective amoureuse, entre nature et culture, stimulation raffinée de tous les sens par la variété changeante des spectacles, puis émotion de l'âme, siège de l'intelligence et du cœur. Tout y parle d'amour et Mélite succombe à ce langage d'autant plus éloquent qu'il est muet.[2] Autour de 1750, les songes sont aussi entièrement dédiés à l'amour et par la traversée de paysages enchanteurs, encore souvent topiques et allégoriques (le jardin, le temple), ils font éclater les sentiments enfouis pendant la veille.

Pour commencer, il existe avant 1750 une version introspective du voyage initiatique, où les paysages allégoriques jouent un rôle mineur : le songe encadre moins un parcours à travers des paysages idéaux qui scelle le destin amoureux du rêveur qu'une épreuve à la fois accélérée, exaspérée, épurée de la passion amoureuse, conduisant le rêveur à un renoncement lucide. Le personnel allégorique est toujours présent mais l'*ekphrasis* en est absente, comme la poésie. *Le Songe de Cidalise* (1739)[3] de Charles Etienne Pesselier présente le songe comme une exploration anticipée, prémonitoire, de la passion jusqu'à son extinction, vécue par son narrateur, une femme éprise.

- *Cidalise*, 1739 : un voyage amoureux à travers les passions

L'auteur, Charles Etienne Pesselier (1712-1763) est devenu fermier général vers 1760 et il a rédigé des articles d'économie à partir de 1759, dont les article « Ferme » et « Financier » de l'Encyclopédie. Il a écrit d'abord pour le Théâtre-Italien auquel il donne *La Mascarade du Parnasse* (1737), *L'Ecole du Temps* (1738) et *Esope au Parnasse* (1739),

[1] *Ibid.*, p. 113.
[2] *Ibid.*, p. 131.
[3] *Le Songe de Cidalise à Mme de* *** par M. Pesselier, Paris, chez Prault Père, Quai de Gèvres, Paradis, 1739, pp. 3-30.

puis se consacre à la poésie, à l'essai (*Lettres sur l'éducation,* 1762), et à une continuation de Fontenelle (*Nouveaus Dialogues des morts,* 1753). Il est aussi l'auteur de *Fables nouvelles,* publiées en 1748 : souvent galantes, parfois alambiquées, d'autres fois précieuses, elles témoignent d'une « invention mal canalisée » pour reprendre les termes de Jean-Noël Pascal[1]. Cet auteur-journaliste a fourni plusieurs pièces, notamment des fables, au Mercure de France et au Glaneur de France[2].

Le songe est inauguré par l'arrivée de sa narratrice sur l'île de Cythère *:* le lieu mythique caractérise par métonymie, comme dans *Les Aventures de Télémaque*[3]*,* un sentiment qui s'empare du cœur et le prive de sa liberté. La description des lieux, refusée par fausse modestie[4] est la suivante :

> « en y entrant on se trouve affecté de je ne sçais quel sentiment qui penètre jusqu'au fond de l'ame, et ne laisse ni le temps de l'examen, ni celui de la réflexion. »[5]

C'est donc une description non du paysage mais de l'état d'esprit des visiteurs qui y abordent, écrasant la littéralité d'un cadre euphorique. Le pèlerinage intérieur prend le pas sur la mise en espace. Tout invite à la mollesse. Même si la description émotionnelle est dysphorique, le temple reste la projection de sentiments réellement éprouvés par la narratrice pendant la veille et non le site d'aventures. Leur valeur est remise en question dans ce passage et plus loin par les figures allégoriques qui occupent les lieux. Par ailleurs, un rapide récit, *a priori* sans circonstants, réduit à un récit émotionnel pur, devient un « récit de caractère symbolique », selon les termes de Henri Weber[6]. L'héroïne – c'est une femme, ici, moins libertine que séduite- connaît tous les déplaisirs d'un amour inauthentique et superficiel. Elle est passive, comme possédée par une

---

[1] *La Fable au siècle des Lumières*, Textes choisis et présentés par Jean-Noël Pascal, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991, 260 p., p. 243.

[2] *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, édition électronique revue et corrigée par Anne-Marie Mercier-Faivre et Denis Reynaud, Voltaire foundation, 2011 : http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr, article d'Alain Nabarra, 630.

[3] *Les Aventures de Télémaque*, Dunod, Paris, 1994, Classiques Garnier *op. cit.*, pp. 182-183 : « En arrivant dans l'île, je sentis un air doux qui rendoit les corps lâches et paresseux, mais qui inspiroit une humeur enjouée et folâtre ; je remarquai que la campagne, naturellement fertile et agréable, étoit presque inculte, tant les habitants étoient ennemis du travail. Je vis de tous côtés des femmes et des jeunes filles vainement parées, qui alloient, en chantant les louanges de Vénus, se dévouer à son temple. La beauté, les grâces, la joie, les plaisirs éclatoient également sur leurs visages : mais les grâces y étoient affectées ; on n'y voyoit point une noble simplicité et une pudeur aimable, qui fait le plus grand charme de la beauté. »

[4] « cet ouvrage est au-dessus de moi », *Le Songe de Cidalise à Mme de* ***, Paris, chez Prault Pere, Quai de Gèvres, Paradis, 1739, pp. 3 -30, p. 7. Cette annonce n'est d'ailleurs pas suivie d'effets puisque l'auteur évoque en quelques mots l'incontournable *locus amoenus* qui flatte les sens, site où les « charmes du Printemps sont rassemblés ».

[5] *Ibid.*, p. 8.

[6] « Le Temple allégorique de Froissart à la Pléiade », *op. cit.*, p. 473.

histoire qui ne semble pas être la sienne : l'homme qu'elle aime ressemble à Cléante, dont elle s'est en effet éprise pendant la veille, mais ne s'identifie pas à lui[1]. Cet amant devient l'actant d'un récit où l'engagement émotionnel de la rêveuse est à distance. De même, elle juge ainsi l'amour qu'elle éprouve pendant le sommeil :

> « Je ne sçai, en vérité, où je prenois ce beau sentiment-là, il me paroît bien que je sommeillois. »[2]

Le songe permet une mise à distance émotionnelle avec l'amour bien réel qu'elle ressent pour Cléante, par un amour rêvé, non identifié comme le sien, jugé par elle comme superficiel. Elle n'oppose aucune résistance à cet amour volage et le commentaire distant, marqué axiologiquement, dédouble l'héroïne en femme légère pendant le rêve et en spectatrice raisonnable à son réveil, ce qui la dédouane du reproche de frivolité, puisqu'elle n'y est pas et que le rêve ne consiste qu'en projections d'un esprit endormi, incontrôlable. Elle n'est pas responsable et le rêve apparaît ici comme le modèle d'un récit sans responsabilité émotionnelle. Et si elle éprouve soudain la jalousie la plus mordante, celle-ci n'a pas de cause, c'est une figure allégorique qui s'en prend à elle sans raison. C'est seulement alors qu'elle sort de ses illusions, que l'Opinion est repoussée par un bras invisible. Elle retrouve la raison sans intervention de son libre-arbitre et par l'épreuve d'une succession d'états émotionnels dont elle n'est pas réellement le sujet et dont le dénouement apparaît comme inéluctable : le temps s'accélère, la narratrice brûle les étapes et reconnaît un amour frivole. A son réveil, elle prend une résolution concernant ses choix amoureux, éclairée par son rêve et l'interprétation axiologique qu'il propose de son amour avec son personnel allégorique : la Jalousie, et la pression sociale intériorisée, l'Opinion. C'est par la traversée d'une histoire émotionnelle pure, accélérée, anticipée, dégagée de tous circonstants et de toute responsabilité que la narratrice revient de ses illusions. L'itinéraire spirituel se résout en une introspection émotionnelle et la géographie n'est pas le médium principal de l'allégorie, déléguée à des figures qui se disputent le champ de bataille psychique de la narratrice.

On le voit, en 1739, le songe allégorique comme itinéraire spirituel n'est pas oublié des auteurs : les figures allégoriques y tiennent encore un rôle non négligeable, si la géographie se réduit à sa plus simple expression à l'orée du récit onirique. Le songe

[1] De manière comparable, Poliphile ne reconnaît pas encore la femme aimée Polia, dans la nymphe qui le guide aux jardins d'Eleuthérilide : néanmoins, dans ce cas, c'est qu'il n'a pas encore assumé son amour. *Cf. Le Songe de Poliphile*, *op. cit.*, p. 181, livre I, ch. XVI.
[2] *Le Songe de Cidalise à Mme de* ***, *op. cit.*, p. 16.

apparaît comme une plongée dans les profondeurs de la *psyché,* une traversée pure des *passions* qui débouche sur une catharsis. La légèreté le dispute à la raison, et il faut toute la densité troublante de la *mimésis* émotionnelle onirique pour que la narratrice se réveille de ses amours superficielles. Ce désenchantement amoureux est le propre d'un autre type de voyage à Cythère, quelques années plus tard, celui de l'exploration de la conjugalité, essentiellement à des fins satiriques.

Les songes comme pèlerinages amoureux sont des formes qui inspirent d'autres auteurs au XVIII[e] siècle avec leurs motifs attendus (topographie du jardin enchanté, de la montagne et du temple d'Hymen), cependant la *désillusion* est le mot d'ordre. Le songe connaît une tension entre deux pôles : le pôle de l'exploration introspective des choix et des sentiments avant la décision qu'appelle le réveil ; et le pôle de la satire qui concerne aussi bien les nombreux postulants au mariage que le narrateur lui-même. Dans les deux cas, la morale qui prévaut n'est plus celle d'un raffinement sensible, sublimation de la sensualité ; chez les narrateurs se joue une lutte entre une frivolité amoureuse et un engagement durable, un « amour d'établissement »[1] ; l'amour courtois est le grand absent de ces songes, motif d'une littérature démodée trop idéale. *Le Temple de l'Hymen* de 1759 semble le plus parodique puisque son narrateur est forcé de se marier à sa plus grande déconvenue ; il est vrai qu'il se défait aussitôt d'une union odieuse et rejoint « la vertueuse T » qui l'accueille avec bonne grâce. Avant de commencer l'étude des deux *Temple de l'Hymen,* celui de 1749 et celui de 1759, revenons sur le titre et sur la généricité qu'il induit.

- Le Temple d'Amour

La quête de vérité amoureuse insérée dans le récit-cadre du songe, pouvant aboutir à la désillusion, trouve une actualisation notable au XVIII[e] siècle dans les textes de « temple », *Le Temple de l'Hymen* de 1749 ou 1759. Ceci est d'autant plus remarquable que c'est un genre poétique hérité de la Renaissance, où un lieu est immortalisé, ainsi que l'idée qu'il représente ; la *copia* descriptive y est au service de la poésie comme

[1] Daniel Maher, article « AMOUR, île ou royaume d' » dans *Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605-1711)*, ed. critique de Marie-Christine Pioffet, Paris, Hermann, 612 p., pp. 85-91.

« peinture animée »[1]. Il trouve aussi des actualisations plus philosophiques comme le Temple de Philosophie de Ronsard, nous y reviendrons.

C'est Montesquieu qui renouvelle le pèlerinage d'amour avec *Le Temple de Gnide* en 1725, texte à l'argument mince et fréquemment taxé de « frivole »[2]. Le titre signale le renouveau du genre: il s'agit d'un pèlerinage d'amour de la part du narrateur qui quitte Sybaris pour Gnide, initiation qui s'achève en compagnie de la femme aimée sur l'autel sacré de Vénus, à la fois lieu symbolique de l'amour véritable et accomplissement du pèlerin qui s'y prosterne. Nous allons nous arrêter quelque temps sur le texte de Montesquieu, qui n'est pas un rêve, mais dont deux textes de notre corpus, *Le Temple de l'Hymen,* l'un de 1749, l'autre de 1759, sont dans la filiation directe, au point de s'inscrire dans une forme similaire, comme le titre en témoigne.

L'architecture du *Temple de Gnide* fait penser aux édifices d'origine antique du *Songe de Poliphile,* comme le temple de Vénus Physizoé (c'est-à-dire « vie de nature »). C'est un temple rond composé des matériaux les plus précieux : porphyre, albâtre, marbre, portes de jaspe. Longuement décrit, il est une merveille de l'art des Anciens par ses proportions géométriques:

> « Toutes mesures et proportions de ce somptueux édifice avaient été si bien ordonnées et disposées que le dedans et le dehors s'accordaient et se répondaient l'un à l'autre »[3]

Mais ce temple accueille aussi la nature, les fruits et fleurs si bien représentées qu'elles en semblent réelles : nature et culture se répondent harmonieusement sans qu'on puisse les distinguer. C'est ici la fin d'une longue initiation où Polia et Poliphile se jurent fidélité, Polia découvre enfin son identité. Ils ont parcouru fleuves, bois, ont enfin marché dans le verger des Bienheureux qui mène au Temple. C'est ici que Poliphile scelle son amour avec Polia après une traversée du verger, autre *locus amoenus* dans lequel tous les sens sont flattés, où le printemps est éternel et la terre prodigue à l'homme ses fruits avec profusion[4]. Il rappelle le verger du *Roman de la Rose,* protégé par

[1] Henri Weber, « Le temple allégorique de Froissart à la Pléiade » dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Honoré Champion, 2004, 684 p., pp. 473-484.

[2] Voir « Le devenir d'une œuvre « frivole » : remarques sur l'histoire éditoriale et la réception du *Temple de Gnide* de Montesquieu » de Christophe Martin dans *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, sous la direction de Catherine Volpilhac-Auger, Lyon, ENS editions, 2004, 235 p., pp. 73-94, p. 75.

[3] *Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, 507 p., traduction de Jean Martin, notes de Gilles Polizzi, p. 198. Livre I, ch. XVII.

[4] « En ce lieu de félicité vivaient les bienheureux en tout soulas et plaisir, glorifiant les dieux et suivant les triomphes, parmi les beaux champs diaprés de verdure et de fleurs de toutes les couleurs, odeurs et saveurs qu'il

une enceinte, dans lequel pénètre le narrateur ; c'est aussi un lieu où tous les règnes sont en perpétuel épanouissement, où Déduit danse la carole en compagnie choisie et où le narrateur tombe éperdument amoureux d'une rose : c'est une promesse érotique. Le temple rond ouvert du *Songe de Poliphile* tient cette promesse et couronne ce lieu où la loi de *l'éros* règne autant sur le paysage que sur le cœur des humains. Cependant, les deux amoureux ne se sont pas encore embarqués pour Cythère.

L'architecture intimement liée à un cadre naturel édénique renvoie aussi à la tradition du jardin enchanté des romans chevaleresques comme l'île d'Alcine du *Roland furieux* de l'Arioste (1516) ou le jardin d'Armide :

> « sous un riant aspect le beau jardin se découvrit ;
> eaux dormantes, courants de cristal,
> fleurs variées, arbres variés, plantes étranges,
> coteaux ensoleillés, ombreux vallons,
> bois et grottes ensemble s'offraient au regard ;
> et, ajoutant à la beauté et au prix de l'ouvrage,
> l'art, qui fait tout, en rien ne se découvre. »[1]

La diversité s'intègre dans l'unité, le printemps éternel fait coexister fruits et fleurs, les oiseaux se répondent[2]. Dans la *Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso (1581), le jardin de la magicienne Armide est le centre d'un palais circulaire fantastique aux loges nombreuses construit dans les matériaux les plus rares, comme l'argent des portes aux pivots d'or[3] : le temple ne couronne donc pas le cadre naturel, c'est plutôt le palais qui se referme sur le jardin, ce qui signale un pouvoir magique sans limites et sans loi. Le Tasse fait référence aux principes de mesure et de symétrie des célèbres architectes de son temps tel L. B. Alberti, qui veut rivaliser avec la perfection de la nature comme du Créateur. Cette tentation démiurgique de la Renaissance est condamnée par l'auteur, de même que la sensualité trompeuse des lieux que doit fuir Renaud, s'il veut se retrouver lui-même[4]. La perfection architecturale s'allie ici à une épreuve sensuelle qui détourne le

---

est possible imaginer, plus aromatisantes que toutes les sortes d'épices que nature saurait produire, voire (certes) plus belles que nulle peinture : et sans jamais être séchées du soleil car toujours y est le printemps sans varier, le jour sans anuiter, et la saison tranquille et tempérée. Aussi tout y croît sans labeur et s'y engendre par la bonté de la terre, au moyen de la bénignité de l'air : et demeurent les fruits, les herbes et les fleurs, incessamment en leur perfection de bonté, beauté, senteur et verdure, sans flétrir ni sécher en aucune manière. », *ibid.*, p. 176-177, livre I, ch. XV.

[1] Le Tasse, *Gerusalemme liberata. Jérusalem délivrée*, les Belles-Lettres, Paris, 2008, traduction et notes de Gérard Genot, texte critique établi par Lanfranco Caretti, tome II, 408 p., chant XVI, strophe 9, p. 129.

[2] *Ibid.*, p. 129, 11 et 12.

[3] *Ibid.*, p. 127, strophe 1 et 2.

[4] Aux strophes 30 et 31, Renaud voit son reflet dans l'écu tendu par Ubald : « Tel un homme accablé par un profond et lourd sommeil/ après un long délire en lui-même il revient,/ tel il devient se contemplant soi-même,/ mais la vue de soi-même ne peut soutenir ;/ à bas son regard tombe, et craintif, abattu,/ à terre regardant, la

héros de son destin de chevalier chrétien dans la guerre contre les musulmans. Le palais symbolise tour à tour l'architecture qui couronne la reconnaissance de l'amour comme loi universelle et sentiment particulier ; ou à l'opposé la prison d'un amour sensuel futile, l'artifice, malgré la perfection incontestable de l'édifice.

Montesquieu, dans son *Temple de Gnide*, actualise le motif du palais associé étroitement à un jardin enchanté pour décrire l'aboutissement heureux d'un itinéraire amoureux :

> « Il me serait impossible de donner une idée des charmes de ce Palais ; il n'y a que les Grâces qui puissent décrire les choses qu'elles ont faites. L'Or, l'Azur, les Rubis, les Diamans y brillent de toutes parts ; mais j'en peins les richesses et non pas les beautés.
>
> Les jardins en sont enchantés […]»[1]

Il se refuse, par un effet de litote, à décrire aussi bien la beauté que la splendeur de ce palais, qui évoque la richesse du Palais d'Armide ou celle du Temple de Vénus : la *copia* est réduite à sa plus simple expression, l'allusion, la référence ; le Palais est juste une idée de la perfection, non un tableau.

C'est en effet là que le lecteur est transporté, comme magiquement. La description se situe au début de l'œuvre ; le lecteur peut hésiter sur la focalisation, omnisciente ou interne, et se demande si le narrateur y est parvenu. Il n'en est rien. Mais cet idéal l'attend, il est le terme obligé de son voyage.

Les jardins du Palais redoublent la description de Cythère qui inaugure l'œuvre ; refuge, lieu idéal, isolé du monde réel, elle suscite le désir et le rêve :

> « La Ville est au milieu d'une contrée, sur laquelle les Dieux ont versé leurs bienfaits à pleines mains : on y jouit d'un printems éternel ; la terre heureusement fertile y prévient tous les souhaits ; les troupeaux y paissent sans nombre ; les vents semblent n'y régner que pour répandre par-tout l'esprit des fleurs ; les oiseaux y chantent sans cesse ; vous diriez que les bois sont harmonieux ; les ruisseaux murmurent dans les plaines ; une chaleur douce fait tout éclore ; l'air ne s'y respire qu'avec la volupté. »[2]

Le printemps éternel dépeint une éternité hors des vicissitudes. La vie éclate dans tous les règnes, les bruits de la nature deviennent musique et l'atmosphère est une invitation naturelle à la sensualité. Ce lieu enchanté est aussi promis au narrateur accompagné de

---

vergogne l'étreint. » *Op. cit.*, p. 134. A propos du lien entre architecture et jardin dans les romans chevaleresques, voir « Le jardin enchanté dans les romans chevaleresques italiens » de Denise Alexandre-Gras, *Le Paysage à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 147-155.

[1] *Le Temple de Gnide*, à Paris, chez Le Mire, 1772, 104 p., p. 3.

[2] *Ibid.*, p. 2.

sa bien-aimée, Thémire, au terme d'un voyage sur d'autres îles consacrées à Vénus. C'est seulement ensuite qu'il arrivera aux jardins du Palais ; et encore plus tard au Temple. Tout un cheminement est nécessaire pour accéder au bonheur, celui d'un « cœur tendre »[1] et sincère qui pourra achever son initiation au Temple où il ira se prosterner.

Car le chemin menant au temple est parsemé d'obstacles, symbole de l'initiation : ainsi, dans *Le Temple de Gnide,* à côté de la prairie se trouve « un bois de Mirthe, dont les routes font mille détours »[2]. Cette dernière expression n'est pas sans évoquer le labyrinthe d'amour du *Songe de Boccace* et les errements de l'amoureux. A proximité se trouve « un bois antique et sacré, où le jour n'entre qu'à peine »[3] ; ce bois rappelle le bois sacré de Trivie aux approches du temple d'Apollon dans *L'Enéide* au livre VI. Il faut sortir de l'ombre et de la menace que constitue l'abord du sacré ; en approcher induit toujours un risque pour le mortel qui ne s'est pas assez purifié. Alors :

> « Quand on a trouvé la lumiere du jour, on monte une petite colline, sur laquelle est le Temple de Vénus : l'univers n'a rien de plus saint ni de plus sacré que ce lieu. »[4]

C'est une nouvelle épreuve pour tout amoureux qui doit affronter l'ombre et le danger : c'est seulement ensuite qu'il a accès à la lumière, mais à condition de se soumettre encore à une escalade. Le texte de Montesquieu multiplie les rites de purification. Mais alors, le Temple est un ravissement :

> « Tout ce que la nature a de riant est joint à tout ce que l'art a pû imaginer de plus noble, et de plus digne des Dieux. »[5]

Une dernière fois, la nature riante et sensuelle encadre ce que la culture présente de plus raffiné, nature et culture se mêlent, à l'image du *Songe de Poliphile.*

Les descriptions paratactiques et formulaires du *Temple de Gnide* rappellent le style classique de Fénelon et rattachent l'œuvre à la poésie latine. La référence à un genre poétique de la Renaissance, la mythologie antique, le style de la poésie latine, l'inspiration des Anciens comme projection de l'utopie amoureuse, voilà des traits qui ont pu séduire les lecteurs européens comme en témoignent, entre 1758 et 1800, la trentaine de réimpressions, les quinze traductions en allemand, les seize traductions en

[1] *Ibid.*, p. 16.
[2] *Le Temple de Gnide*, *op. cit.*, p. 6.
[3] *Ibid.* p. 7.
[4] *Ibid.*, p. 7.
[5] *Ibid.*, p. 10.

italien et les quatorze autres en anglais[1]. C'est entre 1770 et 1800 que les rééditions sont les plus nombreuses : il est probable que les allusions stylisées à l'Antiquité aient permis à l'œuvre de conserver ses attraits jusqu'au triomphe du néo-classicisme[2].

L'œuvre est aussi une œuvre *galante* : depuis la *Clélie aux Amours de Psyché,* des *Conversations* du chevalier de Méré aux opéras versifiés et aux *Lettres galantes* de Fontenelle, à *L'Europe galante* de Houdar de La Motte, le terme désigne un modèle de l'art de plaire, délicat, raffiné, qui ménage la pudeur des femmes. L'hétérogénéité des tons, l'emprunt aux différents genres de la description à l'allégorie, de la maxime au lyrisme amoureux, du récit aux éloges, serments et dialogues, en bref son indétermination générique place aussi l'œuvre dans la continuité de La Fontaine et de son esthétique de la grâce, du « je ne sais quoi », de la variété galante. Le style « à la manière de », inspiré de la poésie antique, ajoute à cette grâce relevée par des charmes plus piquants.

En effet, cette pudeur est rendue nécessaire parce qu'elle retarde la jouissance avec une infinité de plaisirs. Tout ce qui est voilé est une promesse de plaisir, comme cet extrait l'illustre :

> « Où croyez-vous que je trouvai l'Amour ? Je le trouvais sur les lèvres de Thémire ; je le trouvai ensuite sur son sein ; il s'étoit sauvé à ses pieds, je l'y trouvai encore ; il se cacha sous ses genoux, je le suivis ; et je l'aurois toujours suivi, si Thémire toute en pleurs, Thémire irritée ne m'eut arrêté : il étoit à sa derniere retraite, elle est si charmante qu''il ne sçauroit la quitter. »[3]

Cet épisode grivois est dans le prolongement de l'esthétique galante : la volupté est suscitée par l'objet suggéré, dérobée par le geste pudique. La pudeur renouvelle sans cesse les plaisirs en éloignant la satiété et le dégoût qui s'ensuit. Les expressions périphrastiques suggèrent le désir et sa fin dernière dans le passage, avant que le narrateur n'achève sa phrase en exprimant un amour respectueux et sincère[4].

Les derniers mots de l'œuvre sont les suivants:

> « Elle m'embrassa ; je reçus ma grace, hélas sans espérance de devenir coupable » [5]

[1] Montesquieu, *Œuvres complètes*, *Le Temple de Gnide*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, tome 8, p. 328.
[2] *Cf.* Christophe Martin, « Le devenir d'une œuvre « frivole » […] », *op. cit.*, p. 91.
[3] *Le Temple de Gnide*, *op. cit.*, p. 96.
[4] *Cf.* les analyses de Carole Dornier dans « Montesquieu et l'esthétique galante », *op. cit.*, pp. 15-16.
[5] *Le Temple de Gnide*, à Paris, chez Le Mire, 1772, 104 p., p. 98.

La volupté, fin de l'initiation, manque, arrêtée par la résistance de Thémire ; néanmoins ses derniers propos sont assez généreux pour laisser penser qu'elle ne sera pas toujours si inflexible[1]. Puis la formulation suggestive dissimule autant qu'elle révèle le désir érotique du narrateur, laissant au lecteur (Crébillon-fils ne procède pas autrement) le soin de deviner l'inachèvement de son plaisir, sacrifié provisoirement à l'autel du désir. Avant cette fin, son compagnon, Aristée, lui a raconté sa découverte naïve du désir pour Camille à qui il s'adresse en ces termes :

> « Je désire, lui dis-je, que tu fasses pour moi une faute que l'amour fait faire, et que le grand amour justifie. »[2]

Par ailleurs, le quatrième chant est consacré entièrement aux mœurs lascives de Sybaris avec des images explicites de l'amour charnel[3]. D'autres passages, plus galants, se prêtent aussi à une lecture plus grivoise, derrière les tournures consacrées de la poésie latine :

> « Il n'y a pas longtemps que j'allais avec Camille faire à Vénus un sacrifice de deux tourterelles ; elles m'échappèrent et s'envolèrent dans les airs. »[4]

Le vocabulaire sacrificiel renvoie à une preuve d'amour maladroitement donnée, que le lecteur peut interpréter en termes érotiques. Les références mythologiques qui parcourent l'œuvre, imprégnée de poésie pastorale, contribuent au « système d'éloignement »[5] drapant les pulsions érotiques dans la noblesse antique et dans la préciosité respectueuse. Le style galant est bien à l'image de ce voyage amoureux au milieu de paysages allégoriques toujours édéniques mais dont le terme est repoussé jusqu'à la dernière page : détour initiatique qui joue avec la volupté, centre aveugle de l'œuvre, omniprésente mais non atteinte par le narrateur, toujours repoussée par celui qui y renonce au nom de l'amour ; suggérée sans cesse, clandestinement, sous le voile

[1] « Non, dit-elle, je ne suis pas si cruelle que toi ; car je n'ai jamais voulu te faire mourir, et tu veux m'entraîner dans la nuit du tombeau.
Ouvre ces yeux mourants, si tu ne veux que les miens se ferment pour jamais. », *Ibid.*, pp. 97-98.

[2] *Ibid.*, p. 71.

[3] *Ibid.*, p. 48 : « Les femmes se livrent au lieu de se rendre ; chaque jour voit finir les désirs et les espérances de chaque jour ; on ne sçait ce que c'est que d'aimer et d'être aimé, on n'est occupé que de ce qu'on appelle si faussement jouir. »

[4] *Ibid.*, p. 90. Le passage des amours de Bacchus et d'Ariane « dans les lieux champêtres » sont aussi très suggestifs et les narrateurs sont à leur tour « saisis par les égaremens de Silène et les transports des Bacchantes », p. 86, lorsqu'ils aperçoivent les deux héros mythologiques entrer dans le sanctuaire. Enfin, le court texte qui suit le récit du *Temple de Gnide* met en scène Cupidon, à qui Céphise a coupé les ailes et qui les voit s'agrandir sur le sein plein de chaleur de Vénus, pp. 102-103.

[5] Terme emprunté à Jean Starobinski dans son chapitre du *Remède dans le mal*, « Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 240.

d'images mythologiques. En outre, l'auteur, dans sa préface, dissimule ironiquement sa posture auctoriale ainsi que la portée érotique de son texte en se disant le traducteur d'un texte antique trouvé parmi « les livres d'un Evêque grec »[1], et dont il vante « la naïveté dans les sentimens »[2]. Il ne dédaigne pas le libertinage ni la provocation. Montesquieu a renouvelé la galanterie du Grand Siècle par cette œuvre fugitive, cette « bagatelle » inachevée : il ne s'adresse pas aux savants mais aux esprits mondains, dans un style imité de la poésie antique, imité du style galant, mais qu'il a renouvelés par un certain libertinage, et dans la posture auctoriale, et dans les allusions érotiques[3]. Le genre mineur, allégorique, auquel il se rattache, a fait fortune, puisqu'il inspire au moins trois œuvres ultérieures et qu'il donne son titre à deux œuvres entre 1749 et 1759.

Les deux *Temple de l'Hymen* et *Le Songe de Clidamis* s'inspirent de ce modèle, mais si Montesquieu leur a préféré le voyage imaginaire, c'est le récit-cadre du songe qu'ont choisi les trois auteurs qui s'inscrivent dans sa filiation : artifice affiché qui autorise la satire, met à distance la dimension précieuse et la confronte à une réalité plus forte, dans un face à face entre le rêveur et un monde trop idéal ; artifice qui ménage aussi mieux la découverte soudaine d'une vérité amoureuse.

- Le Songe de Clidamis (1732)

Le Songe de Clidamis de Thomas l'Affichard (1732)[4] est un court texte en prosimètre, au ton léger, qui affirme dans la préface son statut de « fariboles » et annonce un « ragoût de la diversité ». Le récit se présente sous forme de discours adressé à la femme aimée d'un amour fidèle et réciproque ; elle revient vers lui « libre de sa main » et le narrateur se prépare à un hymen qui va combler tous ses vœux. Avant son retour, il fait un rêve, qui occupe la presque totalité de l'œuvre.

Après un souper entre amis, impatient de retrouver la femme qu'il aime, il sort dans la nuit et prend une mauvaise monture sans s'en apercevoir. Il part pour Cythère. Sur le chemin ou dans des auberges, à la manière des romans picaresques, il fait des rencontres, de vieillards, de bergers, de femmes seules, échange des poèmes, ode, cantate, fable, anecdotes à propos d'amour essentiellement mais aussi à propos de

[1] *Ibid.*, p. II.
[2] *Ibid.*, p. IV.
[3] Il n'est ni le premier, ni le seul, voir Alain Viala, *La France galante*, *op. cit.*, p. 203*sq.*
[4] *Le Songe de Clidamis contenant un voyage à Cithère où l'on trouve plusieurs choses utiles et amusantes*, M. L'Affichard, Paris, Antoine de Heuqueville, 1732, 59 p.

l'amour de la vie, trouve des textes perdus. La fin du voyage devient plus équivoque car il admire la beauté d'une jeune femme à qui il donne des conseils puis s'éprend d'une autre femme pour ses poèmes. C'est alors qu'il arrive à Cythère, dans un lieu naturel charmant. Il prend une gondole pour se rendre au Temple de Vénus où se donnent une fête masquée et un petit opéra-ballet « L'Idile » sur des amours pastorales à la fois tendres et voluptueuses. Déguisé en Romain, il tombe amoureux d'une jeune femme elle-même masquée qui n'est autre qu'Amarante, la bien-aimée. Vénus, pour récompenser le poète-narrateur de l'avoir célébrée avec tant d'ardeur, les laisse seuls dans un salon où tous deux contemplent le tableau des amours de Vénus et Mars, évocateurs de plaisirs à venir. Le narrateur s'adresse à la femme aimée :

> « Nous n'avons point ici de jaloux à craindre, belle Amarante ; vous m'aimez, je vous adore… Mais je m'aperçus que le sommeil avoit appesanti vos paupieres. Emporté par le mouvement de mon cœur, je cuëillis le plus exquis baiser sur vos lévres vermeilles ; ce baiser répandit dans toute ma personne des transports si doux et si charmans, que l'excès du plaisir que je ressentois m'éveilla. »[1]

Thomas l'Affichard suit les traces de Montesquieu : son narrateur part pour un voyage vers Cythère, voyage allégorique dans sa dernière partie, plus romanesque dans sa première partie avec ses figures contemporaines de vieillards et de femmes esseulées – même si un berger fait une apparition. Les poèmes comme les échanges roulent sur l'amour galant, respectueux, où l'estime de la femme est mentionné comme nécessaire à l'amour. Les poèmes qui parsèment l'œuvre évoquent des variations nombreuses sur le sentiment amoureux : le désir non payé de retour, l'amour réciproque, la rivalité amoureuse, le regret d'amours innocentes et non ternies par la cupidité, l'attente, la jouissance sans tendresse. Ils forment la carte de la galanterie, d'un amour délicat, sincère et sensuel. L'accomplissement est érotique mais il est escamoté, comme dans l'œuvre de Montesquieu car le rêve s'achève au moment des dernières faveurs, relançant le moteur du désir avec malice. Le regret d'un temps ancien où l'amour n'était pas cupide cohabite avec une certaine frivolité lorsque le narrateur s'éprend d'autres femmes qu'Amarante à la fin de son parcours initiatique en direction de Cythère. L'hymen en est l'enjeu, c'est-à-dire non plus un amour partagé par les deux amants mais des vœux échangés sur l'autel, prenant ici la forme mythologique galante du voyage à Cythère, version à la fois profane et voluptueuse. Par ailleurs, le cheminement jusqu'à

[1] *Ibid.*, p. 59.

l'île de Cythère s'étire et laisse penser que toute une initiation est encore nécessaire au narrateur avant d'aborder aux régions idéales proches d'une Antiquité rêvée.

Les deux *Temple de l'Hymen* qui lui succèdent empruntent au *Songe de Clidamis* le voyage à Cythère ainsi que le correspondant amoureux, l'union conjugale et non plus seulement un amour hors des liens du mariage. Enfin, le parcours du narrateur est une exploration de différentes situations amoureuses, éclairages divers sur la préoccupation exclusive des textes.

- Le Temple de l'Hymen de 1749

C'est le motif de l'« éternel printemps » qui inaugure les deux *Temple de l'Hymen,* motif associé à l'univers idyllique de Cythère *:* dans le premier de 1749, le narrateur y aborde ; puis la plaine qui mène au temple est parsemée d'arbres fruitiers et de fleurs, le climat y est doux, en somme :

> « la terre contient dans son sein un principe de vie, qui sans cesse se renouvelle, et entretient ici une heureuse abondance »[1]

La terre est elle-même parcourue par le principe amoureux et ce panthéisme néo-platonicien[2] qui irrigue tant les plantes que les hommes rappelle *Le Songe de Poliphile* et annonce Mercier dans son premier songe des *Songes et visions philosophiques* de 1788 : car le vocabulaire en est abstrait et quasi-philosophique. La veine à la fois allégorique et érotique, qui fait de Vénus une force universelle et invincible, était également présente dans *Le Temple de Gnide,* mais elle touchait les sens*.* Comme on le voit, ce texte exprime le principe amoureux dans une tournure savante qui oublie la préciosité alliée à l'hédonisme.

De plus, cette description est précédée par l'annonce qui glace son narrateur : Minerve, et non plus Vénus, dont elle est l'antithèse, identifie l'île où elle le transporte comme l' « Isle du Mariage », ce qui ne justifie pas cette description panthéiste de l'île, ici confondue avec la conventionnelle île d'Amour. D'ailleurs le narrateur ne semble pas goûter les charmes de ce lieu dédié à la conjugalité : il y reconnaît plus qu'un refuge une prison dont il ne peut s'échapper. Cette discordance tranche avec les textes de

[1] *Le Temple de l'Hymen*, *Songe de Monsieur de* ***, *à Madame de* ***, Paris, chez Jacques Clousier, 1749, p. 9.
[2] Cela rappelle la philosophie animiste de Marsile Ficin : le philosophe attribue une âme aux éléments, aux sphères et l'âme de la terre aux végétaux comme aux pierres, car la nature possède une âme unique, tout entière présente dans n'importe partie de l'univers. Voir Marsile Ficin, *Théologie platonicienne De l'immortalité des âmes*, texte établi et traduit par Raymond Marcel, Paris, les Belles-Lettres, 2007, 396 p., livre IV, p. 161. Mais cela rejoint aussi le matérialisme qui fait de chaque atome de matière le principe de la vie.

Montesquieu et de l'Affichard : il aborde donc au terme d'un voyage sans initiation préalable. Cela le rapproche pour le présent de Panphile et de ses aventures dans la *Carte du Mariage*[1] de Charles Sorel (1663): le héros était obligé de passer par la Ville de mariage pour accéder au fleuve d'Amoureuse Volupté, dans la belle contrée d'Amour. Mais tandis que Sorel plaidait en faveur de la « Parfaite Amitié », université où il conduit ses amants, ce texte se situe dans la veine satirique d'un Eustache Le Noble. Ce journaliste polygraphe (1643-1711) a publié nombre de dialogues politiques et à partir de 1697, il a en outre publié *L'Ecole des Sages,* série prolongée par les *Promenades* contenant *La Carte de l'Isle de Mariage* (promenade XIX, 1705)[2]. L'époque, rappelons-le, est celle de la fin de règne de Louis XIV et du retour à l'ordre moral. Néarque, un jeune homme en bonne compagnie y propose de lire une pièce qu'il a en poche sur le sujet du mariage, *La Carte de l'Isle de Mariage* :

> « Lors qu'on est à portée de veuë du pays, et qu'on le contemple de loin avant que d'y entrer, rien ne paroît ni plus beau ni plus agreable. Il forme de tous côtez des veuës riantes dans les lointains, et des perspectives qui trompent les yeux : mais lors qu'une fois on y a mis le pié, à mesure qu'on avance dans le pays, on s'aperçoit que ces plaines qui paroissoient si belles et si fleuries sont herissées de broussailles et d'épines, remplies de vallons tristes et sombres, coupez de torrens et de precipices, pleins de chemins embarassez et traversés par des fondrieres qui les rendent impraticables ; et que ces belles collines qu'on s'imaginoit couvertes de petits bocages pleins de verdures, ne sont autre chose que des monceaux de rochers escarpez entre les tristes ciprés qui les ombragent, outre qu'ils sont remplis de bêtes feroces, de dragons et de serpens. »[3]

Ce qui paraît à première vue un *locus amoenus* de l'extérieur, devient de l'intérieur un *locus horridus,* avec son cortège de gouffres, de terres escarpées sans végétation et de bêtes sauvages. C'est une prison, l'appréciation de l'île d'euphorique devient dysphorique selon le point de vue. Le journaliste critique le mariage de manière satirique et comique: quatre cantons entourent l'Ile et leur nom correspond à un type d'hommes que le mariage a plongé dans le malheur : les Sages, les Malassortis, les Malaisez et les Jaloux. L'aspect satirique laisse cependant intacte la gamme des émotions et ses variations.

---

[1] *Œuvres diverses ou discours meslez*, au Palais, 1663, p. 398*sq*.
[2] Voir Eustache Le Noble sur :
http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/498-eustache-le-noble
[3] *L'Ecole du Monde ou les Promenades de M. Le Noble*, A Amsterdam, Chez Pierre de Coup, 1710, 271 p., p. 13-14.

Pour conclure, l'infléchissement comique du pèlerinage d'amour confère au texte une dimension plus légère, le narrateur se retrouvant à son insu dans un lieu idéal mais qui ne convient pas à ses préjugés sur la conjugalité. L'île de Mariage nous fait aussi quitter les terres plus éternelles et idéales de l'Amour. La démythification de la préciosité amuse, tandis que le burlesque s'introduit dans le passage de l'île d'amour à l'île de mariage, où la félicité n'est pas le sentiment prédominant. De la sorte, l'auteur opère un retour au réel, à l'actualité moins noble et plus bourgeoise de ses contemporains. Cette posture satirique se moque de toute la mythologie qui entoure l'union amoureuse et qui cache une réalité bien moins reluisante, plus triviale.

En outre, dans sa quête, le narrateur se dirige vers le temple d'Hymen, non plus vers le Temple d'Amour. La description n'en est pas négligée : il est en marbre, solide et noble et le temple possède trois portes la porte de l'intérêt, la porte du plaisir et celle du milieu est celle du véritable amour. Nous constatons combien l'architecture reflète les choix amoureux, leurs motivations et surtout leurs travers. Cela rappelle le temple d'Eleuthérilide avec ses trois portes[1], lorsque Poliphile hésitait encore sur la voie à suivre – ce qui n'est plus son cas à Cythère. Aucun ne se voit refuser l'entrée du temple : la portée sacrée du temple est absente, les élus ne sont pas les seuls admis. Le narrateur seul prend conscience des écueils et par son parcours onirique, fait le décompte de toutes les erreurs qui compromettent un mariage auquel il est prêt.

C'est par la mise en espace et en scène de ces motivations conjugales malheureuses que le héros réalise quels sont les écueils, accomplit un parcours initiatique et accepte de surmonter ses craintes par amour pour une femme ; la dimension galante vient finalement donner sens au mariage et au parcours. Le texte de 1759 s'inscrit dans une même veine ambiguë, de galanterie et de satire : le maître-mot en est la diversité de tons, comme chez l'Affichard.

- Le Temple de l'Hymen de 1759

Le Temple de l'Hymen de 1759 signe sa filiation au genre du voyage initiatique amoureux par le même motif de l'île paradisiaque, sans surprise pour le lecteur:

[1] *Le Songe de Poliphile*, *op. cit.*, gravure p. 134 : à droite Theodoxia (gloire de Dieu), à gauche Cosmodoxia (gloire du monde) et au milieu Erototrophos (mère d'amour), la porte que choisit le héros p. 138. Ou nous pouvons songer aussi au début de *La Carte de l'Isle de Mariage* d'E. Le Noble où les deux ports de l'Ile sont le port d'Intérêt et celui d'Amour. *Op. cit.*, p. 12. La perspective en est beaucoup plus réaliste.

> « Je me vis d'abord dans une isle enchantée, au milieu d'un beau fleuve dont les rives offroient à mes yeux la plus délicieuse image du Printems. »[1]

Cette vue plaisante est rapidement expédiée et réduite à une simple mention. D'ailleurs, le narrateur se méfie quant à lui du Dieu de l'Amour qui l'accueille. Il se sent plus attiré par le Dieu de l'Hymen, jeune, « plus posé et plus modeste ». Le débat s'est déplacé depuis le dilemme entre Amitié et Amour, au milieu du XVII^e^ siècle, jusqu'à celui entre Mariage et Amour, un siècle plus tard. Vénus n'est plus l'unique déesse de Cythère, deux divinités se partagent l'île : la *psychomachie* allégorique médiévale prend de nouveau le pas sur l'*erotomachie* du *Songe de Poliphile,* inscrite dans le paysage. Le narrateur, misogyne, est partagé entre deux versions de l'union amoureuse, la version conjugale, plus à son goût, et la version précieuse, qui l'effraie. L'initiation consiste en un renoncement à l'amour en connaissance de cause, après la visite du temple de l'Hymen. Dans *Le Temple de Gnide,* la description de « l'éternel printemps » est l'aboutissement idéal du parcours du narrateur où aura lieu une transformation intérieure. Dans *Le Temple de l'Hymen,* c'est plutôt un motif mythologique et poétique rebattu, appartenant à l'imaginaire collectif sans doute, mais qui sonne faux lorsque le héros, un personnage ambigu, frivole mais non libertin (avant le début du rêve, il sort en compagnie de trois demoiselles mais ne peut se décider pour l'une d'entre elles et finit par rentrer seul chez lui), en est le rêveur. L'auteur s'empare de ce motif dans une visée burlesque : l'île de Cythère est un double de notre monde et ne constitue en rien le cadre prometteur d'une initiation personnelle – à peine celui d'une démystification. Arrivés sur l'île, les hommes et les femmes aspirent à se marier sans être prêts, ils s'exécutent et sont malheureux. La parodie s'étale : l'amour galant et ses méandres sont oubliés pour le mariage, non assimilé à une union librement consentie mais à un engagement répondant aux canons sociaux, malheureux, prétexte à de nombreuses caricatures : dans le texte de 1759, ce sont les types caricaturaux de candidats au mariage auxquels le narrateur ne saurait s'assimiler, de candidates au mariage avec qui le narrateur ne saurait trouver son bonheur; dans le texte de 1749, les types des couples mal assortis. L'île de Cythère n'est donc pas le site idéal des amours accomplies pour le rêveur, mais le miroir social des unions malheureuses. Et c'est par ce parcours fort en émotions, par ce désenchantement que le narrateur s'engage : le dénouement en est le mariage pour la femme aimée en

[1] *Le Temple de l'Hymen*, *Lettre à Monsieur le chevalier de S****, Paris, 1759, 22 p., p. 2.

1749, celui avec la « vertueuse T » qui fait échapper *in extremis* son narrateur au cauchemar d'un mariage forcé, en 1759. Le songe idyllique est concurrencé par le cauchemar et il est probable que les auteurs aient mis l'accent sur le mélange des registres, du songe divin au cauchemar diabolique, afin de faire se succéder des émotions aussi intenses qu'inattendues. Pourtant, la dimension initiatique n'est pas abandonnée, un engagement personnel résulte de ces interrogations et de ces angoisses.

Venons-en au temple qui donne son titre à l'œuvre : dans *Le Temple de l'Hymen* de 1759, c'est toujours en haut d'une colline que se dresse le Temple d'Amour, lui aussi bijou de ce paysage enchanteur. Cette particularité topographique implique la traditionnelle conquête physique du sommet, qui protège les abords du sacré symbolisé par le temple.

Pourtant, dans *Le Temple de l'Hymen* de 1759, le Temple d'Amour n'est pas l'unique destination du pèlerinage : il jouxte un autre Temple, le Temple d'Hymen. Les deux sont magnifiquement ornés et le myrte, plante sacrée, s'enroule autour des colonnes alors qu'un bosquet de cette plante, à laquelle l'oranger et la grenade se mêlent, sépare les deux temples. La plante symbolise à elle seule les graves enjeux de l'union amoureuse, tandis que la majesté des architectures impose le respect. Une foule se presse autour du Temple d'Hymen : elle assaillait aussi le narrateur à Gnide, mais c'était à l'entrée de l'antre sacré où Vénus rend ses oracles[1] et non au temple même : d'ailleurs le narrateur n'y faisait pas son entrée. La foule se presse au Temple de Vénus dans *Le Songe de Clidamis,* cependant ce sont les invités heureux d'une fête resplendissante. L'aspect sacré du Temple d'Hymen est partiellement gommé : une fête a lieu, une foule y accourt, sans distinction morale particulière ; de même que la traversée des obstacles n'est pas décrite, elle va de soi.

Entre 1739 et 1759, Le Temple de l'Amour place le narrateur face à ses ambiguïtés en matière d'amour: il hésite encore à s'engager par réticence envers le mariage dans le texte de 1749 et s'il s'engage hardiment sur le chemin du Temple de l'Hymen, ce n'est pas sans réserve face aux différentes impasses à éviter. L'image de deux Temples dans *Le Temple de l'Hymen* de 1759 symbolise moins la valeur universelle de l'Amour jusqu'à laquelle le héros doit se hisser qu'un choix concret : le mariage, sans la conversion qui l'accompagne. Le héros n'est dans les deux textes l'acteur d'aucune aventure ; dans le texte de 1749, son pèlerinage n'est que l'exploration anticipée d'un choix pris

[1] *Ibid.*, p. 85.

inconsciemment, non encore pleinement assumé[1], en compagnie d'une Minerve aux traits de la femme aimée. Le narrateur du second texte fait un choix lui aussi, mais de manière tout à fait inattendue ; il est un acteur à son insu d'une scène pourtant intérieure. Le songe leur révèle leur volonté de se marier, occultée par les résistances pendant la veille.

L'architecture joue un rôle prévalent, comme dans *Le Songe de Poliphile :* elle cartographie les choix du narrateur, ses hésitations, mais la dimension visuelle passe au second plan derrière l'aspect symbolique. C'est dans l'exploration de l'Isle de Mariage que le narrateur de 1749 se décide, malgré ses réticences initiales pour le lien conjugal : la promenade dans les quartiers de l'île, après l'entrée dans le temple, lui expose les travers du mariage dans quelques nations d'Europe puis le modèle conjugal qu'il veut embrasser. Dans *Le Temple de l'Hymen* de 1759, le protagoniste, léger, hésite à entrer dans l'un des deux temples, le Temple d'Amour ou le Temple d'Hymen et il revit symboliquement par une mise en espace ses propres atermoiements en vue de choisir le type d'amour qui lui convient.

A la fin de son rêve, alors qu'il a choisi l'hymen contre un amour paralysant, il se voit proposer une épouse qu'il fuit pour en suivre une autre, avant de se réveiller en proie à l'angoisse. Son rêve ne présente qu'accessoirement le caractère d'une quête ; il relève de la narration comique qui prend pour cible autant son héros que les prétendants au mariage. Il est en effet un prétexte à une galerie de personnages caricaturés se pressant aux portes du Temple. C'est alors que la quête individuelle symbolisée par une nature splendide disparaît au profit d'une atmosphère de place publique et c'est la satire sociale qui prend le relais, à la manière de Francisco Gomez de Quévédo (1580-1645).

C'est aussi le cas, mais dans une moindre mesure, dans le *Temple de l'Hymen* de 1749 (mais l'auteur n'a pas pu prendre connaissance de la traduction de 1756) : le registre tragique prévaut souvent et la satire ne fait une apparition discrète que dans la visite des quartiers de l'île. Des saynètes y raillent dans un sourire les mœurs conjugales des différentes nations, comme celles des Espagnols chez lesquels la tranquillité des habitudes consume d'ennui les époux[2]. Cette satire fait penser davantage à celle du

[1] *Le Temple de l'Hymen. Songe de Monsieur de***, op. cit.*, p. 4 : le narrateur est plongé dans ses rêveries : « et de votre idée, je vins insensiblement à celle du mariage ; ce n'est pas la première fois que vous m'ayez donné à rêver sur ce sujet-là. ». L'idée le « travaille ».

[2] *Le Temple de l'Hymen*, *op. cit.*, p. 33 : la femme allongée sur un sopha (meuble érotique par excellence, comme en témoigne le célèbre texte de Crébillon fils) cache le livre qu'elle était en train de lire lorsque surgit son mari, froid, satisfait de « posséder une femme aussi accomplie » mais qui lui avoue n'être « plus touché ».

Diable boîteux d'Alain-René Lesage (1707), où le jeune Dom Cléofas est instruit du monde en soulevant les toits des demeures privées et en observant, flanqué de son comparse diabolique Asmodée, les différents types soumis à une satire : c'est dans une chambre privée que les caractères se révèlent et donnent lieu à une critique morale. Montesquieu, dans *Le Temple de Gnide,* proposait également des caractères : une coquette, une courtisane, un homme riche se présentent tour à tour à l'antre de la Déesse pour savoir s'ils vont trouver l'amour : mais la corruption ne souille pas le Temple lui-même, seul l'antre accueille ceux qui ne sont pas dignes d'aimer[1].

Pour revenir à Francisco Gomez de Quévédo, cet auteur espagnol baroque a publié *Los sueños* en 1627. L'abbé Antoine-Henri de Bérault-Bercastel en a donné une traduction libre en 1756, les *Voyages récréatifs du Chevalier Quévédo*[2], elle-même reprise dans la célèbre collection des *Voyages imaginaires*[3] en 1787. Dans cette traduction, le narrateur est alors le témoin des défauts des contemporains, les personnages rencontrés en file ou en foule sont l'objet d'une énumération de portraits, exemplaires variés de types critiqués. Dans le premier livre intitulé "Visite des petites-maisons d'amour"[4], le héros descendait ainsi dans un vallon qui débouchait sur une « prairie enchantée »[5]. En son centre se trouvait un palais magnifique où pénétrait le protagoniste, se doutant à partir des trophées divers, qu'il s'agissait du Palais d'Amour. Dans la première cour, il décrivait le quartier des femmes à marier dans la même verve satirique : toute la diversité des vices se trouvait alors rassemblée à l'intérieur du temple, symbole d'un projet prosaïque et non aboutissement d'un trajet spirituel. La *copia* de l'*ekphrasis* se déportait sur la diversité des portraits caricaturés.

L'embrayeur de la révélation allégorique, dans chacun de ces textes, même lorsqu'il mène à des épreuves burlesques, est le jardin paradisiaque, site de l'amour sensuel et enjoué. Ce site originel scelle une renaissance du narrateur à lui-même, qui va trouver le bonheur *in fine.* Il éveille les sens et invite au bien-être, à une sensualité diffuse que le temple d'Amour couronne : c'est l'espace de la galanterie raffinée. *Le Cantique des*

[1] *Le Temple de Gnide*, *op. cit.*, p. 24-27.
[2] *Voyages récréatifs du chevalier de Quévédo. Ecrits par lui-mesme. Rédigés et traduits de l'espagnol*, Paris chez Aug. Mart. Lottin au Coq., 1756, 295 p.
[3] Collection *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, 1787, tome 15, pp. 369-427 et tome 16, pp. 1-154.
[4] Il traduit "Casa de locos de amor", texte longtemps attribué à F. de Quevedo mais dû en réalité à Antonio Ortiz de Melgarejo.
[5] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, 1787, tome 15, p. 377.

cantiques et l'interprétation du jardin comme corps de la femme aimée[1], ne sont pas étrangers à une telle allégorisation. Mais le temple n'est pas toujours le couronnement de l'initiation, il peut devenir la mise en espace de l'hésitation et de l'angoisse, qui débouche sur un passage à l'acte. Qui plus est, l'œuvre galante avec ses valeurs raffinées s'est enrichie de toute une variété de registres, le comique, le burlesque, et s'inscrit dans une réalité moins éthérée. Restent son indétermination générique et sa brièveté frivole, qui la constituent en œuvre de salon. Au point qu'on pourra être surpris de l'actualisation de ce jardin de galanterie dans certains textes de la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle : le registre amoureux s'est absenté et seul le caprice reste le trait distinctif de l'enjouement et du naturel galants.

- L'enchantement d'une folie universelle

Le motif du jardin enchanté est détourné dans un texte, *La Ratomanie ou Songe moral et critique d'une jeune philosophe* de 1767 ; loin de goûter la paix et l'innocence enfin retrouvées, la narratrice se voit projetée dans un lieu inhabituel :

> « Je n'eus pas plutôt fermé les yeux, que je me vis transportée au milieu d'un jardin dont le nom n'est pas nécessaire à l'histoire, mais aussi remarquable par la diversité des personnages qui viennent l'habiter à certaines heures, par la bizarrerie des idées qu'on y enfante, l'extravagance des discours qu'on y tient, la frivolité des airs qu'on y étale, la multitudes des folies qu'on y débite ; que par la beauté de sa situation, le choix et le goût de ses ornemens, la régularité de son plan, et la proportion de ses parties, qui en font le lieu le plus agréable, comme le plus fréquenté d'une des plus grandes Villes de l'Europe. »[2]

Le jardin est le cadre attendu du rêve, qui introduit la narratrice dans un univers capricieux, caractérisé par de nombreux marqueurs de singularité. Pour commencer, elle se refuse à nommer le jardin, sans doute trop familier au lecteur, et elle en rappelle de la sorte le caractère très codé. Surtout, il importe de remarquer que les charmes bucoliques de la nature ont laissé la place à un site urbain, que la main de l'homme a soumis à son ordre, lieu franchement cosmopolite, croisement de personnages de tous horizons. Peu à peu, en suivant les méandres de la phrase, le lecteur en arrive à reconnaître le type bigarré du Parisien volage qui fréquente le jardin, à l'imagination sans frein, puis très vite le Palais-Royal, au cœur de Paris, dans la foule, ce qui confère au

[1] *Cf. infra*.
[2] *La Ratomanie ou Songe moral et critique d'une jeune philosophe Par Me****, Amsterdam, 1767, 196 p., p. 10.

silence du narrateur une autre portée : à quoi bon nommer un lieu que tous les lecteurs auront reconnu ? Le ruisseau et l'ombrage ont disparu et c'est la symétrie du jardin à la française qui frappe par ses beautés plus policées, mais qui ne perdent rien de leur valeur pour la narratrice. La familiarité remplace le transport dans un monde irréel, la grande ville le jardin naturel, et l'auteur badine en retournant les attentes de ses lecteurs. La rêveuse ne se projette pas dans un site allégorique idéal, à la mesure de nouvelles valeurs, elle retrouve la familiarité du quotidien, cadre symbolique d'un univers frappé de folie. C'est là le meilleur point de vue sur la fantasmagorie des systèmes de pensée. Car c'est la fantaisie sans frein qui est le principal marqueur de ce jardin : les personnages qui le fréquentent se caractérisent par leur bizarrerie, tant dans les idées que dans les paroles ou les apparences vestimentaires. Nous reconnaissons l'atmosphère du début du *Neveu de Rameau*. L'enjouement galant associé aux préoccupations d'ordre strictement amoureux a cédé la place à une fantaisie sans bornes, brocardée et associée à une évaluation péjorative, que vient nuancer la connotation esthétique liée à la symétrie du cadre : l'enchantement en est bien le trait principal, mais une féérie moins sensuelle, plus intellectuelle, plus amusée, plus désinvolte. C'est celle du collectionneur, émerveillé mais en même temps désabusé devant les objets rassemblés dans son cabinet de curiosité. L'initiation consiste à regrouper toutes les folles croyances de tous les siècles ; l'érudition se mêle à une satire du familier, frisant la désinvolture la plus totale par des petites scènes morcelées et gagnant en moralisme par le détachement souverain et distancé d'encyclopédiste.

L'évocation du jardin des merveilles est encore détournée de l'utopie des valeurs galantes dont il a longtemps été le véhicule et exploitée à des fins dystopiques par Louis-Sébastien Mercier, en 1768. Dans ses *Songes philosophiques,* il donne dans la surenchère en décrivant des mondes féériques sans aucune fausse note. Ainsi au songe 4, intitulé, « D'un monde heureux », le narrateur est emporté par un génie qui prend les couleurs de l'arc-en-ciel :

> « Mille mondes enflammés rouloient sous mes pieds ; mais je ne pouvois jeter qu'un regard rapide sur tous ces globes distingués par des couleurs frappantes qui les diversifioient à l'infini. »[1]

[1] *Les Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, p. 89.

Chaque vision rivalise avec la précédente de somptueuse féérie. Lorsqu'il aperçoit une terre idéale, « si belle, si florissante, si féconde » qu'il veut y descendre, son vœu se réalise comme magiquement. Voici la description qui est donnée de ce monde :

> « Je me levai, et me crus transporté dans le jardin d'Eden. Tout inspiroit à l'ame une douce tranquillité. La paix la plus profonde couvroit ce globe ; la nature y étoit ravissante et incorruptible : une fraicheur délicieuse tenait mes sens ouverts à la joie ; une odeur suave couloit dans mon sang avec l'air que je respirois ; mon cœur, qui tressailloit avec une force inaccoutumée, entroit dans une mer de délices ; et le plaisir, comme une lumière immortelle et pure, éclairoit mon ame dans toute sa profondeur. »[1]

Le lieu commun du jardin des délices est ici poussé à son comble : c'est une joie à la fois sensuelle et spirituelle ; la jouissance des délices est rendue par les images de la lumière irradiante et de la mer, métaphores de l'*immersion* dont le songe se fait le modèle, comme nous le verrons plus loin. Ce monde parfait prépare l'utopie d'une société idéale et l'incapacité du narrateur à habiter cet univers qui n'est pas proportionné à son imperfection. La magie et le besoin qu'elle assouvit de ne se voir limité par aucun obstacle réel tourne ici à la désillusion et au malheur. L'idéal réalisé ne peut déboucher que sur la frustration, telle est la leçon désabusée de l'auteur : la quête par les hommes d'un monde meilleur ne peut conduire au bonheur. Le désir d'un monde harmonieux est pris au sérieux, réalisé, avant que sa vanité ne soit reconnue par le narrateur qui l'avait formulé. On note que la féérie appartient à la vision mais ne peut plus trouver une place dans le cœur de l'homme, le jardin enchanté n'est plus le cadre accueillant de l'utopie, voire de la dystopie amusée et distancée: le ton de ce songe est d'ailleurs dépourvu de la gaîté propre aux textes précédemment étudiés. Dans les années 1760, le jardin des merveilles est le cadre d'un discours moraliste plus sombre : le site initial du pèlerinage est celui de la réalité et ne peut accueillir aucune autre élévation que la désillusion détachée sur un monde de folie. Ou si le site paraît intact, l'homme est incapable d'y vivre heureux, tant sa nature est éloignée de l'idéal. Le seul accomplissement possible est celui du retour au familier, imparfait, mais assumé comme seul possible.

Pourtant, le jardin n'est pas seulement le site originel du songe, état d'ouverture à une élévation heureuse promise ; il intervient jusque dans la veille, avant que le sommeil ne

[1] *Ibid.*, p. 90.

s'empare du rêveur. Qu'en est-il alors de son rôle ? Redouble-t-il la fonction dégagée du jardin des merveilles ?

e) Le jardin naturel, cadre du basculement dans le rêve

Ce cadre où s'endort le rêveur joue un rôle également essentiel. C'est un jardin, au cœur de la ville, ou paysage naturel moins domestiqué. La rêverie y est naturellement associée, rêverie qui oscille entre deux pôles, le pôle amoureux à l'unisson d'une nature épanouie ou le pôle de la méditation et de la quête de vérité. Les deux versions se font concurrence et parfois confondent certains de leurs traits : la version sensuelle, sensible ou la version plus spirituelle. L'esprit est à la fois la proie de pensées profondes, qui l'absentent à lui-même, et dans lesquelles il se perd, comme il est en expansion dans l'écrin naturel qui l'abrite. Le silence s'oppose aux tracas de la ville et à son bourdonnement incessant. La retraite favorise la réflexion comme la vérité des sentiments amoureux, non distraits, enfin rendus à leur pureté et à leur authenticité.

Pour commencer, nous mentionnerons une remarque que Jean-François Marmontel exprime dans ses *Eléments de littérature* (1787). Dans son article « Intérêt », l'auteur des *Contes moraux* écrit à propos du paysage naturel en littérature :

> « Lorsque la peinture d'un paysage riant et paisible vous cause une douce émotion, une rêverie agréable, consultez-vous, et vous trouverez que, dans ce moment, vous vous supposez assis au pied de ce hêtre, au bord de ce ruisseau, sur cette herbe tendre et fleurie, au milieu de ces troupeaux qui, de retour au soir au village, vous donneront un lait délicieux »[1]

La description littéraire du paysage printanier invite sans attendre le lecteur à participer aux « noces universelles »[2] que la nature lui présente, puis à se transporter sur les lieux, dans une nature familière qui lui prodigue tous ses bienfaits, ombrage qui protège du soleil, rafraîchissement de l'eau à portée de main, beauté des paysages et nourriture des troupeaux. Pour Marmontel, le paysage littéraire est l'embrayeur émotionnel du lecteur qui y voyage par l'imagination et qui n'a besoin que d'une suggestion afin de se projeter dans la nature et d'en recevoir directement les richesses; et afin d'éprouver des émotions, une affection diffuse qui émane du cadre naturel par le spectacle de sa générosité et de sa fertilité.

---

[1] Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, éditions Desjonquères, 2005, 1288, p. 663.
[2] *Ibid.*, p. 662.

Aussi le songe et son cadre enchanté ne sont-ils que les prolongements d'une appartenance viscérale, personnelle de l'homme au règne de la nature, d'une vie en communion avec elle, et d'un panérotisme heureux auquel il participe. La rêverie autour de la nature printanière invite à l'amour et bientôt, une bergère vient couronner ce paysage autarcique. Aussi est-ce le cadre idéal où la vérité des sentiments se fait jour, où des sensations variées sont reçues continuellement. Ce cadre où s'endort le rêveur joue un rôle essentiel : c'est le refuge apaisé et hédoniste qui engendre la rêverie amoureuse sans contrainte ou sans jugement moral.

Les narrateurs des songes se retirent volontiers à l'écart de la ville, à la campagne, espace propice à la retraite et à *l'otium* qui est un retour à soi : depuis le XVII^e^ siècle, la rêverie bascule de la maladie vers les charmes de l'abandon aux sensations ou au flux des pensées[1]. Ce motif est récurrent et véritablement topique dans la première moitié du XVIII^e^ siècle : il favorise un retour à soi et c'est une occasion d'en finir avec les artifices sociaux qui travestissent la vérité du cœur. Dans le *Songe de Cidalise*[2], la narratrice relit la lettre de son amie « dans un bosquet » avant de tomber « dans une profonde rêverie »[3]. Le sujet en est amoureux, le cas débattu est délicat et la rêverie est la marque d'un conflit intérieur encore non manifesté clairement, ainsi que d'émotions envahissantes. Le transport onirique aboutit à l'île de Cythère, prolongement féérique du bosquet et de la parenthèse naturelle qu'il constitue dans la grande ville : et ouverture inespérée d'un espace mental où la vérité sentimentale peut enfin s'exprimer.

La campagne présente un second environnement naturel favorable à cet état de perte de conscience. C'est le cas dans *Le Temple de l'Hymen* de 1749, où le récit-cadre commence ainsi :

> « J'arrivai hier à ma campagne, le silence, qui y regne, la tranquilité, dont on y jouit, l'air qu'on y respire, me plongerent dans ces delicieuses rêveries qu'on ne peut goûter parmi le fracas du grand monde. »[4]

Le récit s'amorce et prend racine dans un cadre naturel où le narrateur peut s'adonner à ses rêveries amoureuses et où son esprit peut revenir librement à l'objet de ses désirs, la femme aimée. Le silence impose à l'esprit de se recentrer, de ne pas céder à la

[1] Bernard Beugnot, « L'imaginaire de la retraite : tradition et invention d'un mythe » dans *La Mythologie au XVIIe siècle*, 11^e^ colloque organisé par Claude Faisant, actes publiés par Louise Godard de Donville, CMR 17, 1982, 286 p., p. 7-15.
[2] *Le Songe de Cidalise à Mme de ***, op. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 6.
[4] *Le Temple de l'Hymen*, 1749, *op. cit.*, p. 4.

distraction, de même que la paix qui y règne, antithèse horatienne à l'agitation urbaine. De rêverie flottante et sans contrôle à rêve, il n'y a qu'une différence de degré dans l'abandon, et très vite le narrateur voit son environnement se transformer, sans qu'il en ressente la moindre frayeur : il passe de l'autre côté du miroir, dans le site irréel de l'île de Cythère où il peut explorer toutes les facettes de son dilemme intérieur : est-il prêt au mariage ou non ?

Le jardin est à la croisée de nombreuses traditions qui en font le cadre d'une révélation. Il évoque la Plaine de la Vérité : comme Pythagore et Platon en ont transmis le récit originel, l'âme tente de s'élever vers le site originel paradisiaque où elle retrouve sa vraie nature[1]. C'est un pré fournissant la nourriture qui lui convient. Ainsi, la rêverie dans un cadre naturel emporte irrésistiblement l'âme dans un voyage spirituel vers les origines, dépouillées des apparences de notre réalité et ontologiquement plus substantielles.

C'est aussi le Bois sacré des Grecs, jardin religieux où se manifeste le sacré, « lieu naturel béni et chéri des dieux, vierge et non entretenu, toujours plaisant et fécond »[2]. Enfin, il est l'*hortus conclusus*[3] où l'ange annonce à Marie qu'elle a été choisie, symbole de l'Eglise. Mais l'horizon naturel et non entretenu du jardin est aussi la forêt qui, dans le roman médiéval, est le lieu de manifestations surnaturelles et terrifiantes, lieu abandonné de Dieu et hanté par des monstres, des bêtes et des nains difformes[4]. La nature est le site où le sacré se manifeste, mais aussi le maléfique car l'homme ne l'a pas encore apprivoisée.

De surcroît, avec la vogue des jardins anglais qui apparaît dès 1715[5], le jardin redécouvre la nature, la « naïveté ». Les montagnes sauvages, les forêts comme la mer

---

[1] Philippe Nys, *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, Besançon, les Editions de l'Imprimeur, 1999, 247 p., volume I, p. 29sq., cité *supra*.

[2] Gabrielle Van Zuyle, *Tous les jardins du monde*, Paris, Gallimard, 1994, 176 p. (Découvertes Gallimard), p. 16.

[3] « L'*hortus conclusus*, ce jardin de rêve, jardin secret, est porteur d'un puissant symbolisme religieux inspiré par la description de l'Epouse, la Bien-Aimée, dans le Cantique des Cantiques : « Elle est un jardin bien clos, ma sœur, ma fiancée ; un jardin bien clos, une source scellée. Tes jets font un verger de grenadiers et tu as les plus rares essences : le nard et le safran, le roseau odorant et le cinnamome, avec tous les arbres à encens ; la myrrhe et l'aloès, avec les plus fins arômes. » Métaphore visuelle, ce jardin devient au Moyen-Age une allégorie de l'église, présidée par la Vierge en Gloire. Dans ces jardins de l'innocence, les « jardins de Marie », les fleurs étaient elles-mêmes des symboles, émanations de la vertu, et la rose, vouée à la Vierge, était la première. », Gabrielle Van Zuyle, *op. cit.*, p. 38.

[4] Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles) L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, 1057 p., en particulier pp. 317-350 : « la forêt est le lieu où sont disposées les merveilles », « un monde organisé de manière occulte par une volonté supérieure, bénéfique ou maléfique, dont les desseins demeurent énigmatiques ».

[5] *Cf.* Jurgis Baltrusaitis, « Jardins et pays d'illusions », *op. cit.*, p. 95.

déchaînée commencent à devenir des objets d'admiration à la fin du siècle et deviennent des paysages possibles dans les jardins, occasions d'explorer des émotions extrêmes. Puis le géométrisme, l'abstraction jugée réductrice cède le pas à une « approche cumulative et descriptive d'un réel aussi protéiforme qu'inépuisable »[1]. Le jardin est un microcosme qui invite à l'initiation philosophique ; le point de départ en est une nature arcadienne. Rousseau n'est pas étranger à cette orientation, lui qui prend la nature pour site d'une introspection de sa nature non corrompue.

Le paysage naturel printanier est donc le cadre de la révélation. Le sage, par sa solitude méditative, y retrouve l'innocence naturelle, vit loin des passions propres à la société des hommes et recouvre une lucidité aiguë.

Nous pouvons retrouver cette inspiration de l'utopie agreste dans deux sources majeures : *Les Aventures de Télémaque,* qui présente l'harmonie dans un cadre rustique comme un modèle utopique dans la Bétique au livre VII. Les habitants y sont laboureurs ou bergers et vivent heureux en méprisant le luxe. Et Jean-Jacques Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse* ou dans *L'Emile,* à partir des années 1760, propose à son tour des utopies agrestes concrètes et domestiques qui rejettent la corruption de la ville et de ses mœurs[2]. C'est pourquoi ce paysage naturel peut-il devenir le lieu où une vie authentique conduit au bonheur ; puis pour la période révolutionnaire, le cadre où l'homme s'abandonne à sa part innocente et non corrompue. Il est l'occasion de tendre le miroir de la vérité à l'homme que la veille ne retient plus dans un monde factice.

C'est ce cadre fondateur que pose Béat de Muralt dans sa *Lettre sur l'esprit fort*[3] de 1747.

Béat de Muralt (1665-1749) est un patricien bernois francophone. Il étudie à Genève, entre au service de Louis XIV vers les années 1690 puis part pour l'Angleterre en 1694. C'est là qu'il rédige ses *Lettres sur les Anglais* en observateur des mœurs de cette nation : les Anglais, en opposition aux Français, sont présentés comme libres et naturels. Un autre séjour en France inspire ses polémiques *Lettres sur les Français* dans lesquelles il stigmatise la superficialité, la « bagatelle » des Français. La littérature n'est pas

[1] Denise et Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France. Leur histoire*, *op. cit.*, p. 153.
[2] Par exemple, dans *L'Emile :* « Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent ou dégénèrent ; il faut les renouveler, et c'est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement. Envoyez donc vos enfants se renouveler, pour ainsi dire, eux-mêmes, et reprendre, au milieu des champs, la vigueur qu'on perd dans l'air malsain des lieux trop peuplés. », Paris, Garnier, 1964, 666 p., p. 37.
[3] Béat de Muralt, *Lettres sur les Anglois, les François et les voyages ; avec la Lettre sur l'Esprit fort, l'instinct divin recommandé aux hommes, & l'Apologie du caractère des Anglois & des François, etc.*, tome II, à La Haye, se vend à Paris chez David l'aîné, 1747, 437 p., p. 77sq.

épargnée, en particulier le « bel esprit » dont s'enorgueillissent les auteurs français. L'auteur bernois est gagné aux idées piétistes et prend ses distances avec le pouvoir ecclésiastique, corrompu selon lui par sa collusion avec le pouvoir civil. L'homme doit confier sa quête de la vérité en l'instinct intérieur, la conscience. Muralt est chassé de Berne en 1701, sommé de partir de Genève en 1702 à cause de ses idées schismatiques et après des années d'exil, il se réfugie à Colombier dans le canton de Neuchâtel en 1707. Ses *Lettres sur les voyages* sont publiées dans une nouvelle édition de ses deux précédentes œuvres en 1725. Il y crée le mythe d'une Suisse libre, vivant en autarcie et protégée de la corruption de l'Europe par ses montagnes, mais menacée par la décadence du luxe et de la licence. La *Lettre sur l'esprit fort* date de 1728, elle complète la réédition de ses œuvres précédentes[1]. Pourtant, c'est seulement vingt ans plus tard que Béat de Muralt trouve son public en France et en Europe, avec la réédition de 1747.

Le narrateur de la *Lettre sur l'esprit fort* se promène dans un petit bois où tous ses sens sont à l'affût :

> « A la fraicheur qui se trouve sous son ombrage, se joint celle qu'un Ruisseau semble y apporter et l'annoncer en même tems par son bruit agréable. Les Oiseaux qui s'y font entendre, et que rien n'interrompt, chantent l'Union et la Paix, si souvent interrompue parmi les hommes. Le Silence que ce bruit paisible releve plus qu'il ne le trouble, et l'Obscurité ajoutent à l'agrément de ce lieu je ne scai quoi de respectable ; on se sent porté à y jouir du Plaisir de la Solitude et à lui laisser faire son effet sur nous. »[2]

Tous les éléments topiques y sont : le bois écarté, l'ombrage apporte la fraîcheur à laquelle le ruisseau contribue, les bruits de la nature forment une harmonie qui symbolise la communion et la paix, sans troubler le silence ni l'atmosphère de recueillement naturelle et innocente. La lumière s'invite et égaie ce premier tableau empreint de méditation presque religieuse :

> « enfin une vûe étendue, qui à travers les arbres me présente le monde comme dans l'éloignement, me fait souvenir de quoi la campagne et la solitude m'éloignent, et achève de rendre ce lieu délicieux pour moi. »[3]

[1] Voir *Histoire de la littérature en Suisse romande*, sous la direction de Roger Francillon, Lausanne, Editions Payot, 1996, 424 p., volume I *Du Moyen Age à 1815*, collections Territoires, pp. 230-239. Et on pourra aussi consulter l'édition des *Lettres sur les Anglois et les François et sur les voiages* (1728), ed. Charles Gould, Genève, Slatkine Reprints, 1974, 381 p., introduction.
[2] *Lettre sur l'esprit fort*, *op. cit.*, p. 77.
[3] *Ibid.*, p. 77.

La nature devient le cadre à une méditation où les sens sont de la partie. Ils créent un état de bonheur quasi-religieux, grave, duquel le monde est tenu à l'écart et dans lequel l'âme est rendue à sa vraie nature : elle peut enfin se dilater en jetant un regard teinté d'amertume sur le monde corrompu qu'elle a fui. Il est difficile de ne pas penser à Rousseau et à ses œuvres à venir, notamment les *Rêveries du promeneur solitaire* dont la date parution est 1782, dans ce rapport à la nature, rapport exprimé de manière assez proche par Diderot dans l'article « Délicieux » de l'*Encyclopédie*[1] : ce dernier évoque cet état de passivité, réduit au pur sentiment d'existence, ce « quiétisme délicieux »[2] , état de vie sans activité, jouissance de soi détachée de l'instinct de vie. Si la nature n'est pas mentionnée dans la description, l'équilibre des facultés, l'absence du monde, de projection dans le temps humain en font un moment de passivité proche du sommeil où l'exercice de soi est circonscrit à une veille minimale, à une désappropriation de soi. Petite mort, cet état est une variante du sentiment de l'infini, que nous étudierons *infra* : à la différence que c'est un hédonisme qui repose sur une infra-conscience auto-suffisante, sur une quiétude et non sur une expansion inquiète. Béat propose quant à lui une interprétation plus religieuse et plus morale, proche en cela d'une sensibilité romantique qu'il annonce[3] : c'est un refuge que cette retraite naturelle, elle favorise le recul et la critique de postures intellectuelles impies, mais c'est aussi un appel à une piété reconnaissante des bienfaits de son créateur. Et soudain :

> « il me parut que je voyais sortir de l'épaisseur du bois une figure d'homme tout-à-fait singulier »[4]

Sans même s'en rendre compte, de ce lieu inaugural où le divin se manifeste, le narrateur rêve et, sans transport autre que spirituel, semble-t-il, il est doté alors du

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, tome 4, pp. 783-784 : "qu'est-ce qu'un repos délicieux ? Celui-là seul en a connu le charme inexprimable, dont les organes étoient sensibles et délicats ; qui avoit reçu de la nature une ame tendre et un tempérament voluptueux ; qui joüissoit d'une santé parfaite ; qui se trouvoit à la fleur de son âge ; qui n'avoit l'esprit troublé d'aucun nuage, l'ame agitée d'aucune émotion trop vive ; qui sortoit d'une fatigue douce et legere, et qui éprouvoit dans toutes les parties de son corps un plaisir si également répandu, qu'il ne se faisoit distinguer dans aucun. Il ne lui restoit dans ce moment d'enchantement et de foiblesse, ni mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent. Le tems avoit cessé de couler pour lui, parce qu'il existoit tout en lui-même ; le sentiment de son bonheur ne s'affoiblissoit qu'avec celui de son existence. Il passoit par un mouvement imperceptible de la veille au sommeil ; mais sur ce passage imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veilloit encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence : mais il en jouissoit d'une jouissance tout-à-fait passive, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en réjouir, sans s'en féliciter. »

[2] *Ibid.*

[3] Charles Gould le remarque dans son édition des *Lettres sur les Anglois et les François et sur les voiages*, *op. cit.*, p. 16.

[4] *Lettre sur l'esprit fort*, *op. cit.*, p. 81.

pouvoir de communiquer avec une ombre jugée par Dieu : c'est une silhouette monstrueuse, tout à l'opposé de cette harmonie d'où émane la perfection divine et où la conscience se retrouve face à elle-même, dans sa droiture. D'ailleurs, c'est de la forêt primitive que l'ombre sort, de quelque recoin sombre où se dissimule l'âme en peine. Ce site naturel inaugural trouve un regain de vigueur, quelques années plus tard, lors de la période de la Révolution.

- Période de la Révolution

Le cadre pastoral se retrouve alors de nouveau à l'honneur, charme néo-classique qui est le miroir d'une âme pure et sensible, dont la retraite permet de se rapprocher de ses origines divines, gage de vérité à propos de la situation politique de la France. La nature devient le cadre qui s'oppose à l'air corrompu de la grande ville ; c'est aussi une réminiscence de l'Antiquité oubliée, dans le style pastoral des galanteries, mais où la solitude et la sobriété sont devenus les maîtres mots. Plusieurs libelles politiques de la Révolution se plaisent à exploiter ce cadre bucolique, loin des troubles de la capitale, pour figurer le recul nécessaire face à l'Histoire française et à ses remous. Il en est ainsi des *Songes d'un philosophe solitaire,* publication périodique qui commence en 1789. Comme nous le verrons plus bas, le roman du narrateur en fait un homme de Savoie, retiré de la cour dans les montagnes et aux vertus prémonitoires redoublées par cette retraite[1]. C'est ainsi que le paysage alentour est évoqué :

> « La chaleur du jour, le murmure d'un clair ruisseau, qui couloit près de moi, le doux frissonnement des feuilles, un silence majestueux, l'herbe avant poussée sur laquelle j'étois assis, tout m'invite au repos ; je m'endors »[2]

Les sollicitations auditives discrètes de nature variée, la douceur de la couche, une présence de la nature personnifiée, à la fois signe de la divinité et renouvellement de la vie, une température clémente, tout incite le rêveur à s'abandonner. En perdant le contact avec une réalité humaine dégradante, il retrouve la source divine qui lui envoie un message prémonitoire. Dans le songe suivant, un autre passage revient sur le cadre naturel et solitaire:

[1] *Les Songes d'un philosophe solitaire*, *Seconde édition*, *à Loex*, *petite montagne qui sépare la France d'avec la Savoie*, *sur le bord du Rhône*, 1789, 53 p.
[2] *Ibid.*, p. 8.

> « Quel charme que la solitude ! L'homme se suffit à lui-même, occupé de Dieu et de ses merveilles. L'homme jouit des plaisirs de la veille, du présent, de l'avenir. Il mange frugalement, le soir, va goûter l'ombre dans des bosquets ombragés, écoute le chant des oiseaux, le zéphyr souffle et lui procure des sensations toujours plus voluptueuses »[1].

C'est bien la communion avec la nature qui permet à l'homme de regagner un contact perdu avec Dieu, de goûter comme sensuellement le temps sans limitation au seul présent et de revenir au passé comme d'anticiper l'avenir. C'est un bonheur épicurien des sens, simple, sans démesure ; pourtant la volupté semble sans bornes, de même qu'elle déborde du présent vers le passé et l'avenir. La vérité humaine qui se découvre est celle d'une participation à la divinité ainsi que d'un bonheur des sens, héritage duel de Rousseau et de l'empirisme.

A ce paysage naturel, l'auteur ajoute des notations sur la voûte étoilée et la nuit :

> « Quelle magnificence ! quel spectacle enchanteur ! Cette voûte azurée, parsemée de mille feux célestes ; ce globe argenté, suspendu sur ma tête et soutenu par l'équilibre de la nature ; ce silence ténébreux qui renforce l'ame - l'élève au-dessus d'elle-même et l'approche de la divinité, tout me faisoit sentir la véritable volupté, cette paix douce et bienfaisante qui n'est connue que de l'homme de bien »[2]

Le ciel dégagé, après Fontenelle dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), ouvre l'espace de la rêverie[3] et entretient ici le bien-être d'un observateur qui voit autant de preuves de l'existence de Dieu – et révèle à lui-même un cœur bon, dans le spectacle d'une nature innocente hantée par cette présence divine.

La nature fait également une apparition remarquable dans le *Songe de Scioto*[4].

Le narrateur a franchi des océans pour retrouver en Amérique cette nature non encore souillée par l'homme :

> « Là, seul avec la Nature, loin des méchans, recomposant en idée un Univers tel que je le desirois ; j'allois couler des jours calmes et innocens, sous un ciel sans orage et pur comme mon cœur »[5]

Le narrateur se l'imagine non corrompue, foncièrement bonne, nature dont le ciel éclairci renvoie au fonds du cœur, tout aussi transparent[1]. L'expression « loin des

[1] *Ibid.*, p. 33.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] « mais il se peut que la vue de toutes ces étoiles semées confusément, et disposées au hasard en mille figures différentes, favorise la rêverie, et un certain désordre de pensées où l'on ne tombe point sans plaisir. », Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Editions de l'aube, 1994, 135 p., p. 20.
[4] *Songe d'un habitant de Scioto*, Paris, 1790, 47 p.
[5] *Ibid.*, pp. 3-4.

méchans » rappelle Rousseau autant que la Révolution et ses violences. Or c'est dans un cadre sauvage qu'il se retrouve, possesseur de cinquante arpents (il s'agit probablement d'un petit artisan), à sa plus grande déconvenue :

> « Au lieu de tout cela, un sol neuf, sur lequel on remarquoit à peine quelques traces de Sauvages, des bois où jamais voix humaine ne s'étoit fait entendre, où j'allois disputer aux monstres des forêts et mon habitation et ma nourriture ; des torrens, des montagnes, des vallées ténébreuses, un site hérissé, un climat intolérable. L'illusion avoit fait place à une réalité affreuse. »[2]

Le *locus amoenus* attendu se révèle être un *locus terribilis* avec toutes ses caractéristiques effrayantes : l'absence de présence humaine, la sauvagerie, une nature hostile, un climat rigoureux et la nécessité de recourir à la force pour survivre. Le rêveur doit alors se réveiller et ouvrir les yeux sur la réalité, décevante, atroce. Voici l'image que convoque le narrateur pour rendre compte de cette désillusion radicale :

> « C'est ainsi qu'à l'Opéra, le Spectateur énivré d'un Spectacle magique, croit voir des Palais, des Héros, des Nymphes : son imagination s'égare dans un monde enchanté : s'il approche, le charme est détruit ; le Palais n'est plus qu'une guenille diaprée, le Héros un fat, et la Nymphe une coquine. »[3]

La nature constituait donc bien un cadre enchanteur. C'est un sortilège qui rend possible un recommencement, une réforme, une vie selon les aspirations morales les plus nobles : le paysage naturel invite à une conversion morale car elle nous tend le miroir de notre propre nature, pure, mue par une conscience inentamée et non défigurée par la corruption de l'Ancien Monde. Néanmoins, pour l'observateur qui scrute le spectacle de manière trop attentive, l'illusion de vertu et de splendeur s'efface devant la matière première de l'artifice théâtral : de misérables décors ainsi que des comédiens vaniteux et immoraux. Le malheureux narrateur qui a cru fuir la superficialité et la méchanceté prend pour comparant maladroit celui du théâtre, indice d'un monde artificiel qu'il n'a point quitté, qu'il a emporté avec lui. L'ironie de l'auteur prend pour cible ce rousseauiste naïf qui doit ouvrir les yeux sur ce reflet de la nature humaine : la nature

---

[1] Cela fait songer à la conclusion de Kant dans *La Critique de la raison pratique* de 1788, présentation et traduction par Jean-Pierre Fussler, Flammarion, Paris, 1991, GF, p. 295, V, 161 *:* « Deux choses remplissent l'esprit d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure de la fréquence et de la persévérance avec laquelle la réflexion s'y attache : *le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi*. » Peut-être l'auteur du texte s'en inspire-t-il, ou au moins est-il rousseauiste.

[2] *Le Songe de Scioto*, *op. cit.*, p. 4.

[3] *Ibid.*

n'est point bonne, pas plus que l'homme. Et il n'est pas taillé pour ce nouveau monde barbare.

Les songes qui assaillent le narrateur dans ce renversement gardent la teinture apocalyptique de ce lieu de malédiction : il s'agit de tableaux critiques de la situation politique en France, de satires prenant pour cibles le clergé, la noblesse, le faste des rois ou le ridicule des costumes ; puis le narrateur a la vision de la chaîne du despotisme qui s'étend sur l'ensemble du globe terrestre. C'est aussi la retraite qui confère à ce narrateur le surplomb nécessaire à une réflexion politique ; le déplacement qui favorise une analyse historique pertinente.

Enfin, un autre texte anonyme datant de la Révolution, *Rencontre imprevue*[1], la narration installe un paysage charmant, source de « rêveries », puis de rêve :

> « je marchai, sans penser où j'allois, jusqu'au près d'un réduit champêtre dont l'extérieur riant et le doux murmure des eaux n'annonçaient qu'un vrai calme »[2]

La trajectoire du narrateur imite la démarche cahotante de l'auteur, qui passe d'un épisode à l'autre dans un tourbillon étourdissant. Cependant, il est interrompu dans la mise en place traditionnelle du cadre par un homme victime de la Révolution et de ses « procédures ». Après quelques rebondissements, il fuit sur un « tertre émaillé, d'où la nature n'offre que des tableaux charmans à celui qui en considère les beautés. Là, donnant libre cours à mes rêveries, je passois comme en revue ces hommes puissans et pervers […] »[3] Ces réflexions, assez longues et assorties d'un discours sur les intérêts particuliers, prennent fin avec le rêve visionnaire. Remarquons que le théâtre de ces réflexions ne correspond en rien à leur nature critique et qu'il y a un hiatus entre l'aspect paradisiaque des paysages et les discours réformistes du narrateur, tous tournés vers la France et les problèmes rencontrés par le pouvoir révolutionnaire. Le lieu commun sert d'embrayeur à une vision allégorique, mais ne nourrit pas la fiction : il est devenu le simple cadre d'une réflexion absorbée et désillusionnée sur la corruption des hommes de pouvoir.

Le jardin des merveilles, au-delà du cadre enchanteur qui propulse le narrateur dans la féérie d'une antiquité rêvée, est un élément du récit-cadre qui rend l'homme à sa vraie nature et démasque l'hypocrisie comme la corruption sociale. C'est aussi là qu'il se

[1] Nous rappelons que le titre entier est *: Rencontre imprevue, duel, Réflexions, Délire, Songe agréable, Réveil heureux, et Plan d'Administration*, 1789.
[2] *Ibid.*, p. 2.
[3] *Ibid.*, p. 6.

recentre et peut avoir accès aux vérités jusqu'à présent voilées par la trop grande proximité. Cependant, cette description « à l'antique » du paysage bucolique est peu à peu gagnée par le motif quasi-formulaire et l'aspect visuel est délaissé au profit d'une signification symbolique, axée sur la révélation d'une vérité plus que sur le bien-être et la volupté. Dans cette évolution, Voltaire est l'acteur d'un passage du visuel au philosophique et de la mythologie à la démythification, à la critique de la fable.

f) L'influence de Voltaire : l'allégorie au service des valeurs philosophiques ; l'anabase, arme de la démythification de la fable religieuse

Le XVIII^e^ siècle a retrouvé et réactualisé l'*ekphrasis* propre au temple des Grands Rhétoriqueurs dans de petits écrits autonomes. En effet, au début du siècle, il existe une vogue du temple : *Le Temple de Gnide* de Montesquieu en 1725, que nous avons déjà évoqué; il est relayé par Voltaire qui lui donne une extension plus large et non circonscrite au sentiment amoureux comme dans *Le Temple de l'Amitié* écrit en vers en 1732 et, en prosimètre *Le Temple du Goût* en 1733, suivi quelques années plus tard du *Temple de la Gloire* de 1745, en vers également, prévu pour la scène de Louis XV sur une musique de Rameau. Ce dernier texte est un « opéra-ballet », suite de « petits poèmes lyriques » qui permettent de « rassembler dans un même spectacle trois *opéra* de genres différents », selon Marmontel[1]. Il répond à une commande de Richelieu pour célébrer la victoire de Fontenoy contre les Pays-Bas autrichiens.

Ces écrits épidictiques de Voltaire s'appuient sur le genre antique de l'*ekphrasis* allégorique pour dénoncer les vices contemporains et donner métonymiquement par la description du Temple un air imposant et sans artifice, emprunté à l'Antiquité, aux vertus littéraires et morales prônées par l'auteur. Le Temple du Goût est le Temple où tous les auteurs aimeraient entrer, mais au seuil duquel certains sont refoulés, en particulier les auteurs « satyriques », dont Jean-Baptiste Rousseau fait partie, tous objets d'une satire de la part de l'auteur. Pourtant, curieusement, la description en est réduite à son minimum :

> « Simple en étoit la noble architecture
> Chaque ornement a sa place arrêté,
> Y sembloit mis par la nécessité :
> L'Art s'y cachoit sous l'air de la Nature,

[1] Article « Opéra » de *l'Encyclopédie*, cité dans l'édition Besterman, *Œuvres complètes*, dir. Nicholas Cronk, Voltaire Foundation, Oxford, 2006, tome 28A, 528 p., en particulier l'introduction, pp. 281-309, p. 292.

L'œil satisfait, embrassoit sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté »[1]

L'architecture devient le signe du naturel et de la simplicité en ce que l'artifice y est banni et l'art lui-même imite la nature au point qu'il ne s'en distingue pas, dépourvu, semble-t-il, de plan préconçu. Le plaisir, pourtant, est toujours renouvelé, sans jamais être offusqué par trop d'originalité. On reconnaît la naïveté dépouillée d'artifice et la variété de la galanterie. Manifeste esthétique, la description désigne un juste milieu entre l'originalité qui ne lasse jamais et la familiarité qui relève du naturel, sans s'embarrasser du détail architectural : elle reste abstraite. Le Temple du Goût est assez proche du non-lieu topique du Parnasse, prétexte à une poétique indirecte et à une satire des mauvais auteurs. Néanmoins, Voltaire lui préfère une architecture antique, indice de noblesse, qui lui permet de réaffirmer un art consommé en ce qu'il entretient l'illusion de la nature ; cette architecture est d'ailleurs inexistante dans l'Antiquité classique, allégorie d'une vertu littéraire, le « bon goût », si discutée parmi ses contemporains et à propos de laquelle il fait entendre sa voix.

Le Temple de l'Amitié semble lui aussi emprunter à l'Antiquité classique mais de tels temples consacrés à une vertu privée n'existaient pas plus ; Voltaire y fait l'apologie de l'amitié qui fait le lien entre la vertu privée et la vertu publique, héroïque. La description est encore réduite de manière affichée à une sobriété quasi-abstraite :

« Au fond d'un bois à la paix consacré,
Séjour heureux de la cour ignoré,
S'élève un temple, où l'art par ses prestiges
N'étale point l'orgueil de ses prodiges.
Où rien ne trompe et n'éblouit les yeux,
Où tout est vrai, simple, et fait pour les dieux. »[2]

La vertu mesurée de l'amitié, à mi-chemin entre sphère privée et sphère publique, y déploie des charmes discrets, « naturels », éloignés de l'artifice ostentatoire, de la publicité excessive : ce qui motive philosophiquement l'absence de description. Les vertus définies par Voltaire obéissent à la beauté, à la vérité et leurs temples en possèdent les caractéristiques de simplicité éclatante. Les figures personnifiées sont mentionnées et à peine esquissées. Enfin, le temple de l'amitié est redécouvert au fond

[1] *Le Temple du Goût* de Voltaire, 1733, Genève, Droz, 1953, ed. critique de E. Carcassonne, 202 p. 1733, p. 70.
[2] Voltaire, *Le Temple de l'Amitié, allégorie*, Voltaire Foundation Oxford, 1999, t. IX, p. 17, 1732, vers 1 à 6.

d'un bois perdu : il a été oublié, il relève plus de la poétique des ruines (le message est perdu) que de la description allégorique d'un édifice solide.

Ces textes construits autour d'un temple, site sacré d'une vertu détachée de toute connotation religieuse chrétienne, renouvellent le genre : c'est désormais un exercice poétique spirituel, voire philosophique, non plus visuel, donnant aussi lieu à une parodie se drapant cependant toujours dans la grandeur antique et classique[1].

Arrêtons-nous à présent sur le temple de gloire, au symbolisme allégorique dénué d'*ekphrasis*, prétexte à une critique de l'arrivisme, matière satirique privilégiée et site d'une redéfinition de la vertu politique: dès Voltaire, le temple de gloire délaisse la dimension visuelle pour brocarder une modernité vulgaire, en comparaison avec une Antiquité donnée en exemple.

Le « temple de gloire » est la reprise d'un *topos* que l'on identifie chez Virgile dans *l'Enéide.* Le poète introduit l'allégorie de Renommée, *Fama* : il la campe en figure volante et en continuel déplacement, même la nuit, semant la peur là où elle passe[2]. Ovide, dans les *Métamorphoses*[3], donne vie à son tour à l'allégorie de la Renommée (*Fama*) en décrivant sa demeure ouverte à toutes les rumeurs du monde. Son temple, morceau de description poétique, donne lieu à un blâme de la rumeur, à travers un groupe de figures allégoriques[4]. La Renommée est une figure allégorique dénigrée pour sa propension à propager le mensonge.

Chez Voltaire, en revanche, le livret *Le Temple de Gloire* (novembre 1745)[5] donne lieu à un éloge des vertus monarchiques, la gloire s'entend dans le sens laudatif de la renommée légitime. Cet opéra-ballet relève pleinement des arts visuels; il est le cadre de

[1] Voir à ce propos les analyses de Guillaume Métayer : « Voltaire en ses temples », Revue d'Histoire littéraire de la France vol. 113(2013-2)289-310 : « La parodie n'est plus prétexte à une débauche de visions, mais d'« esprit », de jeu avec le sens plus qu'avec les images, comme si la valeur de l'allégorie s'était inversée. » p. 294.

[2] Virgile, *Enéide*, Livre IV, v. 173-197 : « Aussitôt la Renommée va par les grandes villes de la Libye, la Renommée, un mal plus que tout autre prompt, il prend vigueur par le mouvement et en allant acquiert des forces ; petite d'abord par crainte, bientôt elle s'élève dans les airs, ses pas foulent le sol, sa tête se cache dans les nues. […] La nuit, elle vole entre ciel et terre à travers l'ombre, stridente, et jamais à l'invite du doux sommeil n'incline ses yeux ; pendant le jour elle se poste pour guetter ou sur le faîte d'un toit ou sur de hautes tours, elle sème l'effroi dans les grandes cités, aussi acharnée à tenir ce qu'elle imagine ou déforme que messagère de la vérité. » texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, « Les Belles-Lettres », 1995, Livres I-IV, 193 p., p. 117.

[3] Temple de la Renommée, livre XII des *Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles-Lettres, 1966, tome III, 168 p., pp. 32-33. Le site de la Renommée est « un lieu d'où l'on voit tout ce qui se passe dans tous les pays, même les plus éloignés, et où toutes les voix pénètrent dans les oreilles prêtes à les recevoir » vers 41-42. Sa demeure est ouverte, elle vibre, renvoie les paroles ; et une foule occupe l'atrium.

[4] « Là résident la Crédulité, l'Erreur téméraire, la Fausse Joie, la Terreur à l'air consterné, la Sédition propre à se déchaîner, les Chuchotements d'origine douteuse. », *op. cit.*, vers 59-61, p. 33.

[5] Voltaire, *Le Temple de la Gloire* dans *Œuvres complètes*, dir. Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, tome 28A, 528 p., pp. 326-403.

l'intrigue, symbole de valeurs politiques : aucune description n'est fournie par l'auteur, seule sa situation géographique définit mieux le rôle de la réputation, ce qui la diffuse, ce qui la menace ; puis les candidats et leurs prétentions à s'y introduire vont préciser quelle vertu publique Voltaire entend derrière ce terme. D'abord, le Trône de la Gloire est dressé auprès du séjour des Muses, le Parnasse, même si la Caverne de l'Envie trouve place entre ces deux temples[1]. C'est l'art des poètes qui va donner un écho sans précédent à cette gloire conquise légitimement. La condamnation morale, associée à la Caverne de l'Envie, touche essentiellement les âmes basses, interdites d'entrée au Temple. Des bergers et des bergères, dévoués aux Muses, sortent des antres du Parnasse, ce qui installe une atmosphère pastorale et galante – où l'amour est célébré, non la gloire publique. Puis les prétendants à la Gloire accourent : l'entrée du Temple sacré n'est pas permise aux deux premiers repoussoirs que sont Bélus, « conquérant injuste et sanguinaire »[2] ; puis Bacchus, qui incarne l'ivresse sans tendresse. Voltaire peut ainsi redessiner la renommée méritée des personnages publics, rendue possible par la proximité du Parnasse où elle est décuplée: ce sont des hommes politiques vertueux et aimants, incarnés par la figure de Trajan, masque de Louis XV. Le temple n'est autre que l'édifice de la postérité mais le droit d'y accéder repose sur les vertus privées[3]. Le livret de Voltaire présente une féérie quelque peu galante et mythologique, masque d'une œuvre à la gloire de Louis XV, que la portée allégorique, historique et morale, voire philosophique[4], ennoblit. Ce sont surtout les figures historiques et mythologiques qui enrichissent la définition morale des vertus monarchiques – en particulier Trajan, allégorie à peine voilée de Louis XV –, le temple se cantonnant au rôle de décor, symbolisant les faveurs et la reconnaissance de la postérité ; donnant ainsi l'occasion d'une célébration en grande pompe des vertus monarchiques, retardée, lorsque Trajan y fait son entrée. L'opéra-ballet relève encore de la féerie visuelle, écrin d'une monarchie idéale avec ses valeurs politiques magnifiées : le temple n'en est que le cadre glorieux, mise en abyme d'une écriture de la louange. Enfin, la satire n'est pas évitée, elle sert de repoussoir temporaire aux valeurs exaltées et triomphantes.

[1] Voir préface, *ibid.*, p. 321.
[2] *Ibid.*, p. 322.
[3] *Ibid.*, p. 323 : à propos de Trajan : « son cœur était tendre, et cette tendresse était dans lui une vertu ; elle répandait un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un caractère de dureté, dans une âme qui n'est que juste. »
[4] *Ibid.*, introduction p. 298. La bienfaisance et l'humanité sont mises en avant dans l'opéra-ballet.

Voltaire a donc détourné *l'ekphrasis* du temple pour en faire le site des vertus philosophiques, définies en termes abstraits : vertus esthétiques, morales et politiques. Cadre d'un opéra-ballet, la description le cède à la géographie symbolique et le temple n'est que le sanctuaire vide des vertus que les personnages incarnent par leurs actes. Les prétendants, en particulier ceux qui sont refoulés, donnent l'occasion de définir ce que cette vertu n'est pas et fournissent matière à satire. La portée symbolique fait disparaître la dimension visuelle et le temple, dans son dépouillement abstrait, est le site privilégié de la synthèse philosophique des valeurs morales, politiques et esthétiques libérées du fanatisme, de la théologie. Laissons la parole à Guillaume Métayer :

> « L'architecture néo-classique d'un temple épuré – et non l'accumulation d'un temple baroque – doit figurer cet espace idéal de simplification et de réconciliation, ce mirage d'un syncrétisme universel, d'un consensus cicéronien. »[1]

Après Voltaire, le pèlerinage au temple symbole d'une vertu, caractéristique du genre du Temple, est récupéré dans le songe, surtout dans des textes de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, sans doute à partir de l'influence des pèlerinages au temple de Vénus. Il est intéressant de constater que le songe devient fédérateur par rapport au temple, qui donnait son nom à des œuvres entières : les songes en série récupèrent toutes sortes de genres mineurs dans les pays de nulle part. Le marquis d'Argens s'empare à son tour du Temple de Gloire dans son XVIII[e] songe philosophique (1750) :

> « Je me trouvai dans un grand chemin qui aboutissoit à un superbe Temple, sur la porte duquel je lûs, *Temple de la Gloire.* Une foule de monde y alloit »[2]

Il ne s'agit plus d'une description mais d'une mention, rapide, d'une remémoration de Voltaire et d'une inversion parodique : c'est le prétexte à une stigmatisation de l'arrivisme contemporain et non la mise en espace d'une vertu pour laquelle il s'agit de plaider, vertu qu'incarne un souverain de manière exemplaire. Le pèlerinage commence sur le chemin qui y mène et la foule se presse : devant une première barrière, les candidats de toutes conditions se justifient de leurs prétentions et leurs discours sont frappés d'une ironie patente : magistrat, peintre, auteur, théologien, femme de condition, bourgeoise, fille de l'opéra, courtisan, tous sacrifient leurs belles qualités au besoin

[1] *Ibid.*, p. 308.
[2] *Songes philosophiques*, Berlin, 1746, 216 p., p. 140.

d'être connu et envié, cependant tous entrent. Il n'y a donc plus de vertu sacralisée lorsque les convertis sont si peu dignes. Au réveil, le narrateur conclut :

> « je fus persuadé que les différentes idées que les hommes attachent à ce qu'ils appellent *gloire,* est la cause principale de toutes les mauvaises actions qu'ils commettent. »[1]

Le Temple ne possède donc pas la solidité impérissable d'une vertu, mais il est seulement le château des illusions contemporaines : l'idée fallacieuse attachée à la gloire, qui est l'autre nom de l'ambition, de la vanité. La profanation du temple antique est ici le motif principal de la satire ; la mention d'un rite ancien, de la piété des Anciens et l'évocation de la gloire, l'une des valeurs les plus éclatantes de l'Antiquité pour les Modernes, sont exploitées au service d'un discours de décadence.

Le rêveur de Louis-Sébastien Mercier, dans le songe 8 des *Songes et visions philosophiques,* se retrouve lui aussi, dans la confusion des visions, à l'intérieur du Temple de Fortune où la foule est déjà entrée : le pèlerinage a laissé la place à une presse sans caractère sacré. Néanmoins, *l'ekphrasis* attendue se déporte sur la divinité qui est révérée en ces lieux : cette foule se prosterne en esclave devant une figure allégorique de femme nue aux yeux bandés, dressée sur un globe. L'auteur propose un tableau emprunté aux arts visuels en recréant une figure emblématique à partir des deux figures de la Gloire et de la Fortune : on peut reconnaître un attribut de la Gloire (elle est nue), deux autres de la Fortune (elle est aveugle, la roue qui tourne), selon Cesare Ripa[2]. Ainsi, la nudité suggère que la Fortune offre la gloire publique, mais les deux autres, qu'elle est versatile et qu'elle peut gratifier quiconque de manière aléatoire. L'auteur brouille ainsi son emblème : à la fois chance éclatante et hasard total, il s'en sert pour dénigrer l'opportunisme et le vice manifestés par ses adorateurs. Le narrateur y rencontre d'ailleurs un philosophe, critique, qui s'oppose au pontife de ce Temple, combatif. C'est en suivant le philosophe que le narrateur se dirige vers un temple « majestueux, tout empli de lumière », le vrai temple de la Gloire, dédié à la vertu sans orgueil et sans vanité. A travers ces deux temples et ces deux orateurs qui disputent, Mercier met en question la Fortune imméritée pour louer une Gloire obtenue par vertu et sans avidité de reconnaissance publique. Le procédé des deux temples nous est

[1] *Ibid.*, p. 160.
[2] Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées…*, reproduction de 1643, Aux Amateurs du Livre, Lille, 1989, première partie, p. 81, LXIX, Deuxième partie, « Diverses Fortunes » p. 62.

connu : ce qui l'est moins, c'est que le dilemme n'est ici éprouvé ni par le narrateur ni par les prosélytes : c'est un idéal qui est désigné comme alternative à la gloire imméritée. La lumière resplendit au front du Pontife, comme dans son temple et la postérité, déesse de ces lieux sacrés, est « un corps immense, formé d'une substance purement aérienne »[1]. La description en est si abstraite qu'elle confine à la vision religieuse. L'auteur accorde à la Gloire, cette « fierté vertueuse », des qualités célestes pour la distinguer de la précédente vertu, profane et adorée par les hommes les plus communs.

Le songe est encore emprunt de caractères archaïques : l'emblème, la dispute philosophique mise en scène par deux temples et deux avocats. Le but en est satirique et moral, Mercier se plaisant à représenter la victoire discursive et visuelle de la vertu, tandis que la foule n'a d'yeux que pour le premier temple. Dans les deux cas, on remarque que le *topos* du temple, archaïque, est au service d'un discours satirique et d'une condamnation des mœurs contemporaines. L'auteur joue le rôle de guide-philosophe : il invite à se détourner du premier temple pour viser la gloire vertueuse, que la lumière divine distingue. La référence antique du temple de gloire est ici complètement retravaillée par l'auteur : le second temple n'est pas l'objet d'une longue description ; il contient entre deux bustes, celui de Socrate, l'homme de la sagesse et Richardson, l'homme moderne du sentiment, des « marbre[s] vivifié[s] »[2] des Anciens, des législateurs qui imposèrent des lois en faveur du peuple comme Solon, Scipion, des hommes politiques qui combattirent la tyrannie comme Epaminondas, Brutus, ou encore des hommes politiques vertueux détachés du pouvoir comme Fabius Maximus, Scipion, Caton et Brutus Major. Les marbres de Modernes illustres (des écrivains seulement) se mêlent aux premiers : Le Tasse, mythe du génie malheureux, Milton, poète aveugle et fervent défenseur de la liberté de la presse. Ici, le vrai temple de Gloire trouve ses fondations dans le passé illustre des Anciens, paradigmes du sacrifice de soi, de la vertu intériorisée par les lois, et de la liberté ; les écrivains modernes les côtoient et symbolisent l'édifice non plus moral mais littéraire qui consacre les valeurs de sacrifice à l'œuvre littéraire et à la liberté. Le Temple représente la renommée éternelle des Grands Hommes, car il est aussi le symbole d'une vertu morale et politique exemplaire des Anciens ; puis le symbole de l'œuvre littéraire inoubliable fruit du sacrifice et du

[1] *Songes et visions philosophiques*, *op. cit.*, songe 8, p. 151.
[2] *Ibid.*

courage personnel. Comme chez Voltaire, le vrai Temple de Gloire met à l'honneur des vertus privées qui éclatent dans la sphère publique, politique et littéraire au point que les noms qui y sont attachés en deviennent immortels : c'est la supériorité irrésistible des vertus qui confère cette solidité au Temple et son caractère sacré, tandis que le peuple cynique et grotesque des contemporains ne l'aperçoit seulement pas.

Le temple, on vient de le voir, est un des motifs du songe au XVIII^e^ siècle : c'est la réactualisation d'une longue histoire littéraire, avec ses idéaux inspirés d'une Antiquité idéalisée, sa dimension glorieuse, parfois épique. Néanmoins son exploitation au XVIII^e^ siècle reste essentiellement satirique, comique, parfois burlesque ; même les pèlerinages individuels se perdent dans la foule et reflètent davantage les bassesses d'une société contemporaine vilipendée, dans le style des moralistes classiques. Le trajet d'une âme est remplacé par une atmosphère de place publique où chacun se dispute la meilleure place. Le rattachement à une longue tradition allégorique ressentie comme quelque peu désuète ajoute une teinture antiquisante, et de manière désillusionnée, place la satire mordante de la réalité contemporaine en regard de la grandeur des Anciens, référence attendue.

Voltaire s'est également emparé de la tradition antique philosophique du songe comme anabase, inaugurée par Cicéron, afin d'interroger le dogme chrétien et de le démythifier, dans *Le Songe de Platon* (1756). Il invite le lecteur à une attitude sceptique devant les mirages du songe. L'anabase, en ce qu'elle rend possible un regard surplombant qui serait celui de Dieu, est fréquemment la fiction qui conteste la vérité du dogme chrétien. Dans le cas de Voltaire, Platon et Cicéron sont les modèles philosophiques qui lui permettent de revenir sur les présupposés du christianisme : perfection de la création comme du Créateur.

Platon est le rêveur de ce songe :

> « Voici un de ses songes [de Platon], qui n'est pas un des moins intéressants. Il lui sembla que le grand Démiurgos, l'éternel géomètre, ayant peuplé l'espace infini de globes innombrables, voulut éprouver la science des génies qui avaient été témoins de ses ouvrages. »[1]

Le philosophe grec, par son récit de la Genèse, renvoie le lecteur à une Antiquité mythologique immémoriale bien antérieure au christianisme. Le philosophe est désigné ironiquement comme un grand rêveur, selon une assimilation de la métaphysique à la

[1] Voltaire, *Œuvres complètes*, dir. W. H. Barber et Ulla Kölving, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, tome 17, 585 p., pp. 547-549, p. 547.

rêverie délirante ou même au rêve assez habituelle au XVIII[e] siècle, surtout lorsqu'il est question des Anciens[1]. Voltaire se plaît à répertorier avec ironie un certain nombre de théories platoniciennes rendues caduques, au début de son texte, tout en les assimilant à des rêves : le mythe de l'androgyne énoncé par Aristophane dans *Le Banquet* ; une des conclusions du *Timée* sur les formes géométriques des quatre éléments[2] qui entrent dans la composition de l'univers ; *La République* est une œuvre qualifiée également de « rêve », utopie irréalisable. D'autres théories fantaisistes y sont présentes. Platon n'est donc pas un philosophe irréfutable, c'est sur le mode de la suspicion amusée que le narrateur présente son œuvre, tissu de visions plus ou moins douteuses : ce qu'il retient de lui, c'est donc moins la portée philosophique que le mythe, l'allégorie avec ses charmes, ses agréments, son ingéniosité[3]. Platon est un des modèles de l'Antiquité, aux côtés d'Homère ou d'Hésiode, qui enchantent l'imagination par des fables claires, belles et vraies[4], contrairement aux allégories ampoulées et « affectées » des Pères de l'Eglise qu'il a inspirées, dont l'obscurité cache une absurdité ou une faiblesse[5]. Ses productions oniriques sont donc paradoxalement revalorisées, comme magie d'une imagination libre et sagace. Dès les premières lignes, le lecteur est invité à suivre le narrateur dans une lecture plaisante mais critique.

Partant de ce constat, la narration du songe commence, prise en charge par un narrateur dubitatif. Le site du rêve de Platon est l'espace supra-lunaire où sévit le grand Démiurge, la Divinité du *Timée,* qui comme dans l'œuvre du grand philosophe grec, confie le vivant à des divinités inférieures[6]. Dans le texte de Voltaire, ce sont les planètes elles-mêmes qui sont les créations de divinités subalternes, avec leur chaos et leurs imperfections : ce qui replace la question de la création du monde dans le système

[1] Par exemple, on peut lire chez Condillac: "Les premiers philosophes ont regardé autour d'eux, et aussitôt ils ont cru tout comprendre. Il semble que leur première pensée ait été : nous voyons tout, nous pouvons rendre raison de tout. Ils voyaient comme en songe l'univers se former à leurs yeux : ils revoient les principes des choses, leurs essences, leur génération : et ils ne s'éveilloient point. », *Histoire ancienne* dans *Œuvres philosophiques*, ed. G. Le Roy, Paris, 1948, t. II, p. 22.

[2] Platon, *Timée* dans *Le Politique. Philèbe. Timée. Critias*, Paris, Gallimard, 1985, 275 p., (tel Gallimard), 55d, p. 211.

[3] Voir *Des allégories* (1761) dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation Oxford, 2010, direction Nicholas Cronk, 49A, 505 p. : il évoque aussi les allégories « vraies », « agréables », « ingénieuses » des « Neuf Muses, de Vénus, des Grâces, de l'Amour, et de tant d'autres qui seront les délices et l'instruction de tous les siècles », p. 322.

[4] *Sur la fable* (1745) dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 2008, 28B, 518 p., p. 215 : « beaucoup de fables, après tout, sont plus philosophiques que ces messieurs ne sont philosophes. » Et p. 216 : « On peut détruire les objets de la crédulité, mais non ceux du plaisir ; nous aimerons à jamais ces images vraies et riantes » explique-t-il à propos de la mythologie.

[5] *Des allégories*, *op. cit.*, p. 325.

[6] *Ibid.*, 41b, p. 196.

solaire tels que les scientifiques modernes l'ont établi : le cadre dément sans plus de commentaire la conception géocentrique défendue par l'Eglise. Démiurgos est « l'éternel géomètre », correspondant fictionnel et antique de Dieu qui perd alors le privilège exorbitant d'être le Dieu unique de tous les hommes et de tous les siècles et dont la seule caractéristique mentionnée est celle de démiurge mathématique, créateur de lois scientifiques éternelles. Démogorgon n'est, quant à lui, que le génie imparfait en charge d'une partie de l'univers, la terre. Les congénères du génie s'amusent de la médiocrité de sa création, ce qui permet à Voltaire de poser la question du mal physique et du mal moral, question qui le hante, car elle met en question la perfection du Démiurge, du Dieu chrétien. Le point de vue des créateurs autorise des vérités pas toujours bonnes à entendre : par exemple, la terre est désignée par la périphrase « le morceau de boue » ; et aucune de ses imperfections n'est passée sous silence, ni la trop grande chaleur ni le trop grand froid qui règne dans certaines parties ; ni les animaux dangereux et nuisibles. Ensuite, la comparaison est ménagée avec d'autres planètes, telles Mars ou Saturne ; ce qui donne une portée toute relative à la nature imparfaite du globe terrestre, planète parmi d'autres dans le système solaire, pourtant définie comme le centre de l'univers, image de la perfection de son créateur, selon le dogme chrétien. Voltaire veut décentrer le point de vue du lecteur : sa planète est loin d'être idéale[1], elle contient du bon et du mauvais ; mais l'imperfection est le lot de cet univers, en particulier le mal moral.

Le récit de la Genèse tel qu'il est présenté dans la Bible est alors destitué de son statut de vérité ; il apparaît comme un récit parmi d'autres, comme celui de Platon, vision que tout à chacun est autorisé à questionner, tant les connaissances scientifiques de l'Antiquité sont sujettes à caution – que penser alors de celles de la Bible ? Le récit de la Genèse devient une fable mythologique qu'il est temps de démythifier à son tour au regard des autres mythologies dont celle du sérieux Platon, et au regard des connaissances scientifiques contemporaines. Par ailleurs, celle du philosophe apparaît comme plus vraie, plus conforme à ce dont nous faisons l'expérience, que la mythologie chrétienne d'une Création parfaite, corroborée par les élucubrations métaphysiques d'un Leibniz. Le songe est ainsi la forme que Voltaire a choisi pour mettre en question la vérité divine : c'est déjà un message de vérité pour le vénérable Platon, et porteur de plus de vraisemblance que le dogme chrétien irréfutable. Mais c'est aussi la forme la plus

[1] *Cf.* le dernier chapitre de *Micromégas* et la conclusion du *Monde comme il va*. Voir l'introduction au *Songe de Platon* dans les *Œuvres complètes* de Besterman, *op. cit.*, pp. 539-542.

caractéristique de la fable, avec tout ce que le terme véhicule d'artifice littéraire, obligeant son lecteur à moins de crédulité.

Lorsque plusieurs années plus tard, en 1769 paraît *Saëb ou le Rêveur,* de Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, l'anabase onirique est encore le site de grandes envolées philosophiques, mais dans un style très voltairien : le songe est aussi la forme choisie par l'auteur pour contester le dogme chrétien du Créateur et de sa création à son image.

L'auteur (1737-1812) nous est connu grâce à Stendhal qui a été son étudiant à l'Ecole centrale de Grenoble: ce dernier le décrit comme un homme poursuivi par la pauvreté, fervent disciple de Voltaire. Dubois-Fontanelle connaît la célébrité grâce à un drame antireligieux, *Ericie ou la Vestale,* joué au Théâtre-Français en 1767 et immédiatement interdit à Paris, puis à Lyon, où il est donné. Il lui vaut aussitôt la réputation de philosophe militant. L'œuvre est ensuite imprimée en Angleterre où elle est brûlée et lacérée. L'écrivain traduit également les *Métamorphoses* d'Ovide en 1767 et s'adonne à tous les genres à la mode. Journaliste, il fonde *La Gazette des Deux-Ponts* en 1770 et beaucoup de philosophes la soutiennent comme Diderot, D'Alembert ou Voltaire ; Formey en est un contributeur régulier mais anonyme. Dubois-Fontanelle collabore aussi à *L'Année littéraire,* au *Mercure,* à la *Gazette de France* pour la partie politique : c'est un ennemi du despotisme, favorable à la Révolution. Néanmoins, après 1789, il est accusé d'être protégé par le pouvoir royal et quitte Paris pour se réfugier en province. Il est nommé professeur à l'école centrale de Grenoble en 1796 puis devient doyen de l'Université de Grenoble en 1809. Une de ses œuvres les plus connues reste son *Cours de Belles-Lettres,* rédigé à l'Ecole Centrale de Grenoble et publié à titre posthume en quatre volumes chez Dufour (1813)[1].

Le héros de *Saëb ou le rêveur*, après avoir exploré l'hédonisme des rêves, après en avoir expérimenté la portée oniromantique qui l'a conduit à des déboires amoureux douloureux, demande l'aide de Bramâ, version orientalisante et plaisante de Dieu, afin qu'il lui rende le sommeil et le bonheur perdus. Il est exaucé avec un très beau rêve :

> « Il lui sembla qu'il était enlevé dans le vague infini des airs ; notre globe venait de disparaître à ses yeux ; les tourbillons immenses dont l'espace est rempli, frappaient de tous côtés ses regards.
>
> Au-dessus de cette foule innombrable de mondes, il aperçut un être qui ne ressemblait à rien, qui n'était pas un homme, qui voyait

[1] http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/251-jean-dubois-fontanelle. Voir aussi : *Nouvelles du XVIII^e siècle*, textes choisis et présentés par Henri Coulet, Paris, Gallimard, 2002, 1552 p. (La Pléiade), notice p. 1434.

> quoiqu'il fût sans yeux, et qui marchait, qui touchait, qui parlait, qui entendait, quoiqu'il n'eût ni pieds, ni mains, ni bouche, ni oreilles ; un être enfin composé de ce que les philosophes de Babylone appellent substance, pur esprit, qui n'est pas corps, dont tout le monde parle, et que personne ne connaît.
>
> Une chaîne immense qui embrassait l'univers dans toutes ses parties, aboutissait à cet être dont elle recevait un mouvement qui se communiquait à ses extrémités. »[1]

Le transport dans les espaces supra-lunaires est nettement marqué par une élévation, que justifient les tourbillons, issus de la théorie cartésienne : rappelons qu'en 1769, ils sont rendus caducs par les théories de Newton, alors largement diffusées en France. Dubois-Fontanelle n'a pas renoncé à l'idée d'un univers plein, issue de la métaphysique. Cet univers est présenté sans limites et le surplomb de l'élévation trouve une apothéose dans la vision d'un être divin, correspondant à la définition paradoxale des Ecritures dont Voltaire se fait le porte-parole malicieux et sarcastique : il n'est pas humain mais en possède les sens et la parole. Enfin, cette présence est le terme de l'univers, ordonné sous sa gouverne, en « chaîne des êtres » : cette causalité, principe de la science au XVIII[e] siècle, enfin rendue évidente, organise la nature et porte la marque de son créateur, devenu ici le premier moteur aristotélicien de cet ensemble continu. La chaîne des êtres qui possède les caractéristiques de hiérarchie et de continuité et qui s'achève en son créateur fait penser à celle de Leibniz[2]. Ce n'est que dans un second temps que la Substance lui fait connaître le chaos de notre monde en faisant disparaître les chaînons : manière de réhabiliter l'apparente anarchie de notre globe terrestre, qui ne semble telle qu'à cause de chaînons dérobés à la vue. Il l'invite ensuite à examiner avec sa nouvelle lucidité les révolutions qui affectent l'histoire des hommes selon une alternance de grandeur et décadence : ce n'est pas seulement l'organisation hiérarchisée des vivants qui est éclairée sur la terre, mais aussi la succession dans l'histoire des civilisations qui ont occupé chacune des parties de la terre[3]. Le surplomb est autant spatial qu'historique, et le globe terrestre apparaît alors comme le cadre idéal pour le vivant, il fait l'objet d'une occupation optimale, tant par les hommes dans le temps que par la nature dans

[1] Dubois-Fontanelle Jean-Gaspard, *Saëb ou le rêveur Conte*, 1769 dans *Nouvelles du XVIIIe siècle*, textes choisis et présentés par Henri Coulet, Paris, Gallimard, 2002, 1552 p., pp. 743-751, pp. 748-749.

[2] « il vit l'univers entier attaché à cette grande chaîne de laquelle pendaient une infinité de chaînons qui tenaient à toutes les différentes parties qui les composent. », *ibid., infra*, p. 749. Voir aussi Arthur O. Lovejoy, *The great chain of Being. A study of the History of an Idea*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966, 382 p., p. 144*sq*.

[3] « Chaque partie du monde s'élève, brille et s'évanouit tour à tour », *Saëb ou le rêveur*, *op. cit.*, p. 750.

une liaison sans chaînon manquant, ce qui est source d'émotion esthétique chez Saëb – cette explication par les « causes finales » relève de la métaphysique chrétienne, selon laquelle Dieu a créé la terre en optimisant son occupation, elle est parfaite d'un point de vue métaphysique. Les civilisations humaines sont présentées comme d'autres chaînons qui les rattachent aux espèces du vivant, évacuant le vide sur la terre, prenant cependant en compte la donnée historique d'un temps irréversible. Bouleversé par cette vision harmonique qui enfin l'édifie sur la nature admirable de notre terre, le héros finit par émettre quelques réserves sur la présence du mal moral dans le monde, interrompu par la Substance qui se récrie sur l'ignorance des hommes :

> « Apprends des secrets cachés à tous les mortels, quoiqu'ils se vantent de les avoir pénétrés […] C'est à toi que je vais me communiquer, écoute…
> Saëb redoubla d'attention ; la Substance parla ; et… Saëb se réveilla. »[1]

Ce dénouement brutalement interrompu au moment de la révélation finale ne lève pas les doutes légitimes des hommes (et des philosophes) sur l'interprétation chrétienne de la création ; cela rappelle irrésistiblement le livre blanc de la fin de *Micromégas* (1752). Le scepticisme subsiste à propos de la dite Substance, dont on ne peut rien dire de précis, sur sa création entachée par le mal et l'imperfection –malgré la vision qui rétablit les causes finales. La vision de Saëb, si elle réhabilite le sentiment d'admiration, preuve la plus communément reçue de l'existence de Dieu dans les discours apologétiques, relève plus d'une conception scientifique et historique que d'une conception religieuse et morale. Les aspects théologiques et moraux ne sont pas élucidés, le scepticisme reste la seule position possible et ce n'est pas sans une certaine ironie que le narrateur s'amuse de ces points obscurs qu'aucun dogme ne saurait expliquer. L'interruption *ex abrupto* avant la révélation finale ressort de la manœuvre malhonnête d'un théologien dans l'embarras. La narration onirique est gagnée par le ton critique d'un narrateur qui traite les révélations du texte sacré comme une simple fable, avec le recul que donne dans un cas la distance de l'Antiquité, dans l'autre celle d'un conte oriental. Le choix de l'anabase dans les contrées célestes rend raison d'une conception scientifique moderne de l'univers et discrédite d'emblée la vision géocentrique soutenue par l'Eglise. Le choix du rêve signe l'artifice de l'histoire sacrée, pétrie de contradictions ; le narrateur y philosophe de manière critique et se sert de la fable pour *démythifier* les vérités

[1] *Ibid.*, p. 751.

religieuses, les mettre en question - d'une manière plus détournée pour Dubois-Fontanelle qui ne renonce pas à vanter la beauté de la Création avant d'en dévoiler les aspects les moins recevables, d'un point de vue philosophique. L'auteur semble encore attaché à une conception toute métaphysique du meilleur des mondes, plein et parfaitement conçu pour accueillir tous les chaînons du vivant ; s'il doute de la perfection morale de ce monde et de la possibilité de caractériser le Créateur.

Au début de la période révolutionnaire, nombreux sont les auteurs qui se revendiquent du patronage de Voltaire pour la parodie des Ecritures. L'anabase onirique en est l'arme favorite, forme des philosophes anciens, empruntée à Cicéron, faisant écho à la migration des âmes platonicienne présentée dans le *Phèdre* ou *La République* autant qu'à l'astronomie mise en œuvre dans le *Timée*. Les lieux attendus sont inversés comme la clarté de la vision, le site supra-lunaire où la Vérité se découvre enfin, ou encore l'identité irréfutable d'un Génie bienveillant comme la transmission certaine du message.

Les narrateurs sont des imbéciles à qui la vérité n'est d'aucune utilité car ils ne peuvent l'entendre, trop attachés à des valeurs surannées héritées du christianisme : l'attachement aveugle à « la vérité », une foi crédule sans étincelle de raison. Deux textes anonymes présentent des parodies d'anabase, afin de contester tant l'existence de Dieu que les valeurs chrétiennes nécessaires à une lecture crédule des Ecritures comme l'honnêteté, la croyance religieuse obtuse. Dans ces deux cas, l'énonciation contestataire se dissimule sous des inversions fantaisistes. Il est intéressant de constater que l'anabase, procédé purement littéraire sans connotation religieuse ou chrétienne dans les textes, est une forme narrative utilisée fréquemment pour conforter la vérité de propositions avancées par les auteurs en matière de politique[1]. En revanche, la parodie d'anabase est au service de la critique religieuse : le voyage dans les sphères célestes renvoie à la découverte d'un univers où triomphent les lois de la physique et où Dieu n'a plus sa place.

[1] Les anabases fleurissent ensuite dans des libelles politiques dont la liberté de la presse totale depuis le printemps 1789 a généralisé la diffusion. Le transport céleste emprunté à la tradition antique donne un poids particulier à la parole d'un narrateur qui présente critiques et propositions de réforme politique dans un ordre du monde absolument inédit. C'est le cas de *Rencontre imprevue*, *duel*, *Réflexions*, *Délire*, *Songe agréable*, *Réveil heureux*, *et Plan d'Administration* (1789), du *Songe d'un habitant de Scioto*, songe anonyme de 1790.

Ainsi, dans *Le Songe-creux, ou le génie créateur de mensonges*[1] de 1789, le narrateur, un humble paysan, vertueux et obscur, frère du bûcheron à la cognée dans la fable de Rabelais qui inaugure le prologue du *Quart-Livre*, s'endort au pied d'un hêtre :

> « A peine eut-il fermé sa paupiere, fatiguée de la clarté du jour, que *Morphée,* ce doux consolateur des peines de la vie, lui dépêcha un songe, qui, comme messager du Dieu des chimères, s'empara de lui en le conduisant dans un pays où tout sembloit être ce qu'il n'étoit pas, et où des nuages officieux obscurcissoient jusqu'à la moindre lueur de vérité. »[2]

Le songe est encore le transport familier dans les espaces stellaires aux côtés des dieux, nimbés par les nuages. Néanmoins, ces nuages n'annoncent pas la révélation à venir ; de même que le songe n'est que le messager (personnifié) du dieu des chimères, c'est-à-dire des créations fallacieuses se jouant de l'équivalence platonicienne des transcendantaux (le bien, le beau, le bon), la fausseté, l'illusion, l'obscurité président à ce lieu divin : l'apparence est ici un obstacle à la vérité, les nuages recouvrent plutôt qu'ils ne révèlent et le langage aléthique est ici utilisé afin de renverser l'habituelle épiphanie. Remarquons pourtant que c'est là un soulagement envoyé par la bienfaisance divine : à la vertu trop rigide, il est un remède moral, le pays des chimères et du mensonge. Le titre lui-même se refuse à entrer dans le genre bien représenté du songe : certes, un songe inaugure la fable, mais le titre renvoie tout autant et sur un mode nettement péjoratif, à son messager, dénigré par une pirouette auctoriale, alors que tout indique le contraire au sein de la narration : un génie défenseur des valeurs de la fausseté et de la tromperie, un éloge paradoxal du mensonge. Dans ce nouveau cadre, troublant car paradoxal, nous entrons en terrain connu :

> « Son guide lui dit à l'oreille qu'il étoit dans le royaume des mensonges, et qu'il alloit, malgré l'insuffisance de ses titres, être présenté au Dieu des contre-vérités. » [3]

Le Dieu vient en détenteur de révélation, mais de « contre-vérités », qu'il faudra comprendre à l'envers. Ce renversement affiché comme un jeu protège la portée subversive du texte, puisque la règle consiste à tout comprendre à rebours. Le vertueux paysan a mérité à son tour, semble-t-il, d'accéder aux plus hautes vérités : mais loin

[1] *Le Songe-creux*, *ou le génie créateur de mensonges*, A Traumen, Et se trouve en tous lieux, en tous tems, A l'enseigne des Vampires, rue de la Grande Menagerie, 1789, p. 35.
[2] *Ibid.*, p. 13.
[3] *Ibid.*

d'abonder dans son sens, à lui qui dit toujours la vérité, elles tentent de lui déciller les yeux et l'entraînent dans un discours cynique sur les mérites du mensonge pour réussir.

Il est un autre exemple de songe qui s'inscrit dans la lignée de Lucien et de la parodie facétieuse. Le titre lui-même signale cette dimension de « satyre ménippée » où les genres se mêlent avec une fantaisie affichée : il s'agit du *Songe systéma-physi-comico-moral* de M. Jérôme[1] de 1790. A lire ce titre, on peut hésiter sur le contenu du texte, traité cosmologique, scientifique et savant ou satire religieuse et morale que suggère le renvoi à Saint Jérôme. Père de l'Eglise et traducteur de la Bible en latin, il est en effet célèbre pour un songe qui a vraisemblablement décidé de sa conversion[2]. Il est amené au tribunal du Juge suprême qui le condamne pour être cicéronien et non chrétien. Suite au songe, la mauvaise conscience de l'érudit l'a, semble-t-il, poussé à se consacrer totalement au christianisme ; d'ailleurs, la violence de ses visions rattache le songe au cauchemar. Il témoigne aussi d'une époque où les lettrés devaient choisir entre la médiocrité des écrits chrétiens et les beautés rhétoriques des païens.

Le Jérôme du texte de 1790 est un double parodique : il aime les beautés merveilleuses des contes et des fables sans pouvoir rendre justice au Dieu des déistes, débarrassé de ses attributs anthropomorphiques incongrus. Par ailleurs, le paratexte l'identifie comme le cousin de Père Mathieu. L'auteur se désigne explicitement comme l'héritier de Henri-Joseph Dulaurens et de son *Compère Mathieu ou les Bigarrures de l'esprit humain* (1766), œuvre interdite qui circule clandestinement.

Rappelons que l'auteur Dulaurens (1719-1793), ancien chanoine régulier de la Trinité de Douai, s'est fait connaître pour ses écrits sulfureux, comme les *Jésuitiques* (1761), le *Dictionnaire de l'esprit* (1765), mais aussi pour ses nombreux démêlés avec la justice. Il s'exile à Amsterdam, est arrêté à Francfort puis condamné à la détention perpétuelle, enfin il sombre dans la démence. Ce roman est un roman du voyage où un groupe d'amis fuit sans cesse, allant à la découverte de systèmes philosophiques, d'opinions, de pensées divers et donnant lieu à de nombreux débats. Jérôme est une sorte de double de l'érudit Mathieu, aimanté par la personnalité de son ami, mais c'est

[1] *Songe systéma-physi-comico-moral* de M. Jérôme, le Cousin de Père Mathieu. Mis au jour par sa tante Barbe-Catherine-Charlette Amidon, des confrairies du Sacré Cœur de Jésus, et du Saint-Rosaire. A l'Hôtel de la Tolérance et de la liberté, 30 novembre 1790, 50 p. On peut noter une fois encore que le paratexte, loin de renvoyer à une référence réelle, reconstruit de manière amusée et fantaisiste un contexte bigot, soigneusement démenti par la filiation avec l'œuvre du *Compère Mathieu ou les bigarrures de l'esprit humain* de Henri-Joseph du Laurens (1766).

[2] Voir Lettre XXII à Julia Eustochium, écrite en 384 dans Saint-Jérôme, *Lettres*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, les Belles Lettres, 1982, tome I, 170 p., pp. 144-146.

un homme simple, sans lettres, naïf. C'est pourtant à lui que l'auteur confie la narration, et il gagne en épaisseur avec la progression de l'intrigue, en particulier après l'expérience solitaire de l'Inquisition[1].

L'auteur du *Songe systéma-physi-comico-moral* se place sous le patronage de Dulaurens pour sa verve irrévérencieuse, son univers carnavalesque et ses interrogations philosophiques, à la manière de *Candide* ; lui aussi choisit un narrateur naïf capable de donner une perception inattendue des différentes péripéties.

Jérôme, ce narrateur, comme son patron, est emporté dans un ailleurs stellaire durant son sommeil :

> « quand tout-à-coup, je me trouvai transporté sur un globe qui me semblait inconnu, et qui cependant avait beaucoup de rapport avec celui que j'habite actuellement »[2]

La dimension satirique est clairement perceptible : rien n'est décrit du globe sinon son étrange familiarité, squelette fictionnel de la satire qui prend appui sur une altérité de fantaisie pour mieux critiquer l'univers de référence du lecteur.

Jérôme fait aussi la rencontre d'un Génie tutélaire, guide initiateur du Nouveau Monde et maître à penser. Le texte, à propos de cette figure, n'est pas plus précis : « un esprit, un génie, un ange, un silphe… enfin un être dont la taille majestueuse et les aîles dorées annonçaient l'origine céleste »[3]. Le narrateur est croqué dans ses croyances plus qu'hésitantes sur la nature du sacré : son protecteur peut appartenir au conte de fées oriental, au conte de Gabalis ou encore à un univers littéraire antique ou chrétien. La référence au christianisme est incluse dans une série de références hétéroclites qui s'ouvre et se ferme sur le merveilleux littéraire, matrice de l'énumération – manière de détrôner la merveille chrétienne, dont la vérité n'est pas plus avérée qu'un conte. On reconnaît la réflexion de Fontenelle sur la superstition, la critique de Voltaire sur les miracles de la religion avec une généalogie psychologique[4] de l'homme sur le fort impact du merveilleux. Mais l'auteur se camoufle et c'est au détour d'une phrase, par une remarque, qu'il se moque de son héros et de sa naïveté superstitieuse. Bien sûr,

[1] Pour ces analyses, voir Henri-Joseph Dulaurens, *Le Compère Mathieu ou les Bigarrures de l'esprit humain*, ed. critique de Didier Gambert, Paris, Honoré Champion, 2012, 955 p., présentation.
[2] *Songe systéma-physi-comico-moral* de M. Jérôme, *op. cit.*, p. 7.
[3] *Ibid*.
[4] Voir par exemple l'article « Superstition » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ou l'article « Merveilleux », tome 10, p. 393 : « ces sujets plaisent naturellement aux hommes : ils aiment ce qui leur paroît terrible, ils sont comme des enfans qui écoutent avidement ces contes de sorciers qui les effraient », citation de Voltaire à propos de *l'Iliade* et de ses combats *dans* son *Essai sur la poësie épique* dans *Œuvres complètes*, dir. Ulla Kölving, Oxford, the Voltaire Foundation, 1996, 3B, 613 p., pp. 413-414.

considérer le discours chrétien et ses miracles sacrés comme autant de contes de grand-mère, conserve en 1790 une dimension profondément anticléricale et subversive.

Plus loin, notre narrateur est invité à observer les beautés de l'univers en marche depuis un point de vue céleste : en dix-sept secondes, il aperçoit « des milliards de globes de toute forme et de toute grandeur, qui roulent sur leur axe avec une majesté effrayante »[1]. C'est là le spectacle du « mouvement perpétuel » que lui dévoile le Génie et qui devrait convertir Jérôme au matérialisme, puisque cette harmonie et ce mouvement se manifestent dans cet univers, sans nécessité d'un premier agent devenu superflu. Néanmoins, le disciple ne tire aucunement les leçons attendues et refuse d'abandonner sa foi de charbonnier, tissu de contes de fées et de fables merveilleuses dépourvues de tout rationalisme ou même de simple bon sens. Ces parodies d'anabase ridiculisent des protagonistes obtus et enfermés dans leurs croyances ridicules, croyances religieuses d'un autre âge démenties par un Dieu dépouillé de ses caractéristiques moralisatrices voire chrétiennes.

Voltaire a profondément modifié le rapport de l'écrivain à l'allégorie : elle a perdu ses charmes descriptifs dans le genre du temple au profit d'une sobriété abstraite, signe de la vérité, et indice d'une certaine beauté naturelle, sans apprêts. Les valeurs de la galanterie sont assujetties à une réaffirmation de vertus laïques, dépouillées de religiosité. En outre, Voltaire a initié un nouveau conte sur le modèle de l'anabase onirique, dont la visée est de parodier les Ecritures et le dogme chrétien de la Genèse, en s'appuyant sur le savoir de l'Antiquité et sur les découvertes scientifiques récentes. Cette tradition a été perpétuée jusqu'à la Révolution, donnant lieu à des textes subversifs, interrogeant les valeurs chrétiennes d'attachement aveugle à la vérité ou de crédulité superstitieuse. Les textes sont multiples, contradictoires et il vaut mieux user de critique pour y voir plus clair, dans ce tissu de fables que sont les croyances religieuses, les textes sacrés.

Un dernier texte achève ce processus de démythification de la fable : il se porte non plus sur les textes sacrés mais il atteint la mythologie polythéiste de l'Antiquité. Voltaire considérait les allégories de la mythologie comme belles, vraies, riantes. En 1786, ce n'est plus le cas : la mythologie demande à être dépouillée de ses beautés illusoires et sa vérité d'ordre scientifique doit être rétablie sans les charmes des fables divines. L'anabase onirique fait encore une apparition : c'est l'équivalent d'une fable acceptée

[1] *Ibid.*, p. 21.

pour ses ornements féériques, mais après la traduction « physique » des intrigues divines. C'est donc une concession aux charmes de la fiction mythologique, à l'imagination, une fois que la raison a été rétablie dans ses droits et qu'elle s'est affranchie des fables inutiles.

Le voyage céleste est toujours l'occasion d'une révélation des lois scientifiques qui régissent notre planète, dans un texte anonyme de 1786 : l'anabase est au principe même du songe, description mythologique somptueuse et chatoyante d'une vérité d'ordre physique. Le projet relève de la démythification à des fins pédagogiques. L'auteur de *L'Esprit de la fable ou la mythologie rendue à ses principes […] suivi d'un Songe philosophique et de Pièces fugitives*[1] présente sa théorie cosmologique, et il trouve dans les figures mythologiques de Jupiter et de Junon, dans la fable de leur union, une confirmation de cette cosmologie. Il recherche ainsi la vérité élémentaire des fables religieuses en leur ôtant leur portée superstitieuse; puis il exploite les genres du dialogue et du songe pour offrir une autre présentation de sa physique.

L'auteur envisage la mythologie des Anciens et en particulier son Panthéon comme une fable qu'il faut dépouiller de ses personnifications et de ses atours fallacieux pour accéder aux principes premiers sur la création. Cette idée est conforme aux idées des « Philosophes » véhiculées par l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences,* comme en atteste un extrait de l'article « Fable » rédigé par le chevalier de Jaucourt ; une des raisons invoquées pour la création des fables est la suivante :

> « L'ignorance de la Physique est une 10e source de quantité de *fables payennes*. On vint à rapporter à des causes animées, des effets dont on ignoroit les principes; on prit les vents pour des divinités fougueuses, qui causent tant de ravages sur terre et sur mer. Falloit-il parler de l'arc-en-ciel dont on ignoroit la nature, on en fit une divinité. […] Ainsi furent formées plusieurs divinités physiques, et tant de *fables* astronomiques, qui eurent cours dans le monde. »[2]

Jaucourt est un Moderne confiant dans les progrès de la science ; il voit les Anciens comme d'illustres prédécesseurs qui ont pressenti les secrets de la nature et les ont exprimés dans un langage imagé. L'auteur de notre texte a une position différente :

---

[1] *L'Esprit de la fable ou la mythologie rendue à ses principes ; avec l'explication de deux Fables, savoir de l'embrâsement de Sémélé par Jupiter, et du Jugement de Pâris, avec un Dialogue entre Jupiter et Junon sur la création du monde, suivi d'un Songe philosophique & de Pièces fugitives*, Amsterdam et Paris, Monory, 1786, 46 p.

[2] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 (facsimilé de la première édition de 1751-1780), tome 6, p. 343.

> « Pour connaître l'origine et la nature des Dieux, tant célestes que terrestres, de la Fable, il faut en supprimer la généalogie, les noms et surnoms, fruit de l'imagination et de la politique des hommes pour envelopper la nature du Ciel et de la terre sous le voile du mystère et de l'allégorie. » [1]

Son but est pédagogique : il veut retrouver la vérité égarée sous les fables mythologiques. Il accorde aux Anciens à peu près la même lucidité scientifique que les Modernes, seulement dévoyée par une imagination mal maîtrisée et par une volonté politique de mystification. Assigner à la fable ce rôle politique d'asservissement le rapproche du radicalisme de d'Holbach. Cette position rappelle également un des courants qui consacrent le renouveau de l'alchimie pendant la Renaissance, appelé « courant mytho-hermétique » par Didier Kahn dans son article « Alchimie »[2]. Il repose sur l'idée que les Anciens « voilèrent les secrets de leur art sous la fable mythologique »[3], autrement dit, la mythologie des Anciens peut se voir attribuer une interprétation alchimique. Cette exégèse de la mythologie inspire notre auteur qui livre une cosmologie reposant sur des principes élémentaires dissimulés derrière les noms et les figures anthropomorphiques des divinités païennes. Sa cosmologie reste encore largement métaphysique, en l'absence de description physique (chimique, par exemple) des premières causes matérielles et de tout appui expérimental.

Ensuite, après une déconstruction physique et didactique, il joue avec les formes littéraires du dialogue comme du songe et reconstruit les fables mythologiques désormais inoffensives, assujetties à la pédagogie du propos et des explications. Le principe matériel du feu est premier et se mêle à l'eau, à l'air et à la terre pour faire germer la vie. Le mariage de Jupiter et de Junon n'est autre que cette fusion élémentaire, à l'origine de la vie végétale, animale puis humaine. Le songe prend la forme d'une *ekphrasis* du site des dieux aux couleurs chatoyantes. Le narrateur est entouré d'un nuage de feu, principe de toute la création, qui l'élève « vers les hautes régions »[4]. Il est invité parmi les dieux et doit se soumettre à un rituel de purification pour mériter de les rencontrer car sa vertu n'y suffit pas. Le spectacle auquel il assiste est le miroir esthétiquement somptueux et accompli de la création, rassemblant les matériaux les plus précieux : le sommet de ce tableau en est le bassin où les eaux argentines et

[1] *L'Esprit de la fable…*, *op. cit.*, p. 3.
[2] Voir le *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, sous la direction de J. Servier, Paris, PUF, 1998, 1449 p., p. 39.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 31.

transparentes se mêlent, engendrant la richesse aromatique des épices venues des quatre coins du globe. L'anabase devient au début du songe le sauf-conduit donné au narrateur pour découvrir la splendeur mythologique et merveilleuse d'une vérité à présent accessible à tous ; l'imagination n'est plus l'instrument de l'asservissement à la superstition mais un instrument pédagogique, enveloppant les principes vrais du voile de la fascination esthétique. En ce sens, l'anabase onirique n'est plus considérée en elle-même comme un procédé littéraire créatif, mais comme une tradition d'affabulation, merveilleuse et naïve.

Pour conclure, le songe est une forme de récit-encadré capable de décupler les pouvoirs de la fable, elle est une sorte de fable au carré : comme tout récit encadré, elle ouvre une porte dans la fiction qui la met en abyme et joue des niveaux narratifs. De plus, le songe, parce qu'il se rattache à une tradition qui lui assigne de multiples origines, possède plusieurs explications qui fonctionnent concomitamment, lui conférant une ambiguïté dont certains auteurs n'hésitent pas à jouer. Ajoutons que le songe accueille encore les créatures merveilleuses ou des procédés de la féérie, sans discrimination, étendant la fiction à l'invraisemblance la plus décomplexée. Malgré cette grande liberté du songe, dont la visée n'est jamais tout à fait élucidée, dont les frontières narratives ne sont jamais tout à fait circonscrites, qui s'aventure au-delà des bornes de la vraisemblance requise, le songe obéit de manière assez régulière à un protocole allégorique à la fois désuet et codé : l'instruction n'est jamais loin dans ces petits textes où des spectacles énigmatiques se dressent d'abord ; dans ces petits textes que l'Antiquité et ses charmes galants topiques habitent. A travers l'étude des différents genres allégoriques empruntés aux arts visuels, l'énigme, l'emblème, l'apologue, on doit cependant accorder au songe un dispositif propre où l'écriture restitue l'énigme d'un tableau muet, étrange, avant d'en proposer une lecture morale. C'est un jeu qui se complique par la variété des genres allégoriques, qu'il s'agit d'identifier, et par l'apport d'autres genres comme le voyage imaginaire. Quant à la mythologie, si elle a élu domicile dans les textes de songes comme pèlerinages allégoriques, nous avons vu comment elle perd sa portée descriptive pour devenir l'indice de la galanterie, soit du « bon goût » : raffinement, hédonisme, variété de genres qui invite aussi les registres burlesque, satirique et comique. Au point qu'elle finit par accueillir la philosophie, ses vertus abstraites, au détriment de toute portée visuelle. La démythification prend place à son tour dans les textes de voyages astraux oniriques inspirés de l'Antiquité : la vérité

chrétienne et son style allégorique y sont épinglés, en particulier le texte de la Genèse. Et bientôt, ce sont les vertus chrétiennes d'honnêteté ou de crédulité qui le sont, jusque dans des textes des années 1790. Le songe, forme ouverte à la féérie, aux charmes de la mythologie, apparaît peu à peu comme une forme outrée qui se vide de l'intérieur, où la parodie et le scepticisme gagnent : double exagéré de la fable chrétienne, elle la fait imploser et perd en même temps la claire beauté de sa source antique, ce qui la distinguait aux yeux de Voltaire.

Cette démythification qui touche la fable religieuse, la fable « sociale », s'accompagne d'une mise en lumière inverse de l'imagination individuelle. Le songe est la scène de cette faculté devenue maîtresse, autonome et éminemment *créatrice*. Elle impose ses visions devant la réalité qu'elle éclipse. L'image devient une source inépuisable de fascination, tant par ses panoramas, ses visions cosmiques qui révèlent une pulsion scopique insatiable, que par ses tableaux énigmatiques et monstrueux. La loi d'association préside à ces tableaux multiples et devient créatrice d'un sens d'autant plus signifiant qu'il est involontaire. L'imagination exprime aussi le sens de l'infini. Les outre-mondes occupent l'espace du songe et installent des atmosphères extrêmes de frayeur, d'angoisse ou de jubilation devant le sublime. Ils imposent une vision inquiétante et réveillent les démons intérieurs du lecteur : le songe devient la forme qui exprime le pouvoir de la peinture, capable de faire vibrer des pulsions enfouies chez le spectateur. Enfin, les profondeurs d'une *psyché* archétypique livrée aux pulsions se découvrent, tandis que les métamorphoses mettent à mal l'identité sociale.

3. Le songe comme fantasmagorie, plongée dans les profondeurs de la *psyché*

Le songe s'inscrit, il est vrai, dans une grande tradition allégorique qui lui confère cette raideur empesée autant que cette légitimité entamée par son ambiguïté générique et son interprétation très libre, très étendue de la galanterie. Cependant, ce qu'il perd pour nous en originalité, à une époque où la notion est en passe de devenir une valeur esthétique, il le regagne dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, en assumant pleinement son statut de *vision,* surtout dans les rêves en série, qui réitèrent le procédé : le tableau figé, énigmatique qui méduse le lecteur, paralyse temporairement son jugement et le projette dans le mystère de la scène inaugurale, interdite, silencieuse, inquiétante, car recélant un désir occulté. Par ailleurs, la vision se déploie comme une

pulsion dévorante qui franchit toutes les barrières matérielles et vient fouiller avec malice l'espace privé de ceux qui jouent un rôle sur la scène publique. Enfin, elle est avant tout un regard unique, déformation, anamorphose et projection qui se substitue à la réalité en offrant des spectacles fantasmagoriques où plane la présence de la mort.

Ensuite, nous verrons que le songe de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle ouvre le gouffre de l'infini. Tant dans la projection de visions panthéistes que dans sa prédilection pour les non-lieux, hantés par des fantômes, comme le Parnasse, les Champs-Elysées, les Enfers ou le Purgatoire. L'héritage de l'anabase cicéronienne se poursuit également jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, présentant une vision cosmique, synthétique, à la mesure de Dieu. Ce point de vue divin s'accompagne d'émotions extrêmes, en particulier chez L.-S. Mercier, associant le lecteur et lui restituant le « sens de l'infini ». Par ailleurs, le songe offre un « panorama », non plus un point de vue sur le monde mais le monde lui-même dans lequel le regardeur, ici le lecteur, est projeté, comme dissous. C'est ainsi que fréquemment le songe est la forme autorisant ce passage de la *mimésis* artistique à l'immersion dans l'œuvre artistique comme si elle était le monde elle-même.

Finalement, le songe dépersonnalise le rêveur et le met en contact avec une vérité troublante : son identité se décompose, fond dans la multiplicité des métamorphoses, comme c'est le cas chez Mercier. Il n'est plus que désir aveugle, impersonnel, obscurité sourde à toute motivation et à toute volonté, ouvrant l'abîme d'une *psyché* inquiétante parce qu'incontrôlable.

a) Fonctionnement autonome de la vision et de l'imagination

La conception de la vision a profondément changé au XVII^e^ siècle avec les travaux de Descartes dans *La Dioptrique* (1637): elle n'est plus emprise sur la réalité car la perception visuelle se décompose en deux temps, la pression sur l'œil et l'interprétation par l'âme de la vision. Il n'existe aucune similitude entre la cause physique et l'effet psychique, ce qui ouvre le champ de la conscience percevante, autonome et mystérieuse. Par ailleurs, entre les deux s'interposent le corps et son épaisseur, ses besoins, l'état de ses organes internes[1]. Nous ne connaissons rien de l'essence du monde physique ; la

[1] Gérard Simon, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, éditions du Seuil, Paris, 2003, 291 p., p. 239 : « L'interposition du corps entre le visible et le voyant interdit désormais de penser l'effet psychique

vision est avant tout le reflet d'une âme et d'un corps repliés sur eux-mêmes. Aussi le sens visuel apparaît-il comme habité par la faculté imaginative, qui l'opacifie de ses besoins, de ses désirs, qui fait écran avec ses fantasmes.

Par ailleurs, les instruments d'optique et leur développement ont également modifié le rapport à la vision, devenue prééminente, explorant les confins de l'infiniment petit comme de l'infiniment grand : le télescope, le microscope accroissent les limites du visible et libèrent la pulsion scopique qui s'approprie toujours de nouvelles parties du monde par l'observation[1].

Le panorama, autre machine optique, dont nous parlerons plus loin, permet de trouer la réalité urbaine avec des paysages imaginaires absolument étrangers autant qu'illusionnistes dans leur format enveloppant. La vision, telle que les nouveaux instruments d'optique la redessinent, n'est donc pas ce sens qui nous livre le monde et ses lois ; elle recèle aussi des spectacles intérieurs sortant tout droit de l'imagination du spectateur et exprime un désir qui se projette au-delà du monde connu.

- Pulsion scopique et voyeurisme au principe du songe

Le songe, s'il déploie un spectacle visuel, ne nie pas sa dimension imaginative ou fantasmatique : il est plutôt le modèle d'un spectacle visionnaire, tout entier tiré des profondeurs d'une fantaisie aux désirs sans loi. Il n'est pas étonnant, surtout dans la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, qu'il assume, en particulier lorsqu'il est en série, cette obsession visuelle, où se trahit une imagination voyeuse, éprise de secrets et de coups d'œil à la dérobée. Il rejoint le libertinage, nouvelle version de la galanterie, dont un Fragonard est le parangon dans ses toiles comme *les Hasards heureux de l'Escarpolette* (1767) ou *Le Verrou* (1777-78). Dans les deux cas, le spectateur de la toile, par son coup d'œil au cœur de l'intimité, observe en complice une scène où l'érotisme et la transgression connaissent leur triomphe ; il est le témoin de ce moment où bascule le combat mené par le désir sur la résistance. Le clair-obscur comme les ornements

comme semblable à sa cause physique, et la nature physique de la cause comme semblable aux impressions qu'elle provoque chez le sujet psychique. ». Voir aussi *La Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui*, sous la direction de J.-P. Changeux, Odile Jacob, Paris, 2005, catalogue de l'exposition aux galeries Poirel à Nancy du 16 septembre au 16 décembre 2005, 347 p., « L'optique de Descartes à Newton : la vision des couleurs et les illusions visuelles» de Stéphane Schmitt, pp. 137-143.

[1] Voir le catalogue *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950, sous la direction de* Joëlle Pijaudier-Cabot et Serge Fauchereau, editions des Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2011, 422 p., p. 104, « La grande lumière du monde se diffracte en mille couleurs… », article de Roland Recht, pp. 101-117, p. 104 sur la « pulsion scopique » et le rôle de la *laterna magica*.

naturels constituent les éléments oniriques qui suspendent les tableaux dans un ailleurs féérique et l'empêchent de tomber dans l'obscénité. Le spectacle dérobé constitue ainsi la structure première de nombre de songes comme le *Rêve d'un aristarque moderne* (1762) ou certains des *Songes d'un hermite* (1770).

Rêve d'un aristarque moderne se place sous l'égide du conte de fées afin de percer à jour les secrets obscurs de Paris. C'est de la sorte que l'heureux narrateur exprime naïvement son vœu à l'adresse de la Fée Lumineuse : « De connoître Paris »[1]. Les toits disparaissent et dévoilent les secrets honteux de la maison royale, manière de remettre en question la légitimité morale de la monarchie ; puis les maisons de plaisance sont la deuxième cible : toutes les turpitudes humaines rassemblées sont mises à nu. Dans l'une d'entre elles, une femme à qui son Conseiller de mari ne donne aucun argent, « galantise » pour s'en procurer; le jeune héros spectateur assiste alors à l'arrivée du mari trompé, ce qui donne lieu au tableau suivant :

> « En ce moment un silence farouche remplace le bavardage léger, les esprits s'égarent, les cœurs palpitent, la pâleur, fille de la crainte, s'assied tout-à-coup sur les visages consternés ; la rage exprime seulement les traits sur celui du Conseiller [*sic*]»[2]

L'auteur fait se succéder brutalement une scène satirique et une scène dramatique empreinte d'une noblesse conférée par l'allégorie puisque ce sont les entités abstraites qui disposent des expressions et les transforment à leur gré. Ce coup de théâtre donne lieu à un « tableau », un moment d'intensité émotionnelle où la morale retrouve ses droits. Tout est suspendu, seules les expressions parlent et se répondent, dans le silence d'une scène picturale grave.

La vue est donc l'expression du héros et de ses désirs contradictoires : désir de tout voir, de tout savoir, jusqu'aux derniers travers des Parisiens ; mais aussi désir de justice, dans la jouissance prolongée de voir les méfaits des uns et des autres révélés puis confrontés. La satire se donne libre cours dans ce qu'elle a de plus décapant ; elle dévoile ce qui est caché, ce qui est non avoué, dissimulé au public car inavouable, honteux, indécent : elle entre dans les cabinets et met au jour le fiel des auteurs, les ridicules de ceux qui veulent séduire, en particulier les femmes qui masquent leur âge. Par le songe autorisant la magie du procédé initial, le narrateur comme le lecteur deviennent des voyeurs initiés aux misères dérisoires de l'humanité. Le procédé est emprunté au *Diable*

[1] *Rêve d'un aristarque moderne*, *op. cit.*, p. 4.
[2] *Ibid.*, p. 8.

boîteux d'Alain-René Lesage (1707) : le jeune Dom Cléofas est instruit du monde en soulevant les toits des demeures privées et en observant, flanqué de son comparse diabolique Asmodée (alors la dimension démoniaque du regard transgressif et du plaisir sadique est affirmée), les différents types soumis à caricature : c'est dans une chambre retirée que les caractères se découvrent dans toute leur vérité et donnent lieu à une critique morale, comme par exemple les femmes âgées qui se composent un visage jeune par les artifices de la toilette - ce qui devient un lieu commun de la satire au XVIII^{e} siècle.

Nous retrouvons en effet ce motif dans le songe 16 des *Songes d'un hermite* de Louis-Sébastien Mercier. Le narrateur se retrouve, après avoir assisté brièvement à une soirée dans un cercle, dans le cabinet d'une dame de la compagnie. Elle enlève un à un tous ses atours, depuis les joues, leurs couleurs, les sourcils, les dents, les cheveux, le teint pâle : il ne reste plus rien de l'apparence trompeuse que le squelette, qu'une femme habitée par la mort. Le plaisir interdit de voir une femme dans son intimité laisse place à la stupeur puis à l'horreur d'un jeune homme qui ne connaît rien du monde[1]. Enfin, le songe prend un tour paroxystique :

> « On apporta un vase plein de graisse, et après y avoir trempé des bandelettes, on l'empaquetta comme une momie ; elle disparut, et je ne vis plus qu'un squelette hideux. »[2]

La scène devient vision d'outre-tombe, la vieille femme se transforme en momie, après un traitement aussi fantastique que frappant : entre embaumement des morts et traitement cosmétique ; c'est l'ambiguïté de ce corps, entre la vie et la mort, qui rend la scène si étrange. Le rêveur est poursuivi par des idées macabres jusque dans les situations qui paraissaient les plus érotiques, comme s'il était puni de visions auxquelles son imagination l'invite. Nous reconnaissons un thème baroque, celui des trois âges de la vie, menacés par l'horizon de la mort que l'amour ne dissimule qu'un temps ; le discours moraliste et son rigorisme rattrapent le plaisir passager de voir tous les charmes mondains, de tout avaler par le regard, curiosité qui ne conduit qu'à faire face à la mort.

Une autre interprétation plus générale du voyeurisme apparaît dans le songe 8 de la même œuvre où le narrateur est doté d'omniscience et d'ubiquité : par le pouvoir de lunettes merveilleuses « je pouvois, sans être apperçu, voir à decouvert les pensés des

[1] « il n'en falloit pas tant pour déconcerter un homme qui n'a jamais rien vu. Je voulois fuir et je ne le pouvois […] », *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 315.
[2] *Ibid.*, p. 316.

hommes »[1]. Il peut accéder au for intérieur des personnes de son choix, le « voir » comme dans une « chambre obscure »[2], les images intérieures se reflètent sur ses lunettes. C'est une interprétation bien spéciale de la vue, qui correspond à l'idée de percer les secrets intérieurs, l'intimité pensante des autres. La première émotion qui étreint le narrateur est le plaisir, à un point inexprimable[3], c'est dire que la dimension érotique du vol de l'intimité n'est pas passée sous silence. Il est en train de décider quel sera le prochain objet de sa nouvelle lucidité quand il est immédiatement introduit dans un boudoir. La connotation sexuelle attachée à ce nouveau sortilège est patente, et le désir du narrateur le transporte avant que son esprit n'en conçoive clairement la pensée. Telle est la vision de l'imagination de la « petite-maîtresse » :

> « Je mis mes lunettes, et je vis son imagination remplie d'un pièce de rubans. Un épagneul vint ensuite, et fut remplacé par un nègre ; celui-ci par de petits-souliers, et les souliers par des pompons de toute sorte. A tout cela succédèrent rapidement une salle d'opéra, une voiture d'un vernis lilas et argent, deux chevaux tigrés, un cours rempli de monde, une petite perruche, une église, un bréloquier[4]. »[5]

Le plaisir de pénétrer les pensées les plus secrètes d'une jeune femme le cède très vite à la déception : car la femme est obsédée par la possession de nouveaux objets, ou encore par la jubilation d'être vue en public dans un attelage de prix. La vanité, le matérialisme de cette jeune créature arrêtent tout élan amoureux. La pulsion scopique dévorante ne conduit qu'à la désillusion, comme dans les romans de formation, où la passion d'un jeune homme ne fait que l'initier aux codes de femmes sans vertu.

Ce voyeurisme « moral » est complété par le songe 14 dans lequel le narrateur a accès au cœur des femmes :

> « [Le cœur] étoit lié a différens endroits par une multitude innombrable de filets, qui par l'autre bout tenoient à tout ce qu'elle aimoit. L'objet dont le fil étoit le plus tendu, étoit un petit perroquet de la plus rare espèce. Toutes les fois qu'il paroissoit un peu triste, le cœur de cette femme étoit ébranlé. D'autres chaînes fort tendues, et qui lioient des parties du cœur très-sensibles, étoient celles d'une garniture de cheminée en porcelaine, d'un lustre de la même matière, d'un

[1] *Ibid.*, p. 274.
[2] *Ibid.*
[3] « Je ne saurois exprimer quel plaisir me fit cette découverte. », *ibid.*, p. 274.
[4] Il s'agit sans doute d'un « breloquet », assemblage de bijoux attachés à une même chaîne, définition donnée par le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798.
[5] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 275.

> secrétaire, d'une voiture élégante, d'un petit sapajou jonquille, d'une aigrette de pierreries. »[1]

L'image des filets rappelle les fibres des sensations qui viennent agiter le diaphragme ou la tête dans *Le Rêve de d'Alembert*. La mise à nu du cœur de cette femme est encore plus désespérante puisque c'est un perroquet et non des enfants ou un mari qui ébranlent son cœur. Ensuite, une énumération de biens matériels met en évidence le vide de ce cœur uniquement mû par la possession d'objets superflus. Chez Mercier, la pulsion scopique, érotique, plonge de manière abrupte le narrateur dans l'égoïsme monstrueux de jeunes femmes ou dans une vision frontale de la mort, terrifiante car habitant des corps vivants. L'imagination maladive d'un ermite peut expliquer ce revirement ; mais plus sûrement, c'est le spectacle horrible d'une société, corrompue par les apparences et la vanité, qui glace l'ermite comme le lecteur et les pétrifie.

Pour conclure, la vision est le sens qui est le plus développé dans le songe, non pour s'ouvrir au monde extérieur, mais pour révéler des fantasmes, une intériorité désirante, troublée par des pulsions de domination. Les scènes dérobées à l'intimité des corps et des cœurs dévoilent un égoïsme froid, la mort omniprésente derrière les apparences d'une séduction pétillante. On remarque aussi que les scènes tendent à se figer et embarquent le lecteur dans une contemplation muette qui le conduit à traverser des émotions troubles.

- Tableaux muets et cruels

Si le songe est avant tout vision, si sa figure favorite est celle de l'hypotypose qui arrête l'attention jusqu'à la fascination, les auteurs tirent parti de cette spécificité pour mettre en place des scènes muettes, des tableaux qui à la fois sollicitent la curiosité, suspendent provisoirement la compréhension et maintiennent le lecteur dans un état de stupeur passive, de participation émotionnelle d'autant plus intense qu'elle est privée d'action. C'est alors une imagination autonome qui semble dérouler la scène selon des principes de plaisir et de cruauté complètement affranchis de la morale : de même que l'inconscient déroule la scène de son désir dans le rêve, selon la théorie freudienne[2], certains songes littéraires semblent fonctionner comme la manifestation d'un désir

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 303.
[2] Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1926, 573 p., p. 113. « Le rêve est un accomplissement de désir. »

interdit, complètement refoulé pendant la veille et partiellement dans le dispositif scénique, selon une censure qui déforme le désir[1]. Par ailleurs, une intensité particulière préside à ces spectacles qui sont figés, arrêtés et scellés par un silence de censure. 0r, comme Freud l'analyse, l'intensité révèle un travail de condensation exceptionnel et une expression du désir ramassée « en une seule formule »[2]. Ces scènes sont donc particulièrement intéressantes en ce qu'elles appellent une attention particulière sur la révélation fulgurante du désir. Rappelons enfin que, selon les théories freudiennes, le rêve ne concerne que celui qui le fait : les personnes étrangères ne sauraient être que des projections du rêveur[3]. Ces théories concernent bien sûr un rêveur privé, sans élaboration littéraire ; nous proposons d'emprunter ces outils conceptuels afin de rendre compte de l'impression que le lecteur a d'être pris en otage par l'expression sans inhibition d'un désir indifférent à la décence : l'attribution de ce désir à l'auteur ou au rêveur caractérisé dépend des songes.

Le marquis d'Argens, comme nous avons pu le préciser précédemment, excelle dans la mise en place de tableaux chargés de cruauté. Prenons l'exemple du songe 16 :

> « Je voiois plusieurs personnes, assises autour d'une grande table ; il y en eut une qui posa le portrait d'un homme au milieu de la table. Tous ceux, qui se trouvoient dans cette assemblée, tirerent de leur poche, dès qu'ils virent ce portrait, des cannes à vent, et commencerent à tirer au visage du même portrait de petites balotes, composées d'une pommade qui donnoit un lustre au tableau, et produisoit le même effet qu'auroit fait un beau vernis. J'admirois l'adresse des soufleurs à vent, lorsqu'un d'eux mit dans sa canne une petite balote qu'il appelloit l'*onguent de mais.* Il tira sur le portrait et gâta, par la tâche qu'il fit, tout ce que les autres avoient fait. On ôta alors le portrait et l'on en remit un autre. On fit ensuite la même cérémonie, on le colora, on lui donna un nouveau lustre ; après quoi, on tira sur lui une balote de *mais*, et le second portrait fut encore plus sali que n'avoit été le premier. »[4]

Le songe consiste en la description d'une action vue de l'extérieur. Toutes les personnes sont assises, comme lors d'une réunion, c'est en fait un tableau qui les rassemble, signe de la grande valeur attachée à cette œuvre. Personne ne parle et tout à coup, l'ensemble d'un groupe s'affaire de concert à une tâche mystérieuse, qui semble bienveillante (si

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] « l'intensité la plus grande porte sur les éléments du rêve dont la formation a exigé le plus grand travail de condensation. Nous pouvons donc penser que cette dernière condition et celle de l'accomplissement du désir seront exprimées en une seule formule. », *Ibid.*, p. 184.
[3] « Le rêve est absolument égoïste. Quand je vois surgir dans le rêve non pas mon moi, mais une personne étrangère, je dois supposer que mon moi est caché derrière cette personne grâce à l'identification. », *ibid.*, p. 278.
[4] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, pp. 134-135.

l'on en croit le vocabulaire mélioratif associé à l'effet et à l'impression esthétique qui en ressort). Le modèle du tableau muet est d'autant plus explicite que le centre de la scène est un tableau lui-même, mise en abyme du procédé onirique. La description et ses effets s'étalent dans les méandres d'une phrase. Le vernis semble la finition qui donne le lustre définitif au tableau. Subitement, tout est maculé par des taches de « mais », l'œuvre d'art est souillée irréversiblement. Sans doute s'agit-il d'un mot de rêve : la conjonction adversative se matérialise ici en onguent qui salit irrémédiablement. En introduisant l'objection, elle étale l'abjection. Cela confère un caractère linguistiquement énigmatique au texte. L'homme dont le portrait est sali reste d'autant plus impuissant qu'il n'est que représentation, non présence. La cruauté comme la déception associée sont à leur comble. Le lecteur participe impuissant, comme le rêveur, au sabotage d'une tâche minutieuse. Tout s'est ralenti au profit d'une chute d'autant plus perfide qu'elle est inattendue. La passivité du rêveur, son silence qui accompagne la scène suggèrent une profonde complicité dans le déroulement du sacrifice, d'autant plus que le procédé du tableau muet est mis en abyme, comme nous l'avons vu ; ils occultent un désir profond, celui de détruire la réputation des auteurs – des rivaux.

Le songe 14 donne lieu à un spectacle encore muet, qui impose le silence d'emblée par le cadre somptueux et par les habits magnifiques des figures y siégeant. Mais le regard change de direction et s'attarde sur les domestiques, qui s'empressent autour d'elles avec une attention respectueuse. Puis, soudain, le spectacle dérape :

> « Cependant plusieurs de ces maîtres n'étoient que des espèces de figure humaine, privées de l'usage de la parole et d'une partie des membres. Ils n'avoient ni langue, ni mains, ni pieds ; ils donnoient pourtant audience à ceux qui venoient pour leur parler. Ils recevoient aussi les requêtes qu'on leur présentoit, mais lorsqu'il falloit qu'ils répondissent, un de leurs principaux domestiques, qui étoit toujours derrière eux, appuié sur leur fauteuil, s'avançoit gravement, ôtoit sa langue de sa bouche et la mettoit dans celle de monseigneur, qui parloit jusques à ce que le domestique jugeât à propos de reprendre sa langue, et Monseigneur perdoit alors l'usage de la voix. »[1]

L'anonymat des figures, muettes car privées de voix, mais aussi de l'usage de leurs membres, présente un caractère inhumain. Le paradoxe est à son comble car elles ne renoncent pas à leur autorité. Une amputation a alors lieu, un sacrifice, dans une gravité empreinte de cérémonie : un domestique se départ d'une partie de son corps avant de la

[1] *Ibid.*, p. 91.

récupérer, magiquement, sans marquer la moindre souffrance. La dimension sacrée n'est pas absente, ni même la dimension sacrificielle : cette barbarie s'assortit d'une indifférence non moins étonnante. Le rêveur est le spectateur aussi muet que le spectacle, ce qui exprime son impuissance ; le fonds éminemment sauvage de la scène est souligné par l'inhumanité des figures et par l'acceptation des domestiques comme du rêveur, impliqué émotionnellement mais inactif. La dernière intervention des domestiques, qui reprennent possession de leur corps quand il leur agrée, semble nier, comme sous la déformation de la censure, la barbarie de l'amputation et l'appropriation du corps d'autrui. Enfin, derrière la dénonciation du pouvoir se profile la projection d'un désir, celui de dominer jusqu'à anéantir l'autre, son propre désir, ses souffrances ; le témoin silencieux n'abandonne pas l'usage de ses yeux avec lesquels il dévore la scène, mais il est bien privé de visage, de corps ou de parole, semblable aux puissants qu'il observe.

Une autre scène, semblable à un présage de mauvais augure, attire l'attention d'un public interloqué ; Jupiter trône au milieu des nuages, entouré par les aigles :

> « elles se poussoient les unes et les autres, et il y en avoit de tems en tems quelques-unes qui prenoient les meilleures places, tandis que les autres la perdoient ; il y en avoit même qui étoient heurtées si fortement, qu'elles retomboient parmi celles qui voloient autour de la nuée. Quant à ces dernières, leur occupation ne consistoit pas seulement à attirer les regards de Jupiter ; mais à éloigner plusieurs aigles, qui, s'élevant de la terre jusqu'à la région supérieure, vouloient venir se placer parmi elles. Elles les poursuivoient, elles leur arrachoient leurs plumes, elles les forçoient enfin d'abandonner les airs, et de retourner sur la terre. »[1]

La violence atteint un paroxysme, depuis le combat pour la première place jusqu'à l'acharnement sur d'autres, la brutalité exercée sur des animaux de la même espèce ; la chute se poursuit. La scène s'achève par l'acharnement sur une « aigle étrangère », recouverte de boue. Le tableau muet prend une fois de plus la forme d'une mise à mort : et le rêveur est le témoin inactif autant qu'horrifié d'une violence sans cri, sans expression de souffrance. Il devient le complice d'une brutalité infligée inlassablement, sans que la résistance soit exprimée, le silence scellant la douleur et livrant le rêveur puis le public à une interminable scène de cruauté dont ils sont parties prenantes par un regard qui absorbe tout cri, toute réaction émotionnelle. Le silence de la scène lie le

[1] *Ibid.*, pp. 53-54.

désir tu du rêveur à son public, dans une captation qui rappelle les théories anciennes de l'émission visuelle : en effet, l'œil, pour les Anciens, part palper les objets avec son cône visuel[1], et ce contact abolit la séparation pour unir âme et objet dans une étreinte commune. Ici, la scène silencieuse est la projection d'une âme désirante et elle fascine, capte à son tour le lecteur, prisonnier de cette émission à laquelle il participe à son insu. L'image est archétypale et communique sa dimension désirante au lecteur, comme ensorcelé.

Mercier est aussi un auteur qui se plaît à présenter des tableaux d'une cruauté toute visuelle, que le regard dévore avec une angoisse mêlée de désir. Ainsi de trois femmes qui donnent des conseils de parure et de séduction à une jeune femme à marier :

> « Elles la reprenoient avec dureté lorsqu'elle ne réussissoit pas au premier essai. Pour moi, je la trouvai fort bien sans toutes ces instructions ; elle m'intéressoit par son air de décence et de candeur. Je voyois que c'étoit malgré elle qu'elle prenoit les leçons de ces matrones, et que cette complaisance lui coûtoit beaucoup : elle en avoit les larmes aux yeux ; mais dès que les vieilles s'appercevoient de son ennui, elles l'accabloient d'un babil insupportable. Il falloit que des grimaces ridicules tinssent la place de sa naïveté naturelle. Enfin, après l'avoir presque réduite au désespoir et avoir épuisé leur savoir et leurs maximes sur l'art de la toilette et des contenances, elles changèrent le sujet de leur conversation. On parla de la médisance. »[2]

La scène touche aussi un apogée de cruauté, des vieilles femmes forçant l'ignorance et la candeur par des leçons de séduction et d'artifice et préparant la jeune fille à être femme. Le rêveur est aussi impliqué émotionnellement, mais il n'intervient pas, simple spectateur d'une scène dans laquelle il ne peut interférer, coincé entre l'extériorité du spectacle et l'intériorité émotionnelle, comme une scène de théâtre – ou la scène du désir. Car le narrateur trouve cette jeune femme avenante et ne dissimule pas la séduction qu'elle exerce sur lui, lui qui est ermite. Il aimerait sans doute lui enseigner aussi l'art d'être une femme bien autrement. Les conseils de femmes décaties flétrissent l'innocence de la jeune victime, la font souffrir interminablement, lui collent au corps et au visage le masque d'une séduction plus consciente de ses effets, biaisent par anticipation la rencontre conjugale. Le poids du conseil privé, en matière d'amour conjugal, pèse sur l'innocence de la jeune femme, et l'écrase sous le désir refoulé de

[1] Voir Gérard Simon, *L'Archéologie de la vision. L'Optique, le corps, la peinture*, *op. cit.*, p. 68. Et du même, « Derrière le miroir » dans *Le Temps de la réflexion II* (1981), pp. 298-331.
[2] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, pp. 325-326.

vieilles bigotes ou d'un confesseur. Cette mise en place d'une perfidie répétée introduit le tableau allégorique de « la médisance », comme le titre l'indique ; ces femmes qui se prennent pour des modèles, ne sont que vice et méchanceté. Le rêveur est le témoin muet qui voit se jouer devant lui une scène de torture dont il est le metteur en scène angoissé, lui qui est ermite et qui a consacré sa vie à la religion : c'est dire où est sa place et comment il peut s'identifier à ces personnes d'expérience qui bâillonnent la fraîcheur du désir, veulent le contrôler par envie.

Cette sauvagerie peut revêtir un aspect plus littéral, comme dans un autre songe qui projette la vision de vampires :

> « Je croyois être parmi des sépulcres, dans un bois de cyprès. Là, je voyois sortir de leurs tombeaux des cadavres desséchés, qui se tenant debout paroissoient dans l'attitude de quelqu'un qui hume la mousse d'un vin ou de telle autre liqueur. Je ne fus pas long-tems à deviner ce qu'ils faisoient. Je vis une vaste plaine, où grand nombre d'hommes étoient occupés aux différens travaux rustiques. Les uns moissonnoient, d'autres plantoient, cultivoient la vigne et des arbres à fruits ; quelques-uns ensemençoient la terre pour l'année suivante ; tous étoient couverts de sueur et de poussière. De ces hommes et des fruits qu'ils cueilloient ou plantoient, je voyois partir des rayons composés de petites parties de leur substance, qui alloient se rendre dans la bouche des vampires. A mesure que ces spectres paroissoient sucer, je voyois les malheureux cultivateurs dépérir, perdre leurs forces, devenir secs et malades, et enfin tomber en foiblesse. »[1]

Contrairement à d'autres scènes déjà étudiées, la scène est d'emblée fantastique, empruntée aux contes superstitieux, avec la présence de vampires ; le rêveur est cerné par un décor d'outre-tombe, les vampires sortent de terre et prennent une attitude de chasseur, prêts à se repaître de la vie ambiante. Le basculement dans un décor plus réaliste rompt avec la vision effrayante du début : les paysans dont l'espace de travail est précisément la terre, la terre qu'ils font fructifier et qui produit la vie, deviennent les victimes toutes désignées des vampires. Ils se nourrissent non seulement des fruits cultivés, mais bientôt des hommes eux-mêmes, consommant leur festin morbide, rendu quasi-abstrait, car ce sont les particules qui sont arrachées des fruits de l'agriculture, puis les agriculteurs dépérissent à leur tour. L'allégorie est transparente. Au-delà de la critique politique, la vision des vampires carnivores persiste, faisant résonner des terreurs ancestrales chez le lecteur, qui s'identifie aux paysans de sa scène, anticipe le dépérissement de sa propre substance et sa fin prochaine, attaqué par les vampires de la

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 302.

mort. La charge angoissante de la scène n'est pas complètement occultée, les fruits gorgés de vie perdent leur substance pour venir nourrir des créatures déjà mortes, insatiables cependant de toute la profusion naturelle, des céréales, des fruits et finalement de la chair. Que la mort vienne s'emparer des forces vives, telle est bien l'angoisse lancinante des songes de Mercier : l'obsession d'un ermite qui s'est retiré du monde, est mort au monde et rejoue sans cesse la lutte des forces de vie contre le renoncement. Le songe est l'espace intermédiaire entre l'extériorité d'une vision et l'intimité d'un désir, d'une angoisse : c'est bien là ce qui se joue dans le songe, un processus d'intériorisation, une reconnaissance de ses propres instincts.

Pour finir, revenons au songe 16 déjà évoqué, qui montre la métamorphose d'une femme dont le teint s'anime au cours d'une soirée, en vieux squelette, dans le secret de son cabinet de toilette. Le rêveur conclut ainsi son songe :

> « Sa table et sa toilette me parurent un sépulcre plein d'ossements ; son cabinet, un souterrein d'où sortoient des voix gémissantes. Je poussai un cri d'effroi, et m'éveillai couvert d'une sueur froide. »[1]

C'est bien là une des images les plus obsédantes des songes de l'ermite : la vision d'une vieille femme à sa toilette devient l'archétype de la mort qui s'empare de la vie, puis la mort s'attaque finalement à lui, le simple témoin. Le voilà tout à coup au royaume des morts, assailli par les spectres qui l'appellent. Ses sensations corroborent cette mise au tombeau : des ossements, un souterrain, et des cris d'angoisse provenant d'autres morts. Cette vision de sa propre mort revient à plusieurs reprises, obsession qui le tenaille, désir morbide, volonté de suicide, mais non reconnue dans le temps onirique, subie et source d'une angoisse illimitée. L'ermite désire, se condamne, appelle la mort, dans une répétition que chaque songe réitère. La vision implique le lecteur, otage malgré lui d'un désir de mort inlassablement récurrent.

La mort montre son vrai visage derrière les atours de la séduction, capture le personnage du rêveur dans un décor d'outre-tombe et le saisit, lui et son intériorité : le spectacle d'une vieille femme le conduit droit aux enfers où il peut séjourner parce qu'il est mort lui-même. La scène première s'altère peu à peu, la femme prend le visage d'une momie quand le décor lui-même se modifie insensiblement : la fantaisie exerce son pouvoir de métamorphose, de glissement dans le fantasme jusqu'à fixer dans un paroxysme cauchemardesque l'objet de sa terreur. C'est cette capacité de déformation

[1] *Ibid.*, p. 316.

que nous allons étudier à présent, reconnue comme caractéristique de l'imagination créative.

- L'imagination, faculté maîtresse des métamorphoses et des lieux fantastiques

L'article « Imagination, imaginer » de *l'Encyclopédie*[1] distingue l'imagination passive qui se contente de reproduire et l'imagination « active », « celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire; elle rapproche plusieurs objets distans, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change »[2]. On a pu voir d'abord comment la mise en place d'un tableau muet pouvait manifester une fantaisie active, et la scène de son désir, refoulé et interdit. *A fortiori* lorsqu'elle déforme les sujets aussi bien que les sites de ses visions, l'imagination devient un metteur en scène omniprésent qui fait échapper ses productions au principe de vraisemblance pour les façonner au gré de ses fantasmes, de ses obsessions, de ses angoisses. La fantaisie créatrice remodèle les personnages oniriques de manière monstrueuse, les soumet à des métamorphoses cauchemardesques, délirantes, refusant la distance sereine d'une signification allégorique pour la remplacer par des créatures hybrides en cours de transformation.

Deux machines optiques manifestent cet aspect pathologique de l'imagination : elle s'aventure au-delà des frontières de la nature, recèle puis enfante des monstres comme des spectres que le rationalisme des Lumières a expulsés du monde des phénomènes. Il s'agit d'abord de la lanterne magique qui existe depuis 1659. Max Milner explique que la lanterne magique inverse le procédé de la *camera obscura* puisqu'elle projette dans le monde des phénomènes de créations imaginaires[3]. Les colporteurs se sont multipliés au XVIII^{e} siècle et offrent des images qui ont mauvaise réputation, elles balancent entre le trivial voire le scatologique, le grotesque, le démoniaque, l'érotisme et de l'autre côté la science, l'art, le sacré. En 1770, la tendance bascule dans le démoniaque et le dialogue avec les morts[4]. La lanterne magique ouvre l'espace de la vision au fantasme en peuplant le monde réel de projections confondantes de fantômes, de diables : elle rend visible ce pouvoir de l'imagination de matérialiser des spectres, des monstres, dans des moments

[1] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, tome 8, p. 560.
[2] *Ibid.*, p. 561.
[3] Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Puf, Paris, 1982, 261 p., p. 13.
[4] Voir *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, editions de La Martinière, Paris, 2009, 333 p., « Le siècle des Lumières, de la lanterne et de la fantasmagorie », pp. 96-147, p. 123.

d'hallucination ou de rêverie[1]. La fantasmagorie, quant à elle, améliore la technique de la lanterne magique qui évolue sur des rails en rétroprojection ; les apparitions s'approchent et se meuvent, elles surgissent de partout et les sons, la musique, les odeurs complètent l'illusion. C'est Robertson, en fait Etienne-Gaspard Robert (1763-1837), qui la diffuse à partir de 1798 à Paris[2]. Comme l'exprime Louis-Sébastien Mercier dans un article « Fantasmagorie » à propos de la lanterne magique de Robertson :

> « Le philosophe ne rejette point ce spectacle qui, par le jeu et le combat de l'ombre et de la lumière, nous place entre les corps et les esprits, et, pour ainsi dire, sur les limites d'un autre monde ; […] »[3]

Les procédés optiques figurent le combat entre les Lumières de la raison et l'obscurantisme qui peuple l'imagination de diables ou de fantômes ; ils transportent le spectateur dans un lieu incertain où se matérialisent, parmi les corps, les frayeurs de l'esprit, aux confins de notre monde réel. Par l'intermédiaire de ces instruments, la perception visuelle capte des spectacles fantasmatiques issus de frayeurs primitives, de désirs inavouables, faisant concurrence à la réalité perçue.

Un songe de Mercier mérite à ce titre d'arrêter notre attention ; le rêveur se retrouve dans un café au milieu des joueurs, des désœuvrés quand :

> « […] je vis tous ces désœuvrés métamorphosés en hannetons, qui, sortant par les portes, les fenêtres et les cheminées, s'alloient rendre en bourdonnant sur un marronnier. »[4]

Nous passerons vite sur la signification allégorique, que le songe livre directement en vision, avant même le réveil, contrairement au marquis d'Argens. La métamorphose s'opère sous les yeux du rêveur et accomplit, achève, pourrait-on dire, le portrait à charge des occupants du café. L'imagination est l'agent non plus dissimulé mais permanent qui déforme la scène jusqu'à l'introduire dans le registre fantastique : ce n'est pas sans un certain humour que l'auteur s'autorise cette chute, modifiant son sujet jusqu'à le réduire à des insectes qu'il disperse. L'intense exaspération se concrétise en un sort que la toute-puissante fantaisie, de son autonomie inentamée, jette, sans avoir à

[1] Voir Terry Castle, « Phantasmagoria : Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie » dans Critical Inquiry vol 15 (automne 1988) 26-61.
[2] Voir *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, *op. cit.*, « Le siècle des Lumières, de la lanterne et de la fantasmagorie », pp. 96-147, en particulier pp. 123-124, 127 sur le dispositif, 133 sur Robertson.
[3] *L'Esprit des journaux français et étrangers, par une société des gens de lettres*, 29e année, tome V, Pluviose, an 8 de la République Française, (janvier-février 1800), Bruxelles, 251 p., p. 155 (signé REICREM).
[4] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 338.

se justifier dans le songe, scène de son pouvoir. Leur bavardage finit en bourdonnement insignifiant, vision littérale du mépris du rêveur pour ces parasites.

Des transformations, cette fois-ci monstrueuses, affectent des sujets des rêves et sont les traces d'une fantaisie indifférente aux lois de la nature ou au simple bon goût. Marmontel, dans ses *Eléments de littérature,* commente ainsi le procédé :

> « L'exagération fait ce qu'on appelle le merveilleux de la plupart des poèmes, et ne consiste guère que dans des additions arithmétiques, de masse, de force, et de vitesse […] »[1]

Il désapprouve l'introduction de ces procédés faciles, substitut vulgaire, purement quantitatif, de l'embellissement attendu. Cette conception toute classique de la fiction comme imitation de la belle nature est délaissée par Mercier qui cède à l'exagération, à la surenchère sans s'imposer de limites. C'est là pour lui le langage de la satire. Par exemple, au songe 25, un homme de bon conseil procure au narrateur avide de richesses tous les moyens pour s'enrichir encore et encore. A la fin de son discours :

> « En finissant son discours, cet homme se mit à bâiller, et tout à coup sa bouche devenue d'une grandeur prodigieuse, me parut être le repaire des plus sales animaux. » [2]

L'agrandissement disproportionné de la bouche du conseiller relève de l'exagération la moins motivée, puisque le corps subit une déformation de l'ordre de l'*adunaton*. L'audace d'une telle déformation aussi hideuse qu'imprévisible frappe le lecteur : ce dernier est habitué aux énigmes allégoriques empreintes de fantastique, mais non à ces métamorphoses littérales hors de toute mesure qui provoquent la surprise et l'incompréhension. Elle s'explique sans peine par la critique morale de l'appât du gain, ici symbolisé par une bouche dont la taille correspond à son importance symbolique, dévorante : néanmoins, le tableau mouvant de la déformation contre-nature est le miroir de l'horreur pour le rêveur et celui de l'étonnement pour le lecteur. La dimension noire de ce vice se reflète à travers une transformation surnaturelle ; la transformation n'est que l'image adéquate de ce vice contre-nature, aveugle à l'intégrité corporelle.

Dans un autre songe, l'allégorie elle-même peut présenter les caractères de l'horreur la plus repoussante :

---

[1] Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature*, Paris, edition Sophie Le Menahèze, Desjonquères, 2005, 1288 p., article « Fiction » p. 571.
[2] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, Songe 25, p. 342.

> « un songe me transporta dans un désert effroyable : je vis tout d'un coup s'avancer vers moi une des plus affreuses figures que l'imagination puisse se représenter : elle étoit livide du pied à la tête ; la peau de son visage étoit couverte de mille rides ; ses yeux étoient enfoncés dans leurs orbites et lançoient un feu pâle elle me dit : « j'ai à te montrer un objet encore plus hideux que moi ». Grand-merci ! lui criai-je ! mais elle m'ouvrit une caverne et je vis dans le fond, un monstre féminin qui vomissoit sans cesse de petits monstres qui grandissoient : ces monstres naissans avoient une gueule serrée qui mordoit tout ce qu'ils rencontroient ; mais leurs dents quoiqu'incisives, s'émoussoient et tomboient : le monstre femelle étoit environné d'une multitude de dents rompues. » [1]

Le cadre est sans espoir, *locus horridus* par excellence ; il prépare la vision improbable d'un guide dont l'humanité n'est pas précisée, mélange de pâleur morbide et de sénilité marquée, conscient du spectacle repoussant qu'il donne. Puis, il est le médiateur d'un spectacle dont le caractère repoussant est accru, dans une escalade angoissante. Il le présente, le décrypte (« Tu vois l'Envie »[2]), le monstre à son tour horrible, qui donne naissance à d'autres monstres eux-mêmes en pleine croissance et en décomposition concomitante. L'horreur s'engendre sans fin, dans une vision que l'allégorie n'écrase pas : la vieillesse sans fard, l'ouverture d'abymes emboîtés, d'où la laideur semble s'engendrer indéfiniment, tout cela donne au vice un corps cauchemardesque. On note que le tableau allégorique encadre avec plus de force les visions de métamorphose contre-nature récurrentes chez Mercier. Mais il échappe à l'abstraction avec une dernière incarnation de l'Envie en médecin, à la fin du songe.

Mercier donne avec jouissance dans l'outrance, dans l'excentricité, provoquant des émotions paroxystiques mêlées d'un certain malaise, fruits d'un imaginaire malade autant que d'une société corrompue par une noirceur indicible.

Par ailleurs, le personnage de l'ermite se transporte fréquemment dans des espaces irréels, que seule une fantaisie autonome peut explorer avec la précision d'un lieu familier. Par exemple, dans le songe 34, le séjour des morts est évoqué avec une profusion de détails qui le rendent présent à la vue, qui dépassent les représentations les plus détaillées du lecteur:

> « Après avoir long-tems erré dans cette sombre route, j'arrivai dans un endroit très-vaste, mais presqu'aussi ténébreux et plus lugubre. Des

[1] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, songe 16, p. 259.
[2] *Ibid.*

> voûtes d'une élévation prodigieuse le fermoient par le haut : on ne pouvoit en apercevoir le fond. Cet immense édifice n'avoit pour toute lumière que trois lampes suspendues fort haut. Les murs, de pierres brutes, étoient tapissés de tristes branches de cyprès et de stalactiques, qui y produisoient l'humidité. Des chauves-souris et mille oiseaux funestes voltigeoient dans les voûtes. Tout y inspiroit la terreur. En baissant les yeux, je ne voyois que des sépulcres, des ossemens, des niches remplies d'urnes cinéraires, des mosolées tellement défigurés par la mousse et la terre, qu'on pouvoit à peine en reconnoître la forme. »[1]

Semblable aux catacombes, pour l'humidité et les animaux qui y pullulent, le lieu ne possède cependant pas de limites et s'étend tant en hauteur qu'en largeur, défiant les proportions humaines ou même les forces humaines. Sorte de temple sans espoir, la mémoire y est effacée et on n'identifie les morts ni par leurs corps ni par leurs tombeaux. L'entassement a raison de toute mémoire. D'ailleurs même l'architecture laisse les pierres brutes et échoue à imposer son ordre ; elle a subi les assauts du temps et de l'humidité au point qu'on en reconnaît à peine le plan ; la mort est ici synonyme de disparition, d'effacement par les forces naturelles de l'humidité et de l'abandon. La lumière y est absente, ou si elle éclaire, c'est seulement l'ombre pour lui donner plus de profondeur. L'infini s'associe au désordre, à la disparition de l'homme tant dans sa dimension individuelle que dans sa dimension de maîtrise naturelle pour donner un tableau de la mort paralysant : atmosphère sacrée vidée de toute présence divine, nuit éternelle, entassement, grouillement animal, humidité ayant raison des édifices. Le spectacle met en place un décor qui rassemble les angoisses les plus fondamentales de l'homme, les plus primitives : celle de l'oubli, de la disparition de sa mémoire, de l'abandon par Dieu, du ravalement de l'homme et de sa grandeur à de misérables squelettes quand les animaux et le travail minéral poursuivent leur vie souterraine. Investir par la description la peur de la mort révèle une force de l'imagination obligeant le lecteur à affronter ce qu'il refoule.

Cette atmosphère macabre est complétée par des visions apocalyptiques : au songe 35, l'ermite avant de se coucher, a consulté l'Apocalypse de Saint-Jean, ce qui a donné matière à son imagination projetant la destruction du genre humain par les quatre cavaliers. Le songe nous propulse aux derniers jours de l'humanité et annonce la fin des temps, d'une voix prophétique, l'anéantissement inexorable de l'humanité, jouant sur

[1] *Ibid.*, pp. 385-386.

une vision eschatologique effroyable. Cette vision fantastique s'impose avec une grande force, sortie du fonds d'un imaginaire inquiet, reflet de temps de crise où l'Ancien Régime connaît ses derniers jours avant la remise en question du droit divin et du pouvoir monarchique.

L'imagination est bien le principal acteur des songes littéraires, en particulier entre les années 1760 et 1770 : elle utilise la vision pour projeter ses fantômes, ses spectres, emprunts de pulsions de voyeurisme ; elle fascine par des tableaux figés où la tension dramatique redouble par le silence qui y règne, faisant participer le rêveur et le public à quelque scène de torture, où chacun prend sa part de complicité. Ensuite, cette faculté crée de toutes pièces des spectacles, eschatologiques, macabres, elle se perd dans des hybridations aussi improbables qu'effrayantes, instille une angoisse impossible à tenir à distance. Elle va enfin jusqu'à toucher la logique des actions et leur substituer ses lois propres, celles de l'association et d'un certain usage du coq-à-l'âne.

- Loi d'association et télescopages, Mercier et *Rêve d'un aristarque moderne*

Mercier est là encore l'auteur qui a le plus exploré cet aspect des songes, dans lequel s'illustre magistralement l'autonomie de la faculté imaginative, au point de mettre en danger la cohérence du récit onirique. Ce procédé touche à la loi infaillible de la causalité qui préside à toute diégèse ; y déroger revient à affirmer que le rêve ne s'assujettit pas à la règle d'enchaînement causal et qu'il met en avant une logique imaginative fondée sur le paradigme, l'association, plus que le syntagme. Un souvenir en conduit à un autre sans que le lien soit établi dans la continuité diégétique. La logique des actions chancelle et le fil causal est brisé au profit d'un cheminement concurrent, erratique, arbitraire, apparemment incohérent.

Dès le premier récit des *Songes d'un hermite,* Mercier introduit des incohérences qu'il souligne comme le propre d'une imagination autonome et sujette à l'erreur, spécialement dans le rêve où la raison abandonne son pouvoir. L'ermite est soumis à la tentation et se voit doté, en songe, d'un talisman qui lui procure l'amitié de quiconque. De manière récurrente, l'ermite met ce talisman au service de son ambition et se retrouve rongé par les remords. Lorsque les complots de ses ennemis lui retirent tout le pouvoir qu'il avait acquis, il est soulagé mais retombe dans sa première erreur :

> « Je me félicitai de ma chûte ; je me trouvois heureux de ne plus languir, au milieu des terreurs et des ennuis : mais par une inconséquence

> impardonnable, dont cependant j'ai ouï-dire qu'il y avoit des exemples dans le monde, je fis de nouveau servir mon talisman à l'ambition. »[1]

Il est intéressant de constater que le narrateur évoque « l'inconséquence », reconnue ailleurs dans le texte comme le propre d'une imagination sans contrôle. Dans ce passage, l'interprétation en est plus psychologique, voire morale, et creuse les obscurités d'une âme sans cesse tiraillée entre d'un côté l'isolement, la tranquillité, et de l'autre le pouvoir, la richesse, la reconnaissance. Cette exploration du fonds de l'âme caractérise bien le songe qui autorise un éclairage nouveau sur celle d'un sage, un cheminement dans les contrées du vice, de la tentation, quand la conscience du renoncement veille encore, proteste contre les actions commises.

Ces inconséquences psychologiques, qui étonnent l'ermite, et qui lui font découvrir d'autres aspects de sa psychologie, pour ne pas dire de son immoralité, sont un peu plus loin dans le texte, imputées au songe et à une faculté qui déraille, qui fait la folle. Ainsi, dans le songe 12, l'ermite est devenu général d'une armée certes érudite, mais catastrophique et incompétente. L'armée se met en route pour le champ de bataille et malgré les nombreuses avanies rencontrées, une accélération du récit apparaît de manière inattendue :

> « Cependant, comme les songes sont inconséquens, je me trouvai un instant après à une journée de l'ennemi. »[2]

La satire de l'armée, de registre burlesque, a déjà atteint des sommets, si bien qu'aucune progression n'est désormais possible. Pour remédier à cet obstacle diégétique, le narrateur a recours à une petite « inconséquence », qui lui permet de poursuivre la marche jusque devant l'ennemi et de pousser la logique de l'échec à son comble. Cette astuce n'est pas dépourvue d'humour ni de désinvolture : elle permet, au détriment de toute vraisemblance, de continuer dans l'outrance et de charger l'incompétence de l'armée comme des généraux. Mais l'inconséquence, l'erreur imaginative, l'excuse invoquée peuvent parfois prendre une ampleur inattendue et devenir le moteur du songe, au point de le faire glisser dans la folie incontrôlable, faisant fondre récit et personnages au feu du délire imaginatif.

C'est le cas du songe 7 : le rêveur est auteur, il écrit un livre de philologie sans y rien connaître : ce livre ne se vend pas et harcelé par ses créanciers, il finit en prison. Sur les

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 251.
[2] *Ibid.*, p. 297.

conseils d'un ami qu'il appelle « révérend » sans plus de commentaires, il décide d'écrire un livre contre les mœurs :

> « je me mis à l'ouvrage ; mais, par une erreur d'imagination, il se trouva, quand il fut fini, que c'étoit un traité sur les généalogies. »[1]

L'absence de conséquence est mise sur le compte du songe et de sa bizarrerie : l'imagination y règne en maîtresse et s'autorise à échapper à l'horizon d'attente induit par la décision, sans plus de raison. Cette « erreur », pointée mais non rectifiée ou excusée par le rêveur, invite le lecteur à considérer ce virage inattendu comme significatif. Il doit alors faire appel à ses talents herméneutiques pour élucider ce dénouement, contraire à l'esprit de suite. Il n'a alors pas de mal à déplacer le sens de l'enchaînement attendu des actions (de l'intention au résultat) à un ordre psychologique plus dissimulé, plus tortueux, afin de restituer la causalité mise à mal. L'auteur pourrait ainsi se révéler un homme pusillanime qui, malgré ses intentions affirmées et échaudé par la prison, craint les conséquences d'une publication que la censure ne manquera pas de condamner et préfère tranquillement faire fortune en inventant des généalogies pour les nouveaux riches en mal de reconnaissance. Un bon génie, qu'on pourrait identifier à une imagination associant sans délai le pamphlet au danger de la censure et prenant un chemin de traverse pour s'éviter les désagréments qu'elle anticipe, protège l'auteur inconscient et l'engage dans une voie plus lucrative et plus sûre. Ou bien, le lecteur peut se moquer de cette inconséquence et admettre que l'état d'écrivain est avant tout une profession soumise au résultat, au profit et non à la sincérité des convictions. Le procédé n'en reste pas moins très moderne : il introduit l'incohérence comme motif du rêve et surtout le saut diégétique qui force la participation du lecteur, analyste improvisé d'une psychologie qui tait ses secrets. La satire ne demande que la collaboration du lecteur pour se développer derrière les dites « fautes » oniriques : le narrateur, lui, ne possède pas le recul nécessaire et garde une innocence totale sur ces soudaines fautes de syntaxe.

La fin du songe n'en est pas moins absurde. L'auteur devient maître d'hôtel, s'enrichit aux dépens d'un gentilhomme qui devient son intendant :

> « et bientôt nous nous retrouvâmes tous deux dans notre premier état. Cette dernière disgrace m'engagea à quitter le monde ; j'aimois la solitude et le repos, je me fis chartreux : mais à peine eus-je été quelque

[1] *Ibid.*, p. 271.

> tems dans cette sainte retraite, que je me vis dans l'impossibilité de sortir de ma cellule, par l'excès de mon embonpoint. Enfin, il me sembla qu'étant auprès de mon feu, je me sentois fondre comme une masse de cire. En vain faisois-je des efforts pour m'éloigner ; je devenois liquide. On ne peut s'imaginer l'angoisse où je me trouvois, et combien je me sentis fatigué à mon réveil. »[1]

Les changements d'état se succèdent avec une évidente ironie et le propos initial de l'auteur est bien vite oublié au profit des moyens de faire fortune. Les glissements progressifs de l'intention initiale noble (être un auteur) au résultat final révèlent les motivations du héros d'une manière d'autant plus claire qu'elle paraît involontaire. La satire se glisse sans peine dans le double échange incongru des états : les valets sont réputés pour dépouiller leurs maîtres et Mercier ne fait que porter à son comble cette maxime très répandue, au point d'échanger les états du maître et du valet à deux reprises, dans les limites d'une seule phrase – au détriment de toute barrière des conditions. Le personnage d' « auteur » renonce finalement au monde, dernier avatar des changements d'états successifs. C'est pour terminer son corps lui-même qui subit des transformations accélérées et monstrueuses, portant le procédé du changement compulsif d'état à un sommet, après une dernière satire des moines gourmands : le narrateur n'est plus qu'un morceau de cire, soumis au bon vouloir délirant de son auteur. La métamorphose est le glissement d'un enchaînement accéléré parfois inconséquent des actions et des états au corps même du rêveur, possédé par une imagination en ébullition, déformant tout ce qu'elle touche. La fatigue éprouvée par le narrateur est la conséquence d'une accélération paroxystique qui défie toutes les lois de la vraisemblance ou même les lois les plus élémentaires de la nature. Cette labilité du songe est soulignée dans un autre texte, *Rêve d'un aristarque* (1762) qui utilise à son tour le même procédé du télescopage.

Le rêveur se retrouve dans un Palais enchanté et il décide de partager avec les démunis les biens dont le rêve l'a gratifié. Mais soudain, au milieu de ce bonheur, un commentaire annonce un changement imminent :

> « Les songes sont légers, ils paroissent et ne sont plus ; celui-ci vous charme, il passe, et il lui en succede un autre qui vous accable de tristesse : c'est ce qui m'arriva. »[2]

[1] *Ibid.*, p. 273.
[2] *Rêve d'un aristarque moderne*, à Genève, 1762, 79 p., pp. 27-28.

Le rêveur justifie le changement de registre comme le changement de lieu par une caractéristique généralement reçue sur les rêves, ils sont éphémères et n'ont pas de consistance. Pareils aux fantômes, ils tirent leur force de fascination de cette apparition évanescente, moins pleine que la veille, et qui fait se succéder les différentes visions comme autant de moments insolites, isolés. Voilà, sans plus de commentaires, notre rêveur transporté dans un « Château lugubre, souvent la demeure des coupables, quelquefois celle des malheureux. »[1]. Les changements semblent dépourvus de motivations : pourtant, si l'on y regarde de plus près, l'interruption subite du rêve suit de près cette réflexion du voyageur dans son rêve :

> «Ô ! Rois, m'écriois-je alors, nobles images de la Divinité, votre principal devoir consiste à être les bienfaicteurs de vos peuples, mais sachez que rien n'est si doux que ce devoir. »[2]

Cette parole échappée dans la joie du partage sonne comme un rappel à l'ordre et la prison n'est jamais très éloignée de la critique monarchique. Ce changement d'atmosphère provient immanquablement de la crainte de la censure et de l'emprisonnement. Le procédé demeure remarquable : le rêve poursuit son cheminement erratique, production d'une faculté sans lois, prête à briser tous les cadres diégétiques ; le rêveur est l'acteur involontaire d'un récit dont cette faculté associe ou dissocie les chaînons à sa guise. L'auteur se dédouane ainsi du reproche qu'il a formulé dans la bouche de son rêveur et qui le met en danger : d'abord en le censurant et en le transportant en prison sans qu'il y soit prié ; mais aussi en lui donnant la place d'un témoin donneur de leçons, ultime volte-face de ce saut spatial. Car il y réprimande un auteur condamné pour impiété :

> « "Le Prince est, malheureusement pour vous, trop ami de la Religion pour ne point punir les blasphémateurs : ignorez-vous que c'est Louis qui regne ? "
>
> A ce mot de Louis, la prison s'eclipsa, et j'étois à Versailles »[3]

Le dernier saut spatial procède par analogie, par synecdoque, ce qui n'étonne pas le lecteur, au fait de la loi d'association. Ce que le rêveur voit ensuite à Versailles relève aussi de la mise en question du pouvoir monarchique et de ses abus puisqu'il côtoie les

[1] *Ibid.*, p. 28.
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] *Ibid.*, p. 30.

flatteurs, manière de déporter la critique de la personne du roi aux courtisans, selon un lieu commun largement exploité depuis le XVII^e^ siècle.

Mercier va encore plus loin dans la remise en question du récit, au nom d'une nécessité de justice expresse. Des interruptions brutales affectent les songes et remettent en question la continuité du récit, rendant la lecture heurtée et faisant passer le récit au second plan. Mercier a encore exploité le procédé dans les *Songes d'un hermite* : dans le songe 30, il devient casuiste, écrit une lettre sur les arrérages et la nécessité d'exploiter les serfs autant que possible. Le songe prend fin :

> « Peut-être ne m'éveillai-je pas entièrement, car ce qui m'arriva me paroît un autre songe. Voici comment la chose se passa.
>
> J'étois couché sur le dos. Je me sentois l'estomac pressé et presqu'écrasé d'un poids énorme. Je ne pouvois ni parler, ni inspirer, ni faire le moindre mouvement. Je ne doutai point que ce fût une vieille sorcière dont j'avois ouï parler à ma nourrice dans mon enfance. »[1]

Le rêveur perd le fil de son personnage et de ses actions pour revenir à la matière première du songe, son corps. Le lecteur hésite entre l'interruption brutale, le retour à la réalité organique ou la reprise d'un autre songe avec l'introduction d'une sorcière qui lui jette son sort. Dans cet extrait, ce qui est remarquable, c'est le passage du récit à la réalité de l'endormissement, le franchissement de la *mimésis* et l'abandon d'un récit imaginaire au profit d'un état du corps. Ce qui importe en premier lieu, c'est le poids de la culpabilité qui oblige le rêveur à sortir de son rôle et à laisser en plan un lecteur habitué à traverser des contrées diégétiques sans accroc. Les croyances superstitieuses laissent penser que le rêveur est encore la proie d'une imagination impressionnable, qu'il n'a pas cessé de rêver : mais l'association d'un fardeau écrasant évoque les mythes anciens des sanctions infernales, la punition immanente, ou transcendante comme la suite va orienter le rêve. L'émotion trop forte trouble le nouveau récit qui s'inaugure, empêche le lecteur de s'y plonger sans atermoiements ou interrogations.

Un dernier procédé insolite dans les *Songes d'un hermite* montre à quel point Mercier met en place un autre plan de narration, non plus celui du récit répondant aux lois de la continuité causale et psychologique, mais celui d'un récit délirant, soumis à des soubresauts de tous ordres : interruption, reprise hétérogène dans un autre lieu, avec un autre personnage, métamorphose du sujet et liens inattendus entre les songes. Ainsi du songe 31 :

[1] *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 373.

> « Dans une maladie que je crus avoir en dormant, j'allai consulter un médecin qui, par une bisarrerie étrange, se trouva être l'inventeur des incomparables dragées que j'avois moi-même inventées dans un autre songe, comme on l'a vu. »[1]

Voici que les songes se télescopent, forment des liens d'autant plus inattendus que les identités sont totalement brouillées : le nouveau personnages se retrouve en face de celui qu'il a été, mais sans se reconnaître. Le médecin vante ses dragées miraculeuses, remède universel qui fait penser à la pierre philosophale et à la fin de toute quête alchimiste[2] ; mais ses soupirs fréquents trahissent un malaise, une tristesse profonde. Le médecin avoue enfin:

> « oui, me dit-il, l'invention des dragées divines auroit dû me faire élever des statues dans tout l'univers : cependant, le croirez-vous ? Je viens d'être pendu publiquement à cause d'elles. »[3]

La chronologie est bouleversée : comment ce médecin déjà mort peut-il encore recommander ses dragées ? L'aliénation, dont nous reparlerons, puis le non-respect de la chronologie, empêchent une lecture au premier degré de l'escroquerie. Le rêveur devient à son tour la cible de l'escroquerie qu'il a perpétrée auparavant, tandis que le médecin est puni alors même qu'il poursuit ses beaux discours. La sanction est rendue doublement, sans attendre, et dans un temps qui accuse les lenteurs réelles de la justice. C'est une justice divine transcendante, qui foudroie et c'est à ce niveau que Mercier souhaite placer le lecteur : il l'extrait de la diégèse commune du délit ordinaire pour le transporter dans le temps divin du Jugement dernier. « Les bizarreries » du songe et de la faculté qui les génère sont pointées par le rêveur : en fait, c'est la force de la conscience qui fait dériver ces récits banalement tristes vers la sanction impérieuse, nécessaire, tranchante.

Les sauts diégétiques, touchant tant le cadre spatio-temporel que la causalité entre intentions et actions, sont donc affichés dans les rêves de Mercier et le texte du *Rêve d'un aristarque moderne.* L'imagination mène le rêve comme elle l'entend, escamotant des chaînons sans scrupule, manière pour les auteurs de pratiquer la critique en laissant le rêveur témoin irresponsable des changements qu'il subit. Ces télescopages ou ces brusques raccourcis sonnent tels des appels de la conscience, qui ne saurait plus tolérer

[1] *Ibid.*, p. 375.
[2] Voir article « Alchimie » du *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, sous la direction de J. Servier, Paris, PUF, 1998, 1449 p., pp. 38-51, en particulier p. 40 pour la réinterprétation ficinienne de la pierre philosophale.
[3] *Songes d'un hermite*, *ibid.*

sans révolte les récits satiriques du mal ordinaire et qui en coupent brutalement le fil, à la manière d'une instance transcendante. Le songe, avec son extravagance affirmée et l'excentricité de la fantaisie qui en est l'instigatrice, assure donc à ces auteurs une liberté diégétique qu'on a pu auparavant relever chez Diderot dans *Jacques le Fataliste* ou chez Laurence Sterne dans *Tristram Shandy*: il crée une satire nouvelle à la limite du tolérable mais restaure en même temps les droits d'une conscience révoltée. C'est cette même conscience qui est à l'œuvre dans le songe 11 démesuré des *Songes et visions philosophiques* de Mercier, intitulé *L'Homme de fer*[1], dans lequel le rêveur devient une incarnation d'une Justice foudroyante, impatiente et qui redresse tous les torts.

Cette liberté de l'imagination, qui déforme tout à son gré, va à la rencontre de créatures irréelles, de pulsions enfouies et affirme sa prévalence sur les lois diégétiques, annonce le romantisme allemand qui lui rend une place éminente. Ainsi, lorsque nous avons analysé quelques scènes cruelles, ne semble-t-il pas que Ludwig Tieck les évoque directement :

> « Souvent, en rêve, nous sommes cruels, menteurs, lâches, complètement méprisables ; nous assassinons avec joie un enfant innocent, et nous sommes cependant persuadés que tout cela est étranger et contraire à notre véritable nature. »[2]

Cela rappelle les commentaires moraux impuissants d'un ermite qui se commet dans le monde et ses turpitudes.

Il est un autre aspect des songes littéraires français qui annonce le champ d'exploration du rêve dans le romantisme allemand, c'est le « sens de l'infini »[3]. Franchir les frontières du rêve signifie reprendre contact avec le monde immense des forces de la nature créatrice, communiquer intimement avec l'univers : se perdre dans des mondes qui ne connaissent pas de terme, au-delà de la vie, des non-lieux où l'émotion est à son comble, jubilation ou frayeur inhumaine. Les songes français de la fin du XVIII[e] siècle annoncent à bien des égards l'exploration de l'imaginaire propre au romantisme

[1] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, pp. 166-236.
[2] *Les Romantiques allemands*, présentés par Armel Guerne, avec des traductions de M.-M. Albert Béguin, Lou Bruder, J.-F Chabrun, René Jaudon, Robert Valançay, Mme Klee-Palyi et G. Socard, Desclée de Brouwer, Paris, 1963, 856 p., Ludwig Tieck (1773-1853), p. 191.
[3] Voir Jean-Paul : « L'imagination est en nous l'expression de ce *sens de l'infini* qui nous habite tous, et sa magie consiste à répondre à notre désir par des évocations (rêve, souvenir, poésie) qui contentent ce *besoin de l'illimité*, qui nous consolent de ce que la réalité a d'insatisfaisant. » dans *Choix de rêves*, préface et traduction d'Albert Béguin, Paris, José Corti, 2001, 283 p., p. 34.

allemand et une remarque de Jean-Paul éclaire les recherches entamées dans nombre d'entre eux :

> « Dans le beau comme dans l'horreur, le rêve crée bien au-delà des expériences, bien au-delà de leur assemblage même ; il nous donne à la fois le ciel, l'enfer et la terre. »[1]

Le rêve possède cette capacité à sortir des bornes de ce monde pour proposer une découverte inédite des confins ; et à travers ces confins, ce qui se dévoile, c'est l'aspiration à l'infini de la *psyché,* que des émotions paroxystiques accompagnent.

La vision peut ailleurs s'apparenter à une vision panoptique où est à l'œuvre une énergie en perpétuel renouvellement, où jaillit sans discontinuer la source de toute vie. Les anabases abondent, projetant le rêveur dans les mondes célestes qui font éclater la vérité, dénués de frontières, point de vue divin et global sur l'ensemble du *cosmos*. Le surplomb enfin embrassant et donc révélateur le dispute au paysage dans lequel le spectateur, en osmose complète avec lui, se fond. Le panorama en fournit le modèle, mise en place d'un tableau enveloppant qui explicite une sensibilité nouvelle, celle de la fusion avec la nature, de l'évanouissement du moi dans le paysage. C'est pour cela que le rêve est aussi le cadre diégétique choisi par certains auteurs pour évoquer l'œuvre d'art, merveille mimétique qui donne au spectateur l'illusion miraculeuse de la *vie* qui circule entre lui et l'œuvre ; qui donne l'illusion d'une expansion du moi, ou d'une possession par des émotions extrêmes, au point que la tête s'oublie, que l'œuvre d'art disparaît tout autant. L'expérience esthétique est un ravissement hors de soi, dont le rêve est un équivalent ; nous reviendrons au cours de ces analyses sur Denis Diderot et le rôle qu'il a pu jouer dans cette nouvelle conception de le la peinture, avec les salons de 1765 et 1767.

[1] *Les Romantiques allemands*, *op. cit.*, Jean-Paul (1763-1825), p. 135*sq*. Voir aussi : « les rêves sont les points les plus avancés, la forme la plus haute d'un ardent désir de s'élever au-dessus des *limites terrestres*. » dans Jean-Paul, *Choix de rêves*, *op. cit.*, p. 29.

b) Communication avec l'infini

- Traversée des lieux hors de la réalité, appréhension de l'infini

Chez les Anciens, le sommeil occupe une position intermédiaire entre la vie et la mort ; il permet aussi la communication avec le divin ou l'au-delà[1]. C'est ainsi que les songes évoquent fréquemment le transport dans des lieux mythologiques intemporels, où Anciens et Modernes dialoguent dans une éternité hors du temps. C'est le cas dès le Grand Siècle, suivant le modèle du *Songe de Scipion* de Cicéron. Au XVIII^e^ siècle, dans les songes en série, la forme onirique devient une anthologie des lieux mythologiques comme le Parnasse, les Enfers, les Champs-Elysées. Ils mettent le lecteur en communication avec des ombres et lui accordent des moments d'éternité où des parcelles de vérité lui sont transmises. Ce sont les ancêtres classiques des abîmes oniriques, où l'Unité cosmique se donne. Nous allons faire retour sur le rôle de ces non-lieux mythologiques depuis le XVII^e^ siècle, afin de mieux saisir les transformations qu'ils subissent à la fin du siècle dans la collection Garnier.

- *Le Parnasse*

Pour commencer, le Parnasse est un lieu idéal mythologique et classique mentionné par exemple par Ovide dans les *Métamorphoses*[2]. Dès le XVII^e^ siècle, le siège des Muses devient un pays imaginaire volontiers évoqué, foulé par toutes sortes de contemporains, où le rêveur parvient à la suite d'un rêve. C'est le cas du *Parnasse ou la critique des poètes* de Pierre Guérin de la Pinelière (1636) ou du *Parnasse réformé* de Gabriel Guérin (1671). Dans le premier texte, un spectacle attend le narrateur assoupi, surpris tout d'abord par un vieillard vénérable :

> « nous apperceusmes assez pres de nous cette fameuse montagne qui a véritablement deux pointes, comme j'avois tousjours oüy dire ; je vis tant de personnes depuis le haut jusques au bas qui montoient ou qui descendoient »[3]

[1] Voir *Le Sommeil. Approches philosophiques et médicales de l'Antiquité à la Renaissance*, sous la direction de Virginie Leroux, Nicoletta Palmieri et Christine Pigné, Paris, Honoré Champion, 2015.
[2] Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles-Lettres, 1985, tome I, 147 p., livre I, v. 317*sq.*, p. 18 : après la création du monde, Jupiter, pour punir les hommes impies, décide de l'inonder par un déluge ; n'est épargné qu'un couple, sur une montagne : « Là une montagne escarpée élève jusqu'aux astres sa double cîme : on l'appelle le Parnasse ; son front domine les nuages. »
[3] *Le Parnasse ou la critique des Poètes. Suite des visions de Quévédo de* Pierre Guérin de la Pinelière, Slatkine Reprints, Genève, 1973, 97 p., p. 40.

Le motif de l'ascension est ici complété par celui de la descente, suggérant que les adorateurs ont été rejetés. L'aspect satirique est de fait plus marqué dans la description allégorique et mythologique du Parnasse, littéralement assailli par les prosélytes. Après avoir lu une critique sur des ouvrages nouveaux dans un endroit champêtre, le narrateur du second ouvrage s'assoupit à son tour et se trouve face au Parnasse :

> « Je m'imaginay que j'étois dans une campagne riante, au milieu de laquelle s'élevoit une montagne, d'où sans cesse je voyois monter et descendre plusieurs personnes. »[1]

Le *locus amoenus* encadre la montagne mythologique : seulement les précisions concernent non le relief et ses paysages, mais la foule qui y circule, la nature champêtre propice à la méditation laissant la place à la presse des espaces publics. Le narrateur décrit des personnages dans leurs actions et leurs discours, marquant leur aspiration illégitime à une gloire qu'ils n'ont pas méritée. C'est le prétexte pour charger les précieuses ridicules, les courtisans, chez le premier ; ou les auteurs jugés par leurs propres personnages au tribunal d'Apollon chez le second. Le Parnasse parcourt tout le XVII^e^ siècle et met en espace les querelles qui agitent le monde littéraire. Le songe permet ainsi la critique des écrivains de même qu'il autorise les anachronismes ou les « anatopismes »[2]. Cette montagne, comme l'a montré M. Fumaroli[3], est à la fois un tribunal, une salle du trône en plein air et un forum où sont débattues les causes qui occupent les lettrés, contrairement à l'Arcadie, retraite dans la vie privée. Apollon représente à la fois l'Antiquité et la postérité. Ainsi peut être débattue la Querelle des Anciens et des Modernes, sous le jugement impartial du Dieu des arts et de la beauté. Le Parnasse représente donc allégoriquement le tribunal éternel des Lettres et discrédite les écrivains contemporains brocardés, ou tranche dans des débats polémiques contemporains.

AU XVIII^e^ siècle, Le Parnasse connaît cependant une actualisation dystopique qui l'apparente aux Enfers: l'éternité idéale est ravagée, comme chez le marquis d'Argens. La montagne a été désertée, les Muses et le Dieu qui y séjournent l'ont abandonnée à la suite d'une décadence qui ne dit pas son nom. Le narrateur ne croise que « trois vieilles

[1] Gabriel Guérin, *Le Parnasse réformé*, à Paris, chez Thomas Jolly, 1669, p. 3.
[2] *Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605-1711)*, ed. critique de Marie-Christine Pioffet, Paris, Hermann, 612 p., « Royaume du Parnasse », p. 383.
[3] Marc Fumaroli, « L'Allégorie du Parnasse dans le Querelle des Anciens et des Modernes » dans : *Correspondances Mélanges offerts à Roger Duchêne*, textes réunis par Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud, Etudes Littéraires françaises 51, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992, 545 p., 523-534.

femmes, qui [lui] parurent hideuses »[1], la déesse de l'Envie, celle de l'Avarice et celle de la Folie : elles ont chassé les Muses et règnent à présent. A vrai dire, ces déesses relèvent plus de la description des Enfers, de même que le Cerbère qu'elles gardent dans un antre, monstre insatiable à trois têtes. L'emprunt à un autre pays imaginaire dysphorique force la charge de l'auteur contre les écrivains contemporains. Les valeurs éternelles de la Poésie et de la Beauté ne permettent plus de départager les bons des mauvais écrivains ; le vide et la médiocrité des contemporains a dévasté ces lieux enchanteurs.

Dans les *Rêves d'Aristobule* de 1761[2], le Parnasse devient « l'île de la Poésie », sorte d'avatar incertain, aussi instable que cette île menacée par les flots. Ainsi, l'auteur s'amuse à défigurer le lieu commun du Parnasse en s'y référant néanmoins par la mention d'Apollon qui apporte sa touche finale. Son narrateur demande :

> « Où donc est ce mont ambitieux qui menace le ciel de son double sommet ? »[3]

Cette question, dotant le lieu célèbre de ses caractéristiques habituelles, est accueillie par les éclats de rire des génies qui l'accompagnent : « On détruit à présent tout ce qui pourroit être stable » répondent-ils avec désinvolture. Le temple qui occupe cette île est formé d'un assemblage de ruines respectables « qui avoient été rassemblées au hasard : aussi le goût en étoit-il bizarre ». C'est dire que la poésie contemporaine est jugée par l'auteur et les autorités des génies comme l'assemblage hasardeux de morceaux plagiés : elle n'est le fruit d'aucune composition digne de ce nom, ni d'aucune invention. La poésie est devenue à son tour un rêve délirant, sans auteur, sans composition et sans goût. L'architecture, symbole de vertu indestructible et exemplaire, est à son tour désolée, en ruines, et plus rien ne subsiste du modèle des Anciens. Les abstractions personnifiées accompagnent les scènes désespérantes de poètes sans talent : la Folie, le Caprice ou la Misère. Les premières trahissent la superficialité de ces écrits tandis que la seconde aide les écrivains à dépecer le patrimoine des Anciens afin de survivre. La superficialité le dispute au pillage intéressé. La querelle entre les poètes est à peine mentionnée, sans cause autre que la vanité de chacun : elle est minimisée. Et le public désapprouve les vainqueurs. Le Parnasse n'est que la mise en abîme d'un rapport aux Anciens : admiration et comparaison dépitée avec un présent inane, incapable de se mesurer avec

[1] *Songes philosophiques*, *op. cit.*, p. 136.
[2] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31.
[3] *Op. cit.*, p. 225.

les Lettres du passé. Apollon souffle d'ailleurs sur ce lieu pour le faire disparaître : il ne résiste pas. La vision éphémère du rêve illustre aussi cette désinvolture dans le traitement d'un lieu mythologique sacré.

Le Parnasse est un lieu de nulle part, hésitant entre l'idéal de l'Antiquité et l'Enfer présent habité par l'envie et le vide. Exercice codé de comparaison entre la grandeur des Anciens et la petitesse des Modernes, il donne lieu à une satire mordante du monde des Lettres, dans un registre grinçant qui vire au noir mais non dépourvu d'autodérision. S'ouvre alors, sur la place de ces lieux mythologiques enchanteurs, l'abîme de la destruction, du vide incommensurable – présage de l'infini.

Les Enfers sont un autre lieu imaginaire hors du monde et hors du temps, creusant la voie à une vérité amère mais aussi le gouffre chrétien de l'abandon éternel.

- *Les Enfers*

Les Enfers sont un lieu d'effroi, contrairement au Parnasse : leur visiteur y est traversé par une douleur poignante, au milieu d'ombres qui n'ont pas trouvé la paix et qui n'existent plus que sous une forme spectrale. Ces contrées à la lisière du monde réel ont donné lieu à divers dialogues des morts remis au goût du jour par Fontenelle dans les *Nouveaux dialogues des morts* (en 1683) et Fénelon dans les *Dialogues des morts composés pour l'éducation de Monseigneur le duc de Bourgogne* (entre 1692 et 1696). Elles sont elles aussi des espaces textuels qui autorisent la rencontre des Anciens et des Modernes, une confrontation radicale de valeurs, le plus souvent au détriment des contemporains. La matrice en est ancienne : Homère ajoute aux épreuves d'Ulysse la *nékuia* au chant XI ; le héros aux mille ruses invoque les morts sans entrer directement dans ce lieu de malédiction. Virgile lui préfère la *catabase* : il fait voyager son héros Enée en compagnie de la Sibylle de Cumes au sein des Enfers, en quête de son père Anchise[1]. Et le personnage de Dante part en compagnie de Virgile explorer les enfers, espace où s'exécute le Jugement Dernier.

Ces prédécesseurs illustres inspirent les *Sueños* de Quévédo de Villegas, poète baroque espagnol du XVII^e^ siècle. Le texte est paru en 1627. Il a été plusieurs fois traduit en français au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle : par le Sieur de la Geneste en 1632, par le Sieur

[1] Virgile, *Enéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, les Belles-Lettres, 1993, livres V-VIII, 220 p., livre VI, p. 52, vers 264*sq*. « Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire parmi l'ombre, à travers les palais vides de Dis et son royaume d'apparences […] »

Raclots en 1698 et aussi par Dom Galeo en 1700, enfin par Bérault-Bercastel avec les *Voyages récréatifs*[1] de 1756. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale montre que ce texte a été lu et apprécié par les lecteurs français du XVIII[e] siècle ; les publications diverses et les traductions successives en illustrent l'actualité jusqu'à la fin du siècle. Cet ouvrage consacre le livre 4 à une « Descente aux enfers ». Deux routes se séparent, l'une pleine d'épines, l'autre plus aisée et choisie par la bonne compagnie. Le poète arrive aux portes de l'enfer, les franchit et décrit les différents « quartiers » occupés par les conditions les plus diverses dont il fait la satire. Les cordonniers, les pâtissiers, les apothicaires, les huissiers, les gens de plume, mais aussi les pères trop généreux avec leurs fils, les esprits forts, les amoureux et enfin quelques grands hommes.

Cette référence aux Enfers donne tout son sens à la *Lettre sur l'Esprit fort* (1747), où l'auteur présente un dialogue entre son narrateur méditatif dans un lieu naturel édénique et un personnage insolite sorti du bois à proximité :

> « Il me parut que je voyois sortir de l'épaisseur du bois une figure d'homme tout-à-fait singulier. Il étoit fait comme on représente les Satires. »[2]

C'est donc une créature monstrueuse qui vient à sa rencontre, sortant symboliquement de l'ombre : de la nuit, caractéristique principale du monde des Cimmériens chez Homère, « aux confins de l'Océan », « là où les rayons ne percent jamais », du royaume de Dis où les couleurs sont neutralisées chez Virgile, « dans les sombres profondeurs de la terre »[3]. Mais il est aussi « une ombre », privée de la lumière de la vie. Ce personnage se distingue par sa figure sans proportions. Comme le signale le narrateur, aucun registre tragique n'accompagne ce surgissement de l'inhumain, c'est le régime burlesque qui s'impose avec son cortège d'attributs satiriques signifiants : il tient un roseau à la main, arbore une bouche énorme et des oreilles dressées. Le roseau appelle le lecteur à une lecture emblématique, évoquant la figure de l'Inconstance, telle qu'elle est décrite par Cesare Ripa : une femme qui s'appuie des mains sur un roseau[4]. Il finit par révéler son identité :

> « Je suis l'ombre d'une de ces créatures que l'on nomme *esprits forts.* »[5]

---

[1] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, tome 16, pp. 1-154.
[2] *Lettres sur les Anglois*, *les François et les voyages ; avec la Lettre sur l'Esprit fort*, *l'instinct divin recommandé aux hommes*, *et l'Apologie du caractère des Anglois et des François*, *etc.*, tome II, à La Haye,, se vend à Paris chez David l'aîné, 1747, 437 p., p. 81.
[3] *L'Odyssée*, *Chant XI* et *L'Enéide*, VI, v. 267-272.
[4] Cesare Ripa, *Iconologie…*, *op. cit.*, p. 93.
[5] *Lettre sur les Anglois…*, *op. cit.*, p. 83.

Cette *nékuia* n'est pas nouvelle : elle est empruntée à Quévédo qui narre sa rencontre avec les esprits forts en enfer[1]. De même, Télémaque était-il entré en relation avec un philosophe aveuglé pendant sa vie par son orgueil, finalement lucide sur sa prétention à égaler la divinité[2]. Ces deux auteurs font de cette rencontre un instrument de condamnation contre les illusions et l'aveuglement des penseurs se plaçant au-dessus de la foi : ils reviennent de ces errements seulement après la mort, quand ils expient éternellement et qu'il est trop tard. Leur repentir *post mortem* donne une vigueur particulière à la dénonciation religieuse puisque leur orgueil, au fondement de leur posture intellectuelle, n'a pas résisté au Jugement Dernier. L'Enfer se situe au-delà du temps, dans l'éternité et la Justice incontestables de Dieu : c'est donc le site de la Vérité enfin révélée aux mécréants. Néanmoins, la rencontre avec un monstre au sortir de la touffeur d'un bois colore la scène et lui confère une puissance d'évocation qui dépasse l'allégorie.

Louis-Sébastien Mercier se livre également au genre du dialogue des morts, mais qui résulte d'une *nékuia* étrange, rendue possible par le protocole improbable d'une sonnette à l'intérieur d'une huître, au bord de la mer, paysage grandiose de « montagnes écumeuses »[3]. Dans le songe 9 des *Songes et visions philosophiques,* il s'adresse à Mahomet, personnage que Quévédo avait choisi également, mais moins pour le condamner comme son prédécesseur que pour le justifier au nom d'une sagesse laïque que la tolérance érige en modèle. On peut remarquer qu'un temple est édifié en un éclair et qu'il s'écroule lorsque le prophète disparaît : symbole de l'Eglise musulmane, ici le Temple retrouve sa signification religieuse littérale, dans un récit à la temporalité accélérée.

A vrai dire, la plupart du temps, les mises en scène insolites de Mercier aux Enfers, qui empruntent autant au conte de fées qu'à l'allégorie philosophique, ne laissent pas le lecteur en position de simple spectateur. Si la vérité incontestable est censée émaner des lieux éternels, ce sont ces confins apocalyptiques qui hantent la plupart des rêves. Le jour dernier est l'horizon des songes de Mercier, tant *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* que les *Songes d'un hermite :* le narrateur entend des voix d'outre-tombe, lit l'Apocalypse, rencontre des fantômes, des spectres, des vampires, les *éphialtès* colorent

[1] *Voyages récréatifs…*, *op. cit.*, Livre IV, p. 117.
[2] *Les Aventures de Télémaque*, Dunod, Paris, 1994, Classiques Garnier, Livre XIV, p. 455.
[3] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, p. 157.

de leur registre tragique les visions des songe. Ces créatures monstrueuses hybrides font éprouver la terreur de vivre sa propre mort, comme le rêveur qui n'est pas le simple témoin mais réalise qu'il est au séjour des morts parce qu'il est *mort* et peut-être aussi coupable de cet abandon en enfer (songe 16 et 34[1]). En particulier le songe 34, dans lequel le rêveur est emporté par un spectre ; il pénètre dans un enfer moderne :

> « Des voûtes d'une élévation prodigieuse le fermoient [cet endroit très-vaste] par le haut ; on ne pouvoit en apercevoir le fond. Cet immense édifice n'avoit pour toute lumière que trois lampes suspendues fort haut. Les murs, de pierres brutes, étoient tapissés de tristes branches de cyprès et de stalactiques, qui y produisoient l'humidité. Des chauves-souris et mille oiseaux funestes voltigeoient dans les voûtes. Tout y inspiroit la terreur. En baissant les yeux, je ne voyois que des sépulcres, des ossements, des niches remplies d'urnes funéraires, des mosolées tellement défigurés par la mousse et la terre, qu'on pouvoit à peine en reconnoître la forme. »[2]

Le lecteur identifie moins les paysages désolés de Virgile ou de Dante que les catacombes : les anciennes carrières de calcaire de la « Tombe-Issoire » ont accueilli le transfert des ossements depuis les cimetières parisiens par un arrêt du Conseil d'Etat en 1785. La totalité des ossements du cimetière des Innocents a été transférée en 1788, date de la publication : on y reconnaît l'espace immense, l'humidité, les chauve-souris, les ossements. Mais des détails pittoresques et décalés comme les branches de cyprès, arbre symbolisant la mort chez les Anciens, ou les oiseaux de mauvais augure par milliers, l'effacement des noms aussi, caractéristique des âmes errantes des Enfers, suggèrent l'atmosphère infernale. Le narrateur, après avoir surmonté sa terreur, y dialogue avec des figures de pouvoir illustres comme Charles XII, Charles-Quint, Elisabeth… avant de fomenter le projet de voler des reliques sacrées. Le songe prend un tour inattendu, surprenant son lecteur par la liberté d'inspiration proche de l'improvisation. Loin de s'en tenir à l'*exemplum* des rois rongés par l'ambition, Mercier dévie vers la satire des reliques dans une atmosphère proche du grotesque : les morts réclament leurs os et la cacophonie des plaintes fait comprendre au narrateur que les reliques miraculeuses ne sont qu'une supercherie. Le procédé de multiplication des cibles ou des critiques est un procédé élusif, une échappatoire lorsqu'il aborde des sujets

[1] « Sa table et sa toilette me parurent un sépulcre plein d'ossemens ; son cabinet, un souterrein d'où sortoient des voix gémissantes. Je poussai un cri d'effroi, et m'éveillai couvert d'une sueur froide. », *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 316. Et : « Me voyant seul dans ce vaste silence, l'épouvante s'empara plus que jamais de mon cœur ; une sueur froide coula sur tous mes membres. Je poussai un cri perçant qui réveilla tous les morts. », p. 386.
[2] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, p. 386.

sensibles comme la critique politique ou religieuse. Il faut noter cependant que la labilité du songe est exploitée à plaisir, la forme accueillant une certaine insouciance dans l'écriture, des passages inopinés d'un ton à l'autre, d'un style à l'autre, d'une intrigue à l'autre, sans autre forme de procès.

Pour finir, les Champs-Elysées, autre lieu de « nulle part », pour reprendre l'expression de Jean-Michel Racault[1], sont un site onirique, dont on pourrait attendre une plus grande sérénité. Il n'en est rien.

- *Les Champs-Elysées*

Le marquis d'Argens fait revenir Racine des Champs-Elysées dans le songe 15 de ses *Songes philosophiques*: il arrive d'un nuage lumineux pour connaître les dernières actualités littéraires. C'est l'occasion pour l'auteur de construire un discours pamphlétaire contre les Modernes et de confronter la pureté classique au « pompeux galimatias »[2] des auteurs contemporains. Dans *Le Rêve d'un aristarque moderne* (1761), le rêveur passe d'un lieu à l'autre sans transition. Ainsi, il observe avec amusement un épicurien moderne à propos duquel il se fait cette réflexion :

> « Voilà une jolie morale, disois-je ; mais laissons le faire, il est jeune, il vieillira. »[3]

Il pense même qu'il se repentira au moment de la mort. Et soudain, il est projeté dans un espace d'outre-tombe, le lieu commun du bonheur idéal, un espace de douceur et de profusion :

> « Apres ces réflexions, je crus être au milieu de ces lieux charmans, appelés Champs Elisiens. »[4]

La vieillesse puis la mort, par une association d'idées accélérée et non exprimée, l'envoie directement au-delà de la vie, dans ce paradis des sages. Comme sur le Parnasse, le rêveur aperçoit des auteurs qui ont admis leurs défauts et qui cherchent à s'améliorer : par exemple, Rousseau (Jean-Baptiste) renonce à ses comédies ou Corneille expurge ses tragédies des intrigues amoureuses, les deux se conformant au goût de la postérité. La jalousie y est absente. C'est un monde des lettres apaisé, où les auteurs eux-

[1] *Cf.* Racault Jean-Michel, *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, 473 p.
[2] *Op. cit.*, p. 97.
[3] *Rêve d'un aristarque moderne*, Genève, 1762, p. 39.
[4] *Ibid.*, p. 40.

mêmes ont renoncé à leur vanité en faveur d'une excellence littéraire éternelle. Les monarques en sont absents car ils n'en sont pas dignes, selon Ovide. Les Champs-Elysées ont, dans ce passage, perdu toute spécificité, dépourvus de description, de rencontre de grands hommes, rien ne distingue plus ce lieu idéal du Parnasse ou du Temple de la Gloire. D'ailleurs, un certain auteur, nommé « Chrisologue » y est sifflé, hué, malgré sa renommée terrestre, ce qui montre que la sagesse n'a pas un droit de demeure exclusif dans les Champs-Elysées. La satire n'est jamais loin, et en particulier des Modernes, une fois encore condamnés pour conquérir la gloire en copiant les Anciens. Il semble que ces lieux idéaux venus de l'Antiquité deviennent interchangeables dans l'évocation de la décadence littéraire moderne et dans sa satire amusée. C'est sans surprise que le lecteur assiste à un autre changement de lieu aussi rapide que prévisible :

> « A ces mots, je m'imaginai être sur le Parnasse. »[1]

Le rêveur découvre un Temple consacré au Dieu de la Poësie, dont la porte est assiégée par de mauvais poètes. Et c'est la poésie qui prend le relais pour les évoquer:

> « On y voyoit Cotin et Bonnecorse,
> Tous deux Auteurs de même force,
> Grater à la porte et crier »[2]

Cela n'a rien d'étonnant car le prosimètre est l'écriture du voyage allégorique et du Temple. Ce haut lieu des Lettres est menacé par des auteurs de second ordre qui se comportent en animaux serviles et comparés d'ailleurs à des cygnes moins pour leur chant divin que pour leurs cris : le burlesque le dispute à la noble allégorie. Pour terminer la série des lieux communs, l'auteur nous transporte dans un dernier Temple, celui de l'Irréligion, sorte de concession faite à la censure dont il est plusieurs fois question depuis le début. Dans ce dernier texte, les lieux imaginaires codés se succèdent, interchangeables, donnant lieu à une critique des auteurs contemporains, générale ou plus précise. Les Modernes y sont condamnés sur l'autel de ces lieux antiques sacrés.

Nous constatons que les procédés restent peu ou prou les mêmes dans les non-lieux énumérés, lieux communs de dénigrement des Modernes, sites nobles occupés désormais par de viles créatures qui les déshonorent et les précipitent dans le burlesque. L'originalité des textes vient d'ailleurs : d'un ton morbide chez Mercier, d'un télescopage des différents lieux, d'une accélération inattendue, et pour tout dire, d'un jeu

[1] *Ibid.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 45.

virtuose et distancé avec des codes pérennes –et quelque peu malmenés, comme s'ils étaient trop convenus.

A ces premiers cadres très codés viennent s'en ajouter d'autres, paysages suscitant terreur ou exaltation extrêmes, répondant à la définition du sublime selon Burke. Avant lui, avec *Le Spectateur* d'Addison (1712), les écrivains font l'éloge des paysages illimités qui suscitent une émotion indicible. Edmund Burke (1729-1797), dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1765), engendre un intérêt renouvelé pour la démesure de la nature, à l'origine d'une esthétique émotionnelle, où l'effroi et la douleur sont les émotions les plus puissantes[1]. Les sensations sont fouettées, les passions excitées. Les paysages hostiles comme la vue des précipices en haute montagne ou l'océan déchaîné gagnent une visibilité, tandis que les éléments les bouleversent et les rendent mortifères pour les êtres humains. Cette esthétique de l' « inquiétude au bord du gouffre »[2] envahit aussi bien la peinture, les paysages de Claude Joseph Vernet (1714-1789) avec *Le Naufrage* (1772) ou *Paysage de montagne menacé par une tempête* (1775) ou ceux d'Hubert Robert, *Les Sources de Fontaine de Vaucluse* (1783) ; le paysage de montagne en tant que tel apparaît vers 1750, peu après les premières explorations scientifiques des Alpes et des Pyrénées, il devient un lieu commun littéraire, comme dans *La Nouvelle Héloïse* de 1761[3] ou encore dans *La Bergère des Alpes* de Marmontel la même année. Les cataclysmes figurent aussi en bonne place dans l'illustration de cette esthétique du sensationnel, comme en témoignent *L'Incendie de Rome* (1771) de Hubert Robert, les toiles napolitaines de Pierre Jacques Volaire ou Philippe Jacques de Loutherbourg. Mercier se plaît à faire figurer des sites cosmiques et fréquemment plus symboliques, qui décuplent les émotions.

Pour commencer, le treizième songe des *Songes d'un hermite* a pour cadre un cimetière de sépulcres, « dans un bois de cyprès »[4]. Ce lieu morbide où les morts se dresseront de leurs tombes, est né, selon le narrateur, des traces « gravées profondément dans un cerveau tendre », celui de sa jeunesse. Ce n'est plus un site semblable aux non-lieux étudiés précédemment. Il n'en a pas la respectabilité

[1] « […] je suis convaincu que les idées de la douleur sont plus puissantes que celles qui viennent du plaisir », Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction de E. Lagentie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973, 323 p., p. 69.
[2] Expression d'Alain Mérot dans *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Gallimard, 2009, 443 p., (nrf gallimard), p. 313*sq*.
[3] Voir la lettre XXIII de la première partie où Saint-Preux évoque les solitudes alpestres.
[4] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome 31, p. 301.

traditionnelle : il est seulement l'écrin de la plus grande terreur superstitieuse, là où les morts reviennent dévorer les vivants. Ce retour aux peurs de l'enfance crée une atmosphère surnaturelle, cauchemardesque, qui accueille l'allégorie de seigneurs impitoyables, prélevant des impôts auprès de paysans mourant de faim[1].

Aussi, dans le songe 2 des *Songes et visions philosophiques,* le rêveur se retrouve en tenue de soldat, forcé par ses supérieurs à combattre, malgré son horreur de la guerre. Voici la description qui inaugure le début de la guerre :

> « Je vis le firmament tour-à-tour enflammé et obscurci par des volcans de flamme et des torrents de fumée. Le plomb fatal siffloit et voloit de toutes parts ; les chefs à grands cris poussoient, précipitoient la file pressée des soldats : tous, dans une obéissance aveugle, couroient arroser de leur sang des monceaux de cadavres. »[2]

C'est une vision infernale à laquelle le songe donne accès ; on peut bien sûr l'interpréter comme une allégorie de l'enfer ; et Mercier de développer un tableau sanglant, d'horreur et de désespoir absolus, où les morts ne se distinguent plus des vivants. Pourtant bientôt, c'est au sens littéral que le lecteur doit entendre un nouveau transport dans les Enfers, puisque le héros meurt:

> « Je traversois rapidement d'humides ténèbres. Au sortir du bruit affreux et discordant des combats, je me trouvois dans un silence et dans un calme universel. Fragile jouet des airs, je commençois à devenir inquiet sur mon sort, lorsque je sentis mes pas s'affermir sur une base plus solide. Je m'aperçus que j'avois pris la forme d'un squelette d'une blancheur extrême […]»[3]

Le rapprochement entre d'une part le tonnerre paroxystique de la guerre, le carnage, les sentiments extrêmes que ce spectacle fait naître, et d'autre part le silence de la mort ne manque pas d'humour : il semble que mourir soit un délice en comparaison d'une vie aussi désespérante que celle qui consiste à perpétuer les scènes sanguinaires de la guerre. Cependant, cet au-delà de l'existence effraie par la solitude éternelle qui l'habite ; de même que l'expérience de la mort, de la privation subite de vie, ressentie depuis un corps en métamorphose. Mercier ouvre de nouveaux espaces, moins codés, où la transcendance s'absente. Le vide inquiète comme le sentiment de l'illimité : les morts s'y

[1] On se souvient du passage : « De ces hommes et des fruits qu'ils cueilloient ou plantoient, je voyois partir des rayons composés de petites parties de leur substance, qui alloient se rendre dans la bouche des vampires. A mesure que ces spectres paroissoient sucer, je voyois les malheureux cultivateurs dépérir, perdre leurs forces, devenir secs et malades, et enfin tomber en foiblesse. », *Songes d'un hermite*, *op. cit.*, p. 302.
[2] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, p. 50.
[3] *Ibid.*, p. 52.

entassent dans l'oubli des vivants, ce qui a de quoi faire frémir le lecteur. Pour finir, ce songe frappe par son audace teintée d'une certaine désinvolture morbide : le narrateur meurt sans cesser de raconter ses aventures, il franchit les portes de l'Enfer et rencontre la Justice condamnant les grands hommes. Entre évocation intériorisée de la condition de soldat, récit subjectif de sa propre mort et descente aux Enfers, Mercier croise les fils diégétiques et les lieux en une étourdissante épopée hétéroclite et macabre.

Le songe 5 des *Songes et visions philosophiques* invite une autre fois le rêveur à retrouver ces lieux désolés, entraîné par la main d'un spectre :

> « [Il] me fit passer sous une voûte souterreine, longue, très-longue, au bout de laquelle se trouvoit une entrée étroite et fort basse : il me fallut baisser la tête sous cette porte ; après avoir rampé sur les mains, j'entrai dans un endroit très-vaste, mais ténébreux et lugubre.
>
> Cet immense et triste édifice n'avoit pour toute lumière que trois lampes suspendues fort haut, et qui brûloient dans les voûtes. Aussi les ténèbres l'emportoient sur la clarté. En baissant les yeux, je vis des sépulcres, des urnes cinéraires, des cercueils, des mausolées rangés contre les murailles, et qui en ceignoient le vaste contour. »[1]

Ce passage a également inspiré le songe 34 des *Songes d'un hermite* que nous avons cité *supra*[2] mais dont le développement est plus ample et plus inspiré par les catacombes comme par les oubliettes de quelque château seigneurial. Cette atmosphère souterraine, qui tire des proximités de la terre une signification mortuaire, et qui rappelle le goût du sublime pour les antres souterrains, enveloppe un espace à la fois difficile d'accès (une initiation est nécessaire) puis vaste, dérobé au regard par l'absence de lumière. L'immensité invite au sacré mais plus rien ne distingue les hommes, amassés dans des temples funéraires aussi nombreux que promis à l'oubli. Le modèle en est le cimetière, et pourtant ce devrait être l'enfer où Dieu manifeste sa présence, ce qui n'est pas le cas ici. Le lecteur ne peut se repérer, perdu entre un lieu humain dévolu aux morts et le lieu du Jugement Dernier dépourvu de Dieu : l'espace infini est celui de l'abandon.

Inlassablement, le rêveur y revient, dans des versions diverses mais invariablement angoissantes :

> « Je rêvois que j'étois emporté par un pouvoir secret et irrésistible, à travers tout le brillant système de la création, et que je parcourois une infinité de mondes en un clin-d'œil : en approchant des bords de la nature, je découvris l'abyme ténébreux d'un vide sans fin, la redoutable

[1] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, p. 99.
[2] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, pp. 385-386.

> région du silence ! solitude ! obscurité ! une horreur inexprimable me saisit à cet aspect. Là finissoit le séjour de la lumière et de la vie ; là expiroit le dernier rayon des soleils, commençoit la nuit éternelle ; je reculai, j'étendis les mains vers les régions de l'existence avec une émotion profonde : mais tout-à-coup un ange noir me dit : Ce que l'on nomme enfer est là : ce n'est pas sans raison que tout ton être se soulève »[1]

Ce passage évoque *Paradis perdu* de John Milton (1667) à qui Mercier a consacré un court article dans *Mon bonnet de nuit,* le désignant comme le poète du « monde idéal »[2]. Le rêveur prend ici la place de Satan qui sort du chaos pour atteindre l'Empyrée, entouré d'un mur de cristal, monde de Lumière où les anges chantent des hymnes ; cette limite, ce bord le sépare du chaos et de la nuit des damnés : « un Continent sans bornes, Obscur, désert, sauvage, à la Nuit rembrunie/ Et sans étoiles exposé, et aux orages toujours menaçants/ De Chaos et de son ciel tumultueux et inclément »[3]. Le vide et l'obscurité le disputent à l'illimité. Cependant le silence a remplacé les orages et le tumulte du chaos, évoquant Pascal et le « silence éternel de ces espaces infinis »[4]. Mercier projette l'enfer dans un univers muet tel qu'il est observé par les astronomes. Il suggère un monde duquel Dieu s'est absenté et par conséquent privé de Vie. Par ce transport céleste, le rêveur fait le voyage inverse de celui de Satan et partage sans le vouloir la condition de l'ange déchu. Son émotion est à son paroxysme : la vie, la lumière ne sont plus que des apparitions lointaines, aux confins de l'univers, dans la solitude la plus absolue.

Au songe 14 du même texte, c'est le même silence éternel qui enveloppe le rêveur dans un nouveau cauchemar :

> « Je rêvois que j'étois enchaîné dans une stupeur immobile, qu'un silence éternel et profond m'environnoit ; et je commençois à m'alarmer de cet état, lorsque j'entendis le son foible d'une trompette qui sembloit retentir dans l'éloignement ; ce son augmenta par degrés, devint formidable, et tout-à-coup je reconnus, avec effroi, le son de la trompette universelle ! »[5]

---

[1] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome 32, songe 12, « Le méchant sera seul », p. 237.
[2] *Mon bonnet de nuit*, A Neuchatel, 1784, tome 1, p. 185.
[3] « a boundless Continent/Dark, waste, and wild, under the frown of Night/ Starless expos'd, and ever-threatning storms/ Of Chaos blustring round, inclement skie » vers 423-426, livre III, John Milton, *Le Paradis perdu*, traduction et notes Armand Himy, Paris, imprimerie Nationale, 2001, 810 p., pp. 216-217.
[4] *Pensées* de Pascal, Paris, Classiques Garnier, texte établi par Ph. Sellier, 1991, 657 p., p. 256, pensée 233.
[5] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, tome 32, songe 14, « Le Dernier Jour », p. 250.

Inaugurer le récit par cette immobilité paradoxale est rendu possible par les pouvoirs étendus du songe, qui explore les lieux irréels autant que symboliques renvoyant aux tourments d'une âme torturée. La portée personnelle de la vision onirique reste en arrière-plan. Le rêveur comprend peu à peu qu'il fait partie des âmes damnées, abandonnées de Dieu et il ressent les mêmes angoisses que les criminels. Mais le cadre troublé par aucun bruit est bientôt envahi par le son de la trompette, annonçant la justice divine sur le point de s'abattre. Aussi la stupeur est-elle encore accentuée jusqu'à la terreur, dans une gradation recherchée.

Face à ce rêve récurrent des enfers privés de lumière, de vie, de présence, de son, face à ces lieux d'abandon éternel, Mercier édifie des sites idylliques, des utopies parfaites, comme dans le songe 4, intitulé « D'un monde heureux ». Dans ce passage que nous avons déjà cité[1] , l'univers resplendit dans sa lumière éthérée qui confère une apparence d'une variété inépuisable à ses éléments. Quant au plaisir, il s'insinue avec les sensations dans l'intériorité, jusque dans le cœur, et il touche l'âme, tant il est pur. La comparaison du plaisir à la lumière en donne une orientation spirituelle. Le songe relève de l'anabase, qui annonce la dimension tant esthétique que spirituelle d'un monde créé par Dieu.

C'est aussi une utopie, « Le Bonheur », qui termine *Les Rêves d'Aristobule, philosophe grec*, de Pierre-Charles Levesque, texte qui figure dans le tome 31 des *Voyages imaginaires*. Pour faire pendant aux autres rêves traversés par le pessimisme sur les passions humaines : le désir de richesses, l'amour-passion, la rencontre avec un philosophe misanthrope, l'île de la Poésie, Bagatellopolis, un monde nouveau privé du plaisir et insatisfait - Jupiter accorde au rêveur de partir à la rencontre de différentes conditions afin de comparer son sort, qu'il estime infortuné, à celui des autres hommes et, le cas échéant, afin de prendre la condition de celui qu'il envie. Mercure le guide dans « une vaste plaine »[2] allégorique, qui évoque la Plaine de la Vérité, où chacun parle de sa destinée. Cet univers où la vérité de chacun est révélée dans sa dualité n'est assurément pas une utopie idéale, c'est un miroir de notre monde. Néanmoins, les Dieux sont les figures tutélaires de ce monde ordonné, et le songe offre ainsi moins la perfection que la lucidité et la sagesse, parce que le tableau dans sa totalité n'échappe plus au rêveur. Le lecteur est projeté dans un univers parallèle, certes clos sur sa vérité, mais où les apparences tombent et où les dieux bienveillants accordent la liberté de changer de

[1] *Ibid.*, pp. 89-90.
[2] *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, p. 237.

condition. L'exploration sans restriction de notre monde tel qu'il est, la possibilité de prendre un autre état délivrent le rêveur de ses frustrations, même si la conclusion est amère : « Instruit du malheur de tous les hommes, je n'enviai la situation d'aucun d'eux. »[1] Le sage se satisfait enfin de sa condition, il a fait la paix avec lui-même. Il est vrai que Levesque ne peut rivaliser avec Mercier pour la description de paysages vertigineux, reflets du désespoir ou de l'extase, états d'une sensibilité exacerbée.

A la fin du siècle, les songes accueillent de nouvelles variantes de non-lieux traditionnels comme les Champs-Elysées, les Enfers, le Parnasse, approfondissant la nature personnelle et émotionnelle de tels sites jusqu'au paroxysme et délivrant des messages essentiels au rêveur. Il est une autre tradition, véhiculée par *Le Songe de Scipion*, dont le songe est porteur : c'est celui du voyage cosmique, sur lequel nous allons revenir une dernière fois, pour en sonder les profondeurs.

- Vision du *cosmos* : anabase

Le voyage interstellaire revêt une signification nouvelle avec la remise en question d'un monde clos en faveur d'un univers infini : l'univers matériel revêt la qualité d'infini que l'on ne saurait d'abord dénier à Dieu, lui-même aux pouvoirs sans limites. Mais l'attraction universelle qui régit l'ensemble du *cosmos* rend inutile la présence divine en son sein et vide le monde de spiritualité ; d'ailleurs, cet univers infini et éternel, en quoi a-t-il besoin d'être créé[2] ? C'est cet univers aux propriétés nouvelles dont Mercier est le témoin inquiet, passeur entre l'héritage néo-classique et le romantisme. Il est probablement l'héritier d'Edward Young (1681-1765) dans ses *Nights Thoughts ; Or the Complaint and the Consolation* (1742-1747). Rappelons que le poète anglais a déchaîné un véritable enthousiasme en France et en Europe, enthousiasme dont Mme du Deffand se fait l'écho dans une lettre de 1769[3] ; la traduction de Le Tourneur de 1769 était dans toutes les bibliothèques et fut rééditée à plusieurs reprises. Le poète anglais y expose une vision cosmique : l'homme peut se consacrer à la contemplation de l'infiniment grand, motif classique du bel ordonnancement cosmique qui légitime une théologie

[1] *Les Rêves d'Aristobule*, *op. cit.*, p. 246.
[2] Voir Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973, 349 p., en particulier pp. 334-335 (tel).
[3] Voir le catalogue *L'Invention du sentiment aux sources du romantisme*, 2 avril-20 juin 2002 au Musée de la Musique, sous la direction de Frédéric Dassas, Dominique de Font-Réaulx et de Barthélémy Jobert, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, 285 p., p. 118. Citation de Harold Forster, *Edward Young, the Poet of the Night Thoughts, 1683-1765*, The Erskine Press, 1986, p. 391.

naturelle[1]. Mais par ailleurs, il laisse son âme connaître une expansion rayonnante et se livrer à la recherche du sublime[2]. Cette ouverture de l'homme à la nature infinie de l'univers inaugurait déjà la contemplation des interlocuteurs dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Bernard Bovier de Fontenelle (1686) :

> « Il semble pendant la nuit que tout soit en repos. On s'imagine que les étoiles marchent avec plus de silence que le soleil, les objets que le ciel présente sont plus doux, la vue s'y arrête plus aisément [...] mais il se peut que la vue de toutes ces étoiles semées confusément et disposées au hasard en mille figures différentes, favorise la rêverie et un certain désordre de pensées où l'on ne tombe point sans plaisir [...] Ah ! m'écriai-je, je ne puis lui [au soleil] pardonner de me faire perdre de vue tous ces mondes. »[3]

Le silence inaugural des interlocuteurs reflète la calme majesté de la nuit qui s'impose aux esprits ; de plus, le spectacle des étoiles innombrables invite à une réflexion aventureuse, distraite et sans ordre, discrètement jouissive, comme si ce foisonnement impossible à embrasser appelait une réponse de l'esprit, perdu mais déjà en quête : c'est ce que Fontenelle appelle la « rêverie », avec toutes les connotations que la langue lui confère, entre méditation et vagabondage plus ou moins extravagant de l'imagination. On note qu'à la contemplation physico-philosophique répond un retrait hors du monde, caractéristique de la posture du philosophe : aussi la nuit lui est-elle associée dans les deux textes, comme occasion de s'isoler de l'agitation diurne et des préjugés communs ; mais aussi comme horizon qui appelle l'esprit à se surpasser[4]. La dimension tragique de

---

[1] « cette sensibilité religieuse nouvelle qui ne conçoit plus le monde extérieur comme "correspondant" à l'homme, selon la théorie du macrocosme et du microcosme, mais comme un spectacle incommensurable à la créature, manifestant la grandeur de Dieu », selon Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, *op. cit.*, p. 314.

[2] Voir la traduction de Le Tourneur, *Les Nuits*, A Paris, chez Lejay, libraire, rue S. Jacques, au-dessus de la rue des Mathurins, au Grand Corneille, tome 1, IX, p. 201 : « l'homme parcourra l'infini, jouira de tous les trésors que son immensité renferme et se croira lui-même un Dieu» et : « L'astronome atteint l'astre fuyant dans l'enfoncement de l'espace. Les bornes de l'univers sont reculées ; son enceinte est élargie » pp. 214-215. Voir les vers 1016-1021 qui n'ont pas été traduits :
The soul of man was made to walk the skies ;
Delightful outlet of her prison here !
There, disencumber'd from her chains, the ties,
Of toys terrestrial, she can rove at large,
There, freely, can respire, dilate, extend,
In full proportion let loose all her powers. » Cité par Elisabeth Soubrenie, dans « La petite musique de nuit de Young : *Night Thoughts* » dans *La Nuit dans l'Angleterre des Lumières*, Suzy Halimi (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 294 p., pp. 225-241, p. 228.

[3] Bernard Bovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, éditions de l'aube, 1990, 135 p., pp. 20-21.

[4] Voir à ce propos l'article de Christophe Martin, « Eclipses du soleil, lumières de la raison : la nuit dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle » dans *Penser la nuit (XVe-XVIIe siècle)*, Actes du colloque international du CERHAC, Paris, Champion, 2003, 549 p., pp. 89-104 : « La nuit est bien dans les deux cas le

l'homme qui doit traverser l'ombre de la solitude chez Edward Young cède la place à une réflexion profonde mais plus sereine. Mercier se situe entre deux : il a une dilection pour les atmosphères nocturnes, à la fois cadre de l'endormissement où l'imagination peut se déployer jusque dans les recoins les plus sombres de la *psyché* ; et cadre redoublé de nombreux songes, enveloppés dans une obscurité qui déborde sur les scènes oniriques. On croit entendre un écho aux *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau : l'auteur y définit ainsi la « rêverie » : « mon âme erre et plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination »[1]. Il s'agit d'une projection du moi, d'une diffusion centripète, flottante.

Voltaire, dans *Micromégas* (1752), donne corps et esprit à cette pluralité de mondes; les héros en sont un habitant de l'étoile Sirius et un habitant de la planète Saturne. Leur voyage interstellaire de lune en lune décentre ainsi la conception terrestre et amorce la satire des hommes, de leur anthropomorphisme naïf, y compris dans le domaine théologique. La dimension apologétique en est désormais absente.

Il est une anabase d'un genre très particulier qui se développe dans un des *Songes et visions philosophiques* et qui donne lieu à une vision de la Nature à l'œuvre dans son énergie primordiale.

- Une vision de l'Amour cosmique chez Mercier

Louis-Sébastien Mercier est une fois de plus l'auteur qui se démarque en cette fin de siècle par la capacité qu'il a de mobiliser une vaste culture, de faire coïncider des références éloignées voire hétéroclites en leur donnant une portée nouvelle : ainsi, il s'appuie sur la grande tradition de l'anabase en la détournant, pour développer une vision quasi-philosophique digne du *Rêve de d'Alembert* et annonçant le romantisme.

Le texte étonnant qui inaugure les *Songes et visions philosophiques,* est intitulé « De l'amour ». L'auteur offre un développement inédit du récit-cadre, et dans les *Songes d'un hermite,* et dans les *Songes et visions philosophiques,* si l'on excepte le songe 3 sur la guerre au récit-cadre légèrement plus court.

A son plus grand regret, le narrateur et futur rêveur se voit forcé de quitter la campagne pour rejoindre la ville au début de l'hiver. Sur le chemin du retour, il fait une

---

moyen de débrider la pensée de ce qui l'entrave durant le jour : dans *Le Rêve de d'Alembert* comme dans les *Entretiens*, n'est-ce pas à la faveur de la nuit que se formulent les hypothèses les plus audacieuses ? », p. 103.
[1] *Ibid.*, p. 106.

escale dans une auberge où il rencontre une jeune femme esseulée, un enfant entre les bras. Elle lui raconte son histoire, son amour contrarié avec son amant désargenté, leur fuite, le départ depuis plus de trois mois de son compagnon illégitime, déterminé à demander de l'aide à l'oncle de la jeune femme. L'homme qu'elle aime rentre enfin et ils conversent tandis que leur voisin, le narrateur, rejoint sa chambre et a une vision nocturne :

> « je me sens transporté dans les nues, au milieu d'un char attelé de colombes qui se becquetoient dans le vague des airs, et un objet, aussi ravissant qu'admirable, s'offrit tout-à coup à mes regards. Une femme d'une taille haute et d'une beauté indéfinissable, couronnée d'étoiles, planoit au milieu d'un air pur, au-dessus de la terre, qui sembloit s'embellir, et s'abreuver délicieusement d'un lait éblouissant que son sein répandoit avec abondance. »[1]

L'anabase vers la voie lactée inspire directement cette vision ; mais elle est détournée, d'une part parce que l'apparition du guide, fréquemment une figure divine, est ici remplacée par la vision de la Nature personnifiée. L'allégorie de la Nature est doublement motivée : elle préside aux lois du *cosmos,* puisque sa nature nourricière rend raison du spectacle de la voûte étoilée, la voie lactée. Et elle prodigue ses biens aux créatures terrestres, qui lui obéissent. C'est aussi l'Artémis d'Ephèse dite « polymastos », car son sein est « enrichi de plusieurs mamelles fécondes » et son attribut principal est la fertilité[2]. La vision se poursuit ainsi :

> « Elle l'agitoit [son sein] avec une grace majestueuse, et des millions de petites étincelles brillantes, en forme de dards, se précipitoient avec activité dans toutes les parties du monde. De l'autre main, elle tenoit un fil invisible aux mortels ; ce fil, que rien ne pouvoit rompre, passoit dans tous les cœurs, et tenoit tous les objets de la terre enchaînés avec des nœuds plus forts que le diamant. »[3]

Mercier, dans un syncrétisme sans ambages, confond les attributs de Cybèle, d'Artémis et de Cupidon dont les flèches percent non seulement les cœurs mais aussi toute la matière de l'univers dans un raccourci lucrécien. En effet, on reconnaît l'hommage à Cybèle qui inaugure le livre II du *De Natura Rerum*[4], déesse qui prodigue leur

[1] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 32, pp. 14-15.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] *Ibid.*
[4] Lucrèce, *De Natura rerum*, texte établi, traduite par Alfred Ernout, Paris, Les Belles-Lettres, 1993, 125 p., tome 1, livre II, p. 63 : « Elle contient [la terre] encore les germes qui lui permettent de faire croître pour le genre humain et les moissons blondes et les arbres chargés de fruits, et de fournir également aux espèces sauvages

subsistance à toutes les créatures. On peut aussi reconnaître la chaîne des êtres, dont Edward Young donne une description dans la cinquième de ses *Nuits*[1]. Néanmoins, l'interprétation de Mercier en est inattendue : il suggère la continuité de la création et l'absence de vide dans une mention qui porte sur les objets et non sur les créatures, inventant une image qui a perdu sa motivation. Puis, la chaîne de la continuité du minéral à l'être humain est aussi celle de l'amour qui traverse tous les cœurs. On pense à un autre de ses songes où chaque cœur de femme superficielle est suspendu par un « filet » à quelque bien matériel plutôt qu'à un autre cœur[2]. Plus loin, dans le texte, la Nature lui tend une lentille, un « céleste microscope » qui lui offre « un seul point de vue » et lui ouvre les yeux :

> « Le plaisir animoit la matière, et elle croissoit à vue d'œil sous cette maison fortunée. Les plantes, les fleurs, les arbres penchoient l'un vers l'autre leurs tiges amoureuses et vivantes ; les grands corps semés dans l'espace, obéissoient à ce mouvement universel ; les atomes se poursuivoient ; chaque désir voloit vers son aliment ; chaque étincelle enflammoit un objet et le dévoroit comme sa proie. Le métal vivifié dans la mine étendoit ses branches et les unissoit en silence ; le caillou le plus dur s'incorporoit à la pierre qu'il faisoit grossir ; les oiseaux, aux aîles étendues, cherchoient la volupté dans l'azur des cieux ; les habitants des eaux ressentoient ce feu subtil dans leur humide demeure »[3]

Cet autre éclairage des lois cosmiques met l'accent sur Vénus, dans la filiation de Lucrèce et de son hommage inaugural à la déesse du plaisir. Cependant, sa description emprunte son vocabulaire à l'explication d'ordre physique, celle que l'on peut lire chez Lucrèce à propos du mouvement ininterrompu des atomes[4] : l'attraction universelle est à son tour interprétée comme une inclinaison amoureuse. Cette force première assemble les éléments de matière, traverse tous les règnes, et même le règne minéral où les cailloux

---

errant sur les montagnes des cours d'eau, des frondaisons et de gras pâturages. Aussi lui a-t-on donné à la fois les noms de Grande Mère des dieux, Mère des espèces sauvages, et Créatrice de l'Humanité. » vers 594-599.

[1] « Look Nature through ; 't is neat gradation all.
By what minute degrees her scale ascends ! 715
Each middle nature join'd at each extreme,
To that above it join'd, to that beneath.
Parts into parts reciprocally shot
Abhor divorce. What love of union reigns !
Here, dormant matter waits a call to life », *Nights Thoughts* d'Edward Young, texte en ligne, version de 1859 : vers 714-720, Cinquième Nuit,
https://archive.org/stream/nightthoughtson00youniala/nightthoughtson00youniala_djvu.txt

[2] *Songes d'un hermite*, songe 14, dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, p. 303.

[3] Songe 1 des *Songes et visions philosophiques*, *op. cit.*, tome 32, p. 17.

[4] Voir le livre II.

viennent former des concrétions plus denses ; nous ne sommes pas loin de la grande vision diderotienne qui représente le sommet lyrique de la tirade de d'Alembert. Le mouvement de l'expansion vitale, identifié au plaisir, préside aux lois de tous les règnes et agite l'ensemble de la matière dans un spiritualisme diffus. L'insistance sur les éléments minéraux et ignés assimile ce mouvement à une alchimie naturelle, capable même de s'opérer dans l'élément marin. La vision embrassante, rapportée avec un certain émerveillement, comme si le rêveur participait à cette énergie cosmique, fait souffler sur ce texte aux accents variés un vent épique, dessinant la geste des temps modernes. Car ce dernier XVIII^e^ siècle est à la fois l'héritier de l'hédonisme lucrécien et des dernières découvertes scientifiques : entre métaphysique et lois physiques, Mercier partage avec d'autres intellectuels l'assurance que de grandes lois universelles travaillent la matière dans son ensemble. Le songe est la forme à même d'accueillir ce souffle épique, caractéristique de l'optimisme scientifique comme d'un hédonisme assumé : elle est en effet assez souple, et elle renvoie à une ample tradition de discours philosophique autant qu'à une tradition poétique amoureuse, qui fusionnent ici dans une écriture suggestive.

Par ailleurs, l'exploration de territoires « extra-terrestres », hors du temps, invitation à s'aventurer aux confins du monde connu et à faire l'expérience de l'infini trouve des résonances dans le corps des rêveurs, entre émotion paroxystique et participation à l'énergie cosmique. On en trouve un prolongement dans le « sentiment de l'infini » pour reprendre un concept de Germaine de Staël, ou le « sentiment océanique » élaboré au XX^e^ siècle, qui s'invite également dans la forme du songe, en cette fin de XVIII^e^ siècle.

- Le sentiment de l'infini et l'appartenance du spectateur à la vision de l'univers

Germaine de Staël explicite ainsi le « sentiment de l'infini » dans son ouvrage *De l'Allemagne* daté de 1810 :

> « Nous nous sentons comme dégagés, par l'admiration, des entraves de la destinée humaine, et il nous semble qu'on nous révèle des secrets merveilleux, pour affranchir l'âme à jamais de la langueur et du déclin. Quand nous contemplons le ciel étoilé, où des étincelles de lumière sont des univers comme le nôtre, où la poussière brillante de la voie lactée trace avec des mondes une route dans le firmament, notre pensée se perd dans l'infini, notre cœur bat pour l'inconnu, pour l'immense, et

> nous sentons que ce n'est qu'au-delà des expériences terrestres que notre véritable vie doit commencer. »[1]

L'auteur y explicite le sentiment de n'être plus enfermé dans sa condition humaine, mais d'appartenir au monde dans son absence de limites, de reconnaître par cette projection aux marges de l'univers, une part authentique de soi-même, un jaillissement de vie, dans une expérience à la fois intellectuelle et émotionnelle intense. Plus loin, elle ajoute :

> « La nature a revêtu l'infini des divers symboles qui peuvent le faire arriver jusqu'à nous : la lumière et les ténèbres, l'orage et le silence, le plaisir et la douleur, tout inspire à l'homme cette religion universelle dont son cœur est le sanctuaire. »

C'est là le « véritable attribut de l'âme » dont la nature se fait l'écho par des signes qui éveillent ce qu'il y a de plus profond en elle. C'est une religion sans Dieu, une effusion cosmique dans lequel le sujet se perd. La nature acquiert « une dimension nouvelle mêlant intimité et *terribilita »,* l'homme renoue avec les « vertiges et méandres de son propre émoi »[2]. En particulier, l'observation du paysage devient « partage mystique »[3]. Difficile de ne pas penser à la lettre XXIII de *La Nouvelle Héloïse :*

> « l'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble pouvoir n'en contenir : enfin le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est. »[4]

Cette désappropriation, cette impression de sortir des limites de son corps est la clé de la guérison de Saint-Preux : il se déprend de lui-même et de son amour insatisfait pour Julie par la contemplation absorbante ; il meurt en quelque sorte à lui-même. L'expérience en appelle une autre, celle qui innerve les *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778) comme en témoigne l'épisode fondateur de l'accident de Ménilmontant :

> « Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent je ne me souvenais de rien ; je n'avais nulle notion

[1] Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, *quatrième partie La religion et l'enthousiasme*, Paris, Hachette, 1960, 274 p., tome V, pp. 12-13 puis pp. 15-16.
[2] Voir le catalogue *L'Invention du sentiment aux sources du romantisme*, 2 avril-20 juin 2002 au Musée de la Musique, sous la direction de Frédéric Dassas, Dominique de Font-Réaulx et de Barthélémy Jobert, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, 285 p., p. 254*sq.*, « L'aspiration vers l'infini ».
[3] *Ibid.*
[4] Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eideldinger, tome XIV, Genève, Slatkine, 2012, 721 p., p. 217.

> distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais »[1]

Rousseau se confond avec le monde qui l'entoure ; il observe son sang comme un paysage extérieur ; la vie est ressentie comme impersonnelle, elle circule du sujet au monde environnant, il n' y a plus d'opposition entre le subjectif et l'objectif. Le monde alentour, dans ses aspects multiples, devient l'écrin d'une subjectivité en expansion, dont les délimitations s'effacent. On doit remarquer que cette expérience de dépersonnalisation est le résultat d'une commotion violente : en s'approchant de la mort, en observant son sang s'écouler hors de soi, sa substance vitale le quitter, Rousseau ne ressent aucune inquiétude, il a renoncé à lutter pour sa survie. Cet abandon absolu est l'expérience sensible de la mort, peut-être la réalisation d'un instinct de destruction dans les conditions difficiles qu'il traverse.

Le « sentiment océanique », tel qu'il est décrit par Romain Rolland au XX^e^ siècle en dessine autrement les contours. C'est un lien d'appartenance, ressenti par le sujet, à la totalité du monde : il est dépossédé de son identité circonscrite et se dissout dans le sentiment d'une unité. Romain Rolland la définit ainsi, dans une lettre adressée à Sigmund Freud : « *sentiment religieux* spontané », ou plutôt « *sensation de l' "éternel"* (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique », « *contact »* qui livre « sa riche et bienfaisante énergie », « source de renouvellement vital »[2].

Le songe accompagne cette dilution naissante du sujet dans le monde qui en devient l'expression non circonscrite : sorte de lampe magique qui projette des espaces mentaux dans lesquels il se perd, il est une expérience intime et en même temps le sentiment d'une dissémination identitaire dans laquelle le sujet puise une énergie nouvelle.

Cette nouvelle approche de la nature, du paysage ou de l'univers, comme projection d'une identité en expansion, modifie la représentation picturale : elle appelle

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eideldinger, tome III, Genève, Slatkine, 2012, 670 p., p. 477, seconde promenade.

[2] Romain Rolland, *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1886-1944)*, Paris, Albin Michel, 1967, 397 p., lettre du 5 décembre 1927, pp. 264-266. Dans *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995, 93 p., Sigmund Freud le formule ainsi : « sentiment, donc, d'un lien indissoluble, d'une appartenance à la totalité du monde extérieur », « sensation de l'"éternité", sentiment comme de quelque chose de sans frontière, sans borne, pour ainsi dire "océanique" », p. 6 et p. 5.

notamment une invention qui marque la fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e] siècle : le panorama[1].

Le principe du panorama a été imaginé par le peintre portraitiste irlandais Robert Barker en 1787. Il eut l'idée de proposer la reproduction complète et illusionniste du paysage qu'il admirait depuis l'une des collines d'Edimbourg. Le procédé permettant de créer cette illusion est une toile de forme arrondie, devant être regardée d'un point central et éclairée par le haut. Ainsi, ce n'est plus seulement une manière de voir le paysage qui est visée, mais le paysage lui-même, sans la médiation d'un point de vue. La folle ambition du panorama consiste à se délivrer du point de vue, à être le monde lui-même[2] :

> « Le panorama pousse à leurs extrémités les pouvoirs de la *mimésis* picturale, au point qu'image et réalité échangent leurs places »[3]

Le panorama remplace le voyage : il substitue les artifices de l'illusion et de l'imagination au déplacement réel, invite le sujet à se projeter en imagination sur les lieux représentés dont il est enveloppé et à s'y perdre. L'artifice du panorama consiste à créer les conditions favorables à l'impression de ce sentiment d'infini.

Or, la forme du songe est justement celle qui est mise en œuvre pour illustrer ce statut nouveau de la représentation artistique : elle saisit magiquement la vie de la nature au point qu'elle la dépasse. Il est un songe qui illustre avec une distance satirique la capacité de la peinture à *capter* la vie. L'auteur porte très loin la confusion entre la représentation artistique et la vie, de même que la confusion de niveaux entre l'esprit du critique et les tableaux qu'il contemple : *Le Songe, ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas. Scène critique* de 1783. C'est un texte anonyme de 35 pages[4].

Le rêveur est un critique d'art qui sort d'un salon et dont l'esprit demeure accaparé par les nombreuses œuvres qu'il y a découvertes – au point qu'il a contracté un mal de tête persistant. Il s'endort et par la magie du songe, est transporté dans l'Olympe où une déesse altière, Minerve, déesse des arts et de la sagesse, vient à sa rencontre pour le récompenser de « son audace ». Elle lui offre une lance dont le pouvoir consiste à faire parler les figures des tableaux et sculptures. Les procédés du transport céleste, du guide

[1] Voir *S'approprier le monde. J'aime les panoramas*, sous la direction de Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller, Flammarion, Paris, 2015, 254 p., en particulier Alice Thomine-Berrada, « Le panorama au XIX[e] siècle : retour sur un mythe fondateur de la modernité », pp. 30-40.
[2] Voir Christian Dotremont, « Est-ce qu'il faut rajeunir le monde ou le regard », *ibid.*, pp. 8-15, en particulier p. 12.
[3] *Ibid.*, Jean-Marc Besse, « Le panorama : voir et connaître au XIX[e] siècle », pp. 58-67.
[4] *Le Songe ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas. Scène critique*, à Rome, 1783, 35 p.

divin, du pouvoir magique nous sont à présent familiers. Le critique redescend sur terre et fait parler les caractères des tableaux et sculptures dans une visée satirique.

L'effet comique, burlesque ou tragi-comique est assez réussi car les personnages, souvent des sujets historiques, s'animent et prennent la parole de manière inappropriée. Ils s'expriment soit comme le peuple, par exemple Andromaque comme une « marchande de la rue Saint-Denis »[1], soit d'une manière pompeuse[2] ; certains prennent des attitudes vulgaires[3], sans rapport avec leur rôle. Naïfs, ils évoquent des disconvenances dues à des maladresses de dessin : ainsi ils ne reconnaissent pas un motif du tableau (un animal)[4], ils critiquent leurs habits[5], la facture des autres personnages[6], dénoncent un torticolis[7] dont le peintre malhabile est responsable. L'un d'eux doit même demander à son spectateur de se détourner parce que seule sa draperie est réussie, il en a honte[8]. A travers ces saynètes incongrues, le critique anime les personnages peints et sculptés comme Pygmalion pouvait le faire de sa statue. Mais c'est une version parodique du mythe car les personnages prennent vie non en raison de la perfection artistique, mais pour souligner les incongruités commises par les artistes : c'est la vie même, mais qui est innocemment inconvenante ou qui remarque avec surprise ou honte les bizarreries dont elle est consciente. Tels des comédiens professionnels, les personnages observent d'un œil critique le degré de réussite de la scène comme mise en scène avec le casting, le choix des costumes, et ce qui est plus nouveau, les ratés mêmes du vivant (comme Astyanax qui grandit à vue d'œil). Ce jeu énonciatif est spirituel, qui consiste à mettre dans la bouche des personnages l'expression naïve et pleine d'émotion des défauts de la toile comme si elle était la vie même. Il engage cependant un mouvement centrifuge de la maîtrise artistique qui donne l'animation aux figures ; puis un mouvement centrifuge du moi par lequel le critique se projette sur la toile et donne en quelque sorte l'étincelle d'esprit à des toiles. La

[1] *Ibid.*, p. 22 : « Telle figure, tel langage… » répond-elle au rêveur.
[2] Maillard parle en vers « d'un ton tragique » :
« Je suis peint maniéré, je dois parler ainsi.
Si tu n'es pas content, adieu, pars, hors d'ici. », p. 17.
[3] Ainsi de Paris qui ressemble à un « Valet-de-Pied ».
[4] Ulysse interroge un autre personnage sur l'identité d'un motif p. 10.
[5] *Le Songe ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas. Scène critique*, *op. cit.*, p. 10.
[6] Ainsi d'Andromaque qui prend la parole naïvement à propos de son fils : « si mon fils m'avoit quitté un seul instant, je ne l'aurois pas reconnu ; car il grandit à vue d'œil depuis la mort de son malheureux père. »p. 23. La manière détournée dont ce personnage critique l'art de son créateur, comme si c'était la nature même, est spirituelle.
[7] Mathatias a un torticolis dans « Scène de théâtre, tableau de M. Vien » p. 4*sq.*
[8] Ulysse, p. 10.

représentation prend vie, et le songe le permet précisément parce qu'il est la projection d'une imagination aux vertus miraculeuses, qui donne l'illusion même du vivant, parce qu'elle y puise directement.

Ce texte, par ses procédés, en appelle un autre plus ancien mais au développement plus ample et dont les présupposés sont plus audacieux encore, il s'agit des célèbres *Salon de 1765* et *Salon de 1767* de Denis Diderot, sur lequel nous revenons dans sa réflexion esthétique. Si nous sortons du cadre circonscrit des songes autonomes, c'est pour mieux expliquer que des œuvres comme *Le Songe ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas* de 1783 aient pu voir le jour en tant qu'œuvres en elles-mêmes.

- Les Salons de 1765 et 1767 : le rêve, forme qui illustre le pouvoir de l'œuvre d'art de nous faire explorer des états aux confins de la dépossession

Pour commencer, le rêve est la forme retenue par Diderot pour rendre compte de la force des toiles commentées et du retentissement stupéfiant qu'elles ont eu sur lui.

En premier lieu, l'extrait du salon de 1765 qui met en scène un rêve comme mode d'apparition esthétique, commente la toile de Fragonard « le Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé »[1] . Le tableau prend pour sujet le moment précis où Corésus, prêtre de Dionysos, s'apprête à immoler Callirhoé, la femme qu'il aime et qui a repoussé ses avances, si bien qu'elle a provoqué la colère du Dieu qui a fait sombrer tous les habitants dans la folie. Mais au lieu de la sacrifier, Corésus retourne la dague contre lui et se tue. Diderot prétend qu'il n'a pas pu voir la toile de Fragonard et propose en place et lieu de son compte rendu, de relater son rêve de la nuit précédente. Le nouveau titre en est « l'Antre de Platon ». Il y décrit la scène de la caverne telle qu'on la lit dans *La République* de Platon ; il fait partie des hommes attachés à l'entrée de la caverne, à qui l'on montre le spectacle d'ombres chinoises, en leur prêtant la vie qui doit abuser les prisonniers sur la réalité de ces spectres. Les instigateurs de ce spectacle sont nommés les « charlatans »[2] et il est aisé d'y reconnaître les religieux fanatiques qui obligent les croyants à prendre les ombres pour la réalité, les fantômes de la religion comme Dieu, les idées morales, les saints, les visions prémonitoires aussi.

Puis l'auteur décrit le spectacle dont il a été le témoin depuis sa prison :

[1] Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, ed. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, 365 p., pp. 253-264.
[2] *Ibid.*, p. 254.

> « Sur cette toile, tout paraissait d'abord décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait ; au moment où l'un se noyait, un autre était pendu, un troisième élevé sur un piédestal ; mais à la longue tout se liait, s'éclaircissait et s'entendait. »[1]

Il s'agit de scènes isolées, dont le lien narratif a été rompu[2], qui forment une cacophonie paroxystique : la joie débridée, la gloire y côtoient l'auto-flagellation, le crime et le suicide. Ce désordre se met en place peu à peu et livre des tableaux successifs, dont le lien narratif n'est cependant jamais explicité. D'ailleurs, le nom des personnages a disparu, conférant une aura archétypale aux apparitions de scènes.

Les deux premières montrent l'enivrement rituel du culte à Dionysos puis la joie furieuse qui s'ensuit et qui cherche le crime. Ensuite le jeune prêtre, lors d'une autre scène isolée, fait des avances passionnées mais vaines à une jeune femme, « dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin »[3]. Une autre scène montre des parents commettant des incestes avec leur progéniture, des enfants de tous sexes se livrant à la débauche, à l'arrière-plan. La transgression monte encore d'un cran, jusqu'au tabou de l'inceste.

Vient enfin la description du temple, en rouge sang, noir et blanc. Les sacrificateurs sont beaux, revêtus de blanc, l'amant porte un couteau à la main et sa victime, la jeune fille, s'évanouit de douleur et de frayeur. La scène gagne en cruauté, d'autant plus que tout se ralentit, la description du temple s'étale, annonçant une scène sanguinaire.

Le spectacle muet gagne en ampleur et en profondeur avec la description de témoins toujours plus nombreux. L'auteur commente :

> « Les hommes, nés compatissants, cherchent dans les spectacles cruels l'exercice de cette qualité »[4]

Il semble alors que le genre humain, comme symbolisée par cette foule, prenne une face obscure, celle de la cruauté, dissimulée sous l'apparente empathie. De même, le prêtre devient une figure hautement ambivalente, instigateur de la vengeance divine, il tend un couteau au symbolisme phallique patent et le cérémonial, la beauté des acolytes, transforment le sacrifice en scène cultuelle, assassinat d'une victime expiatoire érigé en

[1] *Ibid.*, p. 255.
[2] Voir Jacques Chouillet, « La poétique du rêve dans les *Salons* de Diderot » du même, Stanford french review VIII, 2-3 (automne 1984)245-257, p. 249.
[3] *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 256.
[4] *Ibid.*, p. 260.

spectacle collectif, en apothéose. Lorsqu'enfin le prêtre retourne son arme contre lui, la stupeur et l'effroi circulent parmi tous les spectateurs jusqu'aux plus cruels et aux plus indifférents, tandis que, venu des ténèbres, le Désespoir frappe la belle jeunesse de l'officiant. La violence se détourne de la première victime pour en frapper une seconde, tout aussi innocente. Personne ne parle, mais tous les spectateurs participent à cette émotion paroxystique, y contribuant en tant que complices de la cruauté, puis victimes à leur tour par leur empathie. Cette mise en abyme du spectateur qu'est le narrateur nous rappelle qu'il est enchaîné lui-même dans une caverne, témoin à son tour complice et horrifié. Le clair-obscur, la confusion primitive des scènes, l'ambivalence de toutes les figures entre férocité et candeur, entre cruauté et compassion, confère à cette mise en scène la force du fantasme, interdit.

L'impact de ces tableaux liés en une progression émotionnelle, la feinte du songe, la mise en scène de la caverne, soulignent le bouleversement que les grandes toiles provoquent en nous. Elles agissent comme le miroir de forces intérieures, qu'elles éveillent : mélange confus de débordements débridés, de désirs incestueux, d'instincts de mort, elles sont des spectacles devant lesquels nous sommes enchaînés, obligés de les accepter comme nécessaires et auxquels nous prenons part malgré nous, dans un soulèvement passionné[1].

Le passage du *Salon de 1767* consacré à Vernet utilise le même procédé du rêve comme dévoilement de tableau, mais avec une portée différente.

L'extrait du salon consacré à Vernet est singulièrement long ; il procède par déplacement et digressions multiples. Le narrateur y explique qu'il est sur le point de rédiger son compte-rendu sur le salon lorsqu'il part à l'improviste pour la campagne, guidé par l'instituteur des enfants de la maison, un grand connaisseur de la région, un vrai « cicerone ». Ce dernier l'introduit aux plus beaux sites, qui sont autant de haltes, sources de stupéfaction : la peinture est elle-même « une aventure qui se joue *dans* et *à travers* l'œuvre du peintre »[2], pour reprendre les termes de Jacques Chouillet : Diderot en imagine toute la trame narrative dans les méandres d'une promenade avec ses pauses et ses « excursions », comme dans ceux d'une réflexion philosophique

[1] Nous renvoyons aux conclusions de Jacques Chouillet dans son article « La caverne, ses habitants et ses songes : de Platon à Prévost et au-delà » dans Cahiers Prévost d'Exiles 1(1984) 59-72 et la citation de Diderot, p. 70 : « L'histoire secrète des âmes est à peu près la mienne. C'est une caverne obscure habitée de toutes sortes de bêtes brutes et malfaisantes. Le méchant ouvre la porte de la caverne et ne lâche que les dernières. L'honnête fait le contraire »

[2] Jacques Chouillet, « La promenade Vernet » dans Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie volume 2, numéro 1(1987)123-163, p. 134.

interrompue par des moments de contemplation. Le premier site est grandiose, il donne sur une cascade. La description en est minutieuse, et elle débouche sur cet échange de la part des deux protagonistes :

> « "Quel est celui de vos artistes, me disait mon cicerone, qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par cette touffe d'arbres"… Vernet, peut-être… "à la bonne heure. Mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élégance et le charme ? aurait-il pu rendre l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre les troncs et leurs branches ?"… Pourquoi non ?... "Rendre l'espace immense que votre œil découvre au delà ?"… C'est ce qu'il a fait quelquefois. […] Eh bien, dis-je à mon cicerone, allez-vous-en au Salon, et vous verrez qu'une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature a inspiré à un de nos artistes, précisément ces rochers, cette cascade et ce coin de paysage… »[1]

Diderot met en scène un promeneur qui voit en la nature un reflet de la perfection divine, dans la disposition savante de ses paysages, harmonieuse jusque dans l'étagement de ses plans, car elle invite le regard à pénétrer dans le site en lui opposant d'abord un obstacle. La beauté harmonieuse, « l'harmonie et le sortilège »[2] que confère au paysage la lumière se jouant dans les branches d'arbres, le léger vertige que suscite une étendue infinie, font de ce site un joyau pour le regard qui s'y absorbe. Ce promeneur refuse de croire que l'art de l'homme puisse rivaliser avec cette perfection naturelle, reflet de son Créateur. Son interlocuteur lui objecte le talent de Vernet puis l'existence d'une toile semblable au site en question. Le lecteur comprend au détour de ces évocations que son narrateur-mystificateur n'est pas parti en promenade mais qu'il est en train de composer son compte rendu. Derrière ce jeu de masques, un enjeu plus essentiel se dégage : Vernet est un grand peintre parce qu'il a volé le secret de la nature, tel un Prométhée. Son imagination « féconde » a capté l'arrangement idéal des plans qui favorise la mobilité du regard, son intrusion dans la perspective ; et qui provoque des émotions entre admiration et harmonie des facultés, procurée par le spectacle de la beauté. Il y a équivalence entre l'art et la nature. Le dispositif narratif rend heureusement compte de ce qu'éprouve le spectateur des tableaux : il y plonge le regard et éprouve un bien-être dans l'équilibre heureux de ses facultés, au point de s'adonner à

[1] Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 563 p., pp. 176-177.
[2] *Salons de 1767*, *op. cit.*, p. 223.

une émotion pure, dont la rêverie est l'état le plus juste. Ce que Diderot exprime plus loin :

> « Toute cette conversation se faisait d'une manière fort interrompue. La beauté du site nous tenait alternativement suspendus d'admiration. Je parlais sans trop m'entendre. J'étais écouté avec la même distraction. »[1]

La rêverie est une distraction qui correspond adéquatement à ces sites splendides : l'émotion l'emporte par intermittences sur la réflexion qui essaie de reprendre son cours, puis se perd de nouveau. La contemplation prend le pas sur la parole, de même que la raison est le satellite aveugle d'une vision qui diffuse son bien-être à l'ensemble des organes sensibles. Cette émotion envahissante qui interrompt la sociabilité plaisante, n'est pas nouvelle ; le père Bouhours, lui accordait déjà une place de choix dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671)[2]. Face à la mer, phénomène naturel tour à tour paisible et furieux, les deux amis émus perdaient la parole :

> « […] ils furent quelque temps à rêver l'un et l'autre, sans se dire presque rien : et leur conversation auroit pu estre languie, si Eugene ne l'eût réveillée en demandant brusquement à son ami, quel étoit le sujet de sa rêverie »[3]

Ils sont frappés d'admiration pour un phénomène aussi changeant que constant et qui renvoie à la création continuée et infiniment diverse de Dieu. Face à ce mystère, songer puis deviser s'imposent mais s'achèvent sur un constat d'impuissance, un silence humble et raisonnable, car la raison est dépassée par les merveilles de la création:

> « Ainsi le meilleur parti pour nous est de confesser notre ignorance, et d'adorer humblement la sagesse de Dieu, qui a voulu que ce secret fut caché aux hommes. »[4]

On voit que la contemplation esthétique est la résultante de la *varietas* qui suscite des émotions diverses jusqu'aux confins des émotions extrêmes, la « frayeur » ; le sublime classique, inspiré de Longin, est ici l'instrument d'une apologétique et prolonge la piété des deux interlocuteurs. Denis Diderot, dans son *Salon,* détourne la religion naturelle vers un éloge de l'imagination artistique, rivale de Dieu pour la variété et la disposition. L'œuvre d'art accomplie ouvre aussi le chemin de l'infini, au point que le spectateur croit

[1] *Ibid.*, p. 178.
[2] Voir pour les analyses Robert Morrissey, "La rêverie, la parole et les limites de la raison" dans : *Saggi e ricerche di letteratura francese* 20 (1981) 73-91.
[3] Père Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, A. colin, 1962, 260 p., p. 6 et 11.
[4] P. Bouhours, *op. cit.*, p. 18.

retrouver en un tableau la puissance naturelle qui l'enveloppe, le déstabilise, le renvoie à lui-même dans une introspection féconde.

Comme le montre Jacques Chouillet, la promenade est une initiation menant de l'esthétique du beau à l'esthétique du sublime[1]. Le deuxième site, un torrent en cascade dans un paysage de rochers montagneux très découpés observés depuis l'étendue du lac où il vient se perdre provoque des émotions encore plus fortes : « je restai stupéfait et muet »[2]. La nature devient une force qui n'est plus à la mesure de l'homme. Nous reconnaissons, devant la « puissance » sans bornes de la chute d'eau, la passion de la terreur, « principe fondamental du sublime » telle qu'elle est décrite par Burke dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1765)[3].
L'état de stupeur est ainsi développé par Diderot :

> « Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps. Il n'y en a plus. Rien ne le mesure. L'homme devient comme éternel. Cependant par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de nature, en une production de l'art, je m'écriai, que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié ! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. »[4]

Le paysage « sublime » arrête le temps ; au lieu d'inviter à un échange à bâtons rompus, il paralyse les facultés de la réflexion. Il isole les interlocuteurs dans une rêverie taciturne et repliée sur elle-même. Le narrateur, cependant, par une exclamation involontaire, revient de son émotion en exprimant son admiration pour l'accomplissement artistique du peintre. La force de l'émotion est le résultat d'un art consommé de la densité : au point que le spectateur perd l'usage de la réflexion, est envahi par une émotion qui le dépasse et ressent une puissance qui le terrasse de surprise jusqu'à le figer dans l'immobilité et le projeter dans l'éternité. Cet enthousiasme, c'est un ravissement qu'a opéré l'œuvre d'art, si bien que le spectateur ne distingue plus l'art de la nature, qu'il se perd lui-même, submergé par ce tableau

[1] Jacques Chouillet, « La promenade Vernet », *op. cit.*, p. 149.
[2] *Salons de 1767*, *op. cit.*,, p. 181.
[3] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction de E. Lagentie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973, 323 p., p. 103 : « Il est certain que la terreur, dans tous les cas possibles, est plus ou moins distinctement le principe fondamental du sublime. » Puis : « Aucune passion ne dépouille l'esprit de toutes ses facultés d'agir et de raisonner aussi efficacement que la crainte », p. 102.
[4] *Ibid.*, pp. 183-184.

grandiose, qu'il s'extrait du temps et du mouvement, dans une projection imaginative puissante.

Lorsque le narrateur arrive au quatrième « site », il est comme enivré des spectacles variés et de la beauté infinie de la nature. Il décrit ainsi l'état qu'il traverse après cette contemplation :

> « mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais, l'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve ; le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je en ce moment ? qu'est-ce qui m'environne ? je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il ? rien. Que désirè-je ? rien. S'il est un dieu, c'est ainsi qu'il est. Il jouit de lui-même. »[1]

Le narrateur est dans un état de transe, il a la jouissance totale de toutes ses facultés, autant de ses facultés sensibles que de ses facultés représentatives, comme décuplées par la beauté du spectacle. Il prend de la hauteur et s'extrait momentanément de son statut d'homme des villes, retrouvant un état de nature de suffisance, de bonheur sans entraves.

D'autres sites donnent lieu à des réflexions philosophiques : l'agitation de l'eau, les voiles à sa surface sont la figuration de l'instabilité de l'homme, du bonheur, de la vérité[2] et donc de la difficulté philosophique à cerner les problèmes.

Pour finir, à partir du septième tableau, les derniers paysages sont présentés non plus comme des sites réellement observés, mais comme une vision onirique. C'est un spectacle terrifiant de naufrage qui s'offre au rêveur, pendant « la nuit la plus agitée »[3]. Le cauchemar avec son paroxysme émotionnel, sa « terreur » est l'équivalent le plus pur de la scène « sublime » ; de même que son désordre autorise le passage d'une vision à l'autre, la profusion de détails pathétiques. En effet, l'esprit est entièrement capté par son objet, l'incommensurable[4], l'étonnement fait cesser même la réflexion, et le rêve est l'état qui exprime le plus fidèlement cette aliénation, cet enveloppement dans une émotion extrême quasi-obsessionnelle, qui ne laisse la place à aucune autre et dont

[1] *Ibid.*, pp. 191-192.
[2] *Ibid.*, p. 203.
[3] *Ibid.*, p. 230.
[4] Voir J. Chouillet, *op. cit.*, p. 163 : « Si l'on désire aller plus loin, et franchir le mur qui sépare le beau du sublime, alors il faut au sens propre changer d'état, demander aux formes dérivées du rêve : à l'hallucination, à la fièvre, au délire le moyen de nous mettre au contact de cet "incommensurable" dont nous avons le désir mais non le libre usage. »

l'esprit se repaît avec délices. La description est scandée de « J'ai vu » incrédules, relayés par « je vois », empreints d'une angoisse prégnante qui se perpétue dans le présent. Le narrateur rappelle ensuite les analyses physiologiques qu'il a exposées dans *Le Rêve de d'Alembert* : les organes sont agités de spasmes similaires à ceux qu'ils éprouvent dans la terreur et des scènes terrifiantes, des bruits horribles s'emparent de la tête, toute à ses illusions. Ainsi, le rêve est-il l'état où l'émotion part du bas, des organes et remonte à la tête ; de même que le sublime dans sa version la plus épurée trouve son fondement dans la terreur, viscérale, et tire son intensité, sa puissance, de la sujétion absolue qu'elle impose à la tête. Le narrateur conclut à la supériorité incontestable du sublime en matière de poésie:

> « La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. »[1]

Diderot a donc trouvé des équivalents capables de suggérer le miracle des toiles de Vernet : elles projettent le spectateur dans la nature, l'enveloppant dans sa grandeur démesurée, dans sa force. Elles le rendent aussi à un état plus innocent, lui procurent un bien-être et une suffisance qui le rapprochent de l'état divin, hors du temps, du changement. Le rêve en est la forme la plus extrême, vision émotionnelle paroxystique où la tête, débordée par la terreur devant le sublime, ne fait que suivre les intestins, et surtout initiation à la dépossession de soi, délectation de cette dépossession. Ces visions ne sont pourtant que des toiles, mais Diderot suggère qu'elles touchent le spectateur, en l'occurrence le narrateur, d'une manière personnelle, au point qu'elles modifient son rapport à lui-même et qu'elles viennent fouiller l'intimité de ses émotions primitives. Cette esthétique du sublime engage tout l'être du spectateur et la poésie, plus que la peinture, est plus à même de suggérer l'absence de limites et de provoquer des secousses émotionnelles à l'intensité redoublée.

Pour terminer, les songes de cette fin de siècle entament le brouillage d'une identité sociale et psychologique circonscrite. Ils explorent les tréfonds du désir, dévorant et impersonnel, indifférent à tous les déterminismes psychologiques. Le corps rêvé est lui-même le sujet de métamorphoses incessantes qui le dissolvent. L'énonciation insolite du

[1] *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, *op. cit.*, p. 235.

songe par laquelle le rêveur est le spectateur de lui-même, ouvre la voie à une dépersonnalisation par la pulsion : les limites de l'identité psychologique et physique éclatent.

c) Le fantasme et la perte d'identité sociale, psychologique et physique

- Exploration des profondeurs de la psyché : *Le Diable amoureux* (1772)

Nous voudrions amorcer ces analyses sur les profondeurs de la *psyché* par une nouvelle parue en 1772, c'est-à-dire quasi-contemporaine des *Songes d'un hermite*. Il s'agit du *Diable boîteux* de Jacques Cazotte. Le texte ne présente pas de récit-cadre onirique, aussi est-il à la lisière de notre étude sur les songes autonomes. Néanmoins, il y trouve sa place parce que le rêve est un motif récurrent de la diégèse mais aussi un motif fondamental dans la narration de Don Alvare : il épouse par sa polysémie et par son étiologie éclatée « une vie de l'imaginaire pourvue de lois propres »[1], une conscience graduellement obscurcie, des facultés intellectuelles puis mentales touchées par la confusion au fur et à mesure que les pulsions prennent le contrôle de cette vie : état d'emportement, passion de la curiosité pour les sciences occultes, passion de la domination, du faste, enfin passion sensuelle. Le rêve gagne toute la vie consciente, tandis que les pulsions s'expriment avec plus d'empire et font planer la menace de l'aliénation, dans une ambiguïté qui creuse un questionnement inlassable.

L'argument en est à la fois simple et éminemment ambigu. Un jeune capitaine espagnol rattaché aux gardes de Naples, du nom de Don Alvare, en est le héros. Dans l'ennui d'une vie de garnison, il s'adonne aux divertissements des jeunes gens, l'alcool, le jeu, les femmes. Une nouvelle distraction attise sa curiosité passionnée en début de récit : la cabale, c'est-à-dire l'alchimie et le pouvoir d'invoquer les esprits. Guidé par un homme d'expérience, Don Alvare réussit à invoquer Belzébuth au milieu des ruines de Portici. La créature qui s'offre à sa vue est un horrible chameau, avant que le héros, domptant sa peur, ne lui enjoigne de prendre une apparence plus docile, ce qu'il exécute en revêtant l'apparence d'une chienne épagneule ; puis celle d'un page ; d'une cantatrice, du nom de Fiorentina et enfin d'une jeune femme, Biondetta. Cette dernière joue le rôle de page, se soumet aux ordres de son maître et lui parle comme une femme trompée, lui

[1] J'emprunte l'expression à Emmanuelle Sempère dans son article « Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte (1707-1776) », *Dix-huitième siècle* 2010/1 (n° 42), p. 655-671, p. 671.

ayant sacrifié sa liberté. Un jeu de séduction s'établit entre eux : plus il prend le rôle de maître indifférent, plus il refuse de céder à ces charmes offerts, à son air « désintéressé, soumis, modeste »[1], plus il y succombe. C'est lorsque Biondetta tombe grièvement blessée sous les coups de poignard d'une rivale jalouse que Don Alvare se livre entièrement à sa passion amoureuse. Il lui propose alors le mariage, ce qu'elle refuse au nom de la liberté d'aimer et de l'aversion pour les conventions. Un dilemme déchire Don Alvare, pris entre une passion dévastatrice et le désir d'officialiser par un mariage son amour pour Biondetta. Ils décident de consulter la mère de Don Alvare en Estramadure. En cours de route, ils s'arrêtent à une noce, Don Alvare consomme son amour pour Biondetta, avant de se réveiller seul dans son lit, d'atteindre la propriété familiale et de devoir admettre que tout ce qu'il a vécu pendant la noce était irréel… un rêve.

L'incertitude frappe beaucoup d'aspects de la diégèse : ainsi, nous ne savons pas qui est Biondetta, une incarnation du Diable[2], une succube[3], une sylphide[4] ou une femme[5]. Quant aux aventures de Don Alvare en sa compagnie, une grande partie sombre dans l'irréalité ; il reçoit deux cents sequins de sa mère, or plus loin cette dernière conteste les avoir jamais envoyés[6] ; il rencontre Berthe non loin du château de sa mère, ce qui est impossible puisqu'elle est alitée[7]. On lui rapporte que sa mère est mourante, or elle est en parfaite santé. Il pensait avoir assisté à une noce dans une ferme qui n'existe pas et qui n'appartient pas au duc. Quant à Biondetta, elle a disparu. D'autres éléments-clés du récit ne sont jamais éclaircis : Don Alvare se croit le maître du Diable, mais le Diable lui rappelle à plusieurs reprises qu'il est son sujet[8]. Il succombe aux charmes de la diabolique Biondetta, passe un pacte de possession, dont le « vénérable » Don Quebracuernos lui assure qu'il est délivré, au sortir de ce mauvais rêve. En vérité, la narration à la première personne ne peut aider le lecteur à sortir des impressions confuses de Don Alvare, emprisonné dans les fantasmes du jeune homme et la résistance qu'il leur oppose.

---

[1] Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, Paris, Gallimard, 1981, 345 p., (folio classique), p. 62.
[2] *Ibid.*, p. 56 : « Si vous étiez une femme » déclare Don Alvare ; « Etre fantastique, dangereuse imposture » dit-il à son propos p. 73.
[3] Voir la nuit à la noce où les deux protagonistes ont enfin un commerce charnel.
[4] *Ibid.*, p. 79.
[5] « Elle avait la vie comme je l'ai », *ibid.*, p. 76. Son innocence, « sa vérité », sa « naïveté » (p. 52), son naturel sont troublants pour le narrateur, en particulier p. 73, lorsqu'elle chante son amour non payé de retour pour Don Alvare.
[6] *Ibid.*, p. 119.
[7] *Ibid.*, p. 119.
[8] « il faut que vous vous donniez, et sans réserves », *Ibid.*, p. 79. Il doit sceller le pacte avec le Diable par le serment et prononcer le serment: « Mon cher Béelzébut, je t'adore », *ibid.*, page 113.

Suivons le fil du rêve dans la nouvelle, les états oniriques qui touchent le protagoniste et les occurrences qui égrènent la narration : ce parcours nous offre le tableau d'un homme *possédé*, d'un personnage qui perd sans retour la maîtrise de son destin parce qu'il est poussé dans ses retranchements face à cet être de liberté qu'incarne Biondetta.

La première nuit que Don Alvare passe en compagnie de la jeune femme, le héros est déjà obsédé par son image à la beauté charmante :

> « Il semblait que le portrait du page fût attaché au ciel du lit et aux quatre colonnes ; je ne voyais que lui. »[1]

Il est fasciné, hanté par l'image de son apparence, ensorcelé par son regard. La jeune femme dort dans la même chambre que lui, seulement séparée par la « gaze de mon rideau »[2], ce qui ne fait qu'attiser son désir. Le sommeil du héros est alors agité de spasmes :

> « Je faisais des mouvements prodigieux dans mon lit ; il n'était pas neuf ; le bois s'écarte, et les trois planches qui soutenaient mon sommeil tombent avec fracas. »[3]

Les circonstances identifient les caractéristiques du songe érotique, de nature psychosomatique : les mouvements d'un corps convulsif sont l'expression d'un esprit bouleversé, qui recrée imaginairement les conditions de son désordre physique. Mais le cauchemar pourrait aussi expliquer son sommeil agité, car la vision du dromadaire est encore vive dans sa mémoire : la terreur, revers d'un défi transgressif, dispose de son corps comme d'un pantin, à la merci de ses émotions. Le rêve pointe la part d'autosuggestion du héros, emprisonné dans ses représentations imaginatives qui travaillent son corps furieux : c'est déjà un accès de folie qui est suggéré, volupté débordante ou peur du Diable.

L'état onirique du protagoniste est mentionné une seconde fois lorsque, en compagnie de sa chère Biondetta, il quitte Naples pour rejoindre Venise en voiture :

> « Le sommeil s'empara de mes sens, et m'offrit les rêves les plus agréables, les plus propres à délasser mon âme des idées effrayantes et bizarres dont elle avait été fatiguée. »[4]

Le second rêve mentionné est un état d'oubli, une « amnésie »[1] de la tentation diabolique et de la tentation sensuelle confondues en une seule possession ; lorsqu'il se

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 51.
[3] *Ibid.*, p. 52.
[4] *Ibid.*, p. 57.

réveille, il est arrivé à Venise, ville de carnaval, où il mène une existence de dissipation et de dépenses fastueuses. Le rêve figure à la fois un abandon du héros à la passion amoureuse, que les supplications de la jeune femme à sceller enfin un pacte de « vasselage », et donc un abandon de son âme au Diable, n'arrêtent plus. L'accélération temporelle que produit le rêve le confirme : la passion du risque dans le jeu et la dépense somptuaire, manifestations d'une damnation acceptée, s'emparent de sa nouvelle existence, à laquelle elles confèrent un rythme vertigineux.

Puis, les spasmes cèdent la place aux délices d'un désir qui élit demeure lorsque le personnage relâche la garde de sa raison et la vigilance de sa volonté. La résistance ne se manifeste plus que pendant la veille, la terreur comme la prudence ont été balayées par un esprit endormi qui se livre entièrement au risque de jouer sa liberté, hors des chemins consacrés par la société, comme à un fantasme onirique. Sans doute faut-il à Don Alvare le relais du rêve pour venir à bout de ses résistances, celle de son éducation, celle de la superstition. Le narrateur minimise les dangers encourus en se concentrant sur le phénomène naturel du repos : la dimension symbolique lui échappe complètement, signe d'une *psyché* qui ne lutte déjà plus pendant la veille. Notons que le rêve, règne de la pure émotion, conserve l'ambiguïté sur son origine première : désir physique obsessionnel et exclusif, comme dans le rêve montant selon Diderot, délassement de l'âme épuisée, comme dans le rêve descendant, mais aussi possession passionnelle voire démoniaque qui endort ses soupçons. L'esprit d'Alvare est définitivement dans les fers.

Lorsque Biondetta est ensuite mortellement touchée par une rivale, Don Alvare ne résiste plus au désir qui l'assaille, libéré par son sentiment de culpabilité et qu'il identifie comme un sentiment :

> « Fatigué enfin par mes emportements, je tombai dans un abattement qui fut suivi du sommeil.
>
> Je crus voir ma mère, en rêve : je lui racontais mon aventure, et pour la lui rendre plus sensible, je la conduisais vers les ruines de Portici.
>
> "N'allons pas là, mon fils, me disait-elle, vous êtes dans un danger évident." Comme nous passions dans un défilé étroit où je m'engageais avec sécurité, une main tout à coup me pousse dans un précipice ; je la reconnais, c'est celle de Biondetta. Je tombais, une autre main me retire, et je me trouve entre les bras de ma mère. Je me réveille, encore

[1] Le terme et l'analyse proviennent de Robert O'Reilly dans « Cazotte's *Le Diable amoureux* and the structure or romance » dans Symposium volume 31, n°3 (1977) 231-241, p. 233. L'auteur conclut de là à une structure de « romance », histoire d'amour mythique qui se développe selon le modèle d'une quête spirituelle contrariée par des rechutes et où s'insèrent rêves et allégories.

> haletant de frayeur. Tendre mère ! m'écriai-je, vous ne m'abandonnez pas, même en rêve.
>
> Biondetta ! vous voulez me perdre ? Mais ce songe est l'effet du trouble de mon imagination. »[1]

Ce qui est exprimé une fois de plus avant le rêve, c'est l'épuisement du héros par une passion qui le malmène : il tombe dans le sommeil comme un affamé de la tranquillité qu'il a perdue. Le rêve apparaît alors soit comme une ressource pour prolonger le repos du sommeil, soit comme une inquiétude qui le traque dans les recoins les plus dissimulés de sa vie psychique. Le rêve est cet état liminaire : entre corps et esprit, entre repos physiologique et inlassable activité cérébrale. Difficile pour le lecteur de déterminer ce qui est à l'œuvre. En l'occurrence, le rêve propose une réinterprétation des événements récents vécus par le héros. Le symbolisme du précipice aux abords de Portici est transparent et renvoie à une chute morale ou spirituelle, de même que la main figure une aide, et sur la scène intérieure du songe, un ascendant. L'aplomb dont fait preuve le héros en rêve rappelle clairement son assurance devant l'apparition démoniaque. Surtout, le rêve exprime un conflit interne entre la protection maternelle et le danger que représente Biondetta. Tandis que l'une le prévient du péril qui se rappelle fréquemment à lui pendant la veille, danger de la possession démoniaque (sa mère est très religieuse) et de la possession amoureuse (elle est sa mère), tandis qu'elle lui vient en aide, le protège, l'autre le jette dans le vide. Evidemment, la conscience de Don Alvare est en proie à un violent conflit, entre scrupules moraux qui le torturent et abandon, dont témoignent son assurance et son commentaire au réveil. Il peut aussi s'agir d'une inquiétude lancinante à propos de l'emprise du Diable que le héros a sciemment provoquée : l'esprit fort qu'il a été devient la proie d'une agitation permanente, le conduisant doucement vers la folie. Le réveil ne fait que confimer la scission psychique : le héros s'éveille immédiatement en remerciant sa mère, comme si sa raison lucide confirmait le verdict du rêve. Pourtant un second mouvement trahit le premier : contre toute attente, il refuse de prendre en compte l'avertissement et impute le rêve à une imagination déréglée – et il est vrai que le péril de la possession ne l'abandonne jamais. Sur la scène onirique se joue un combat dont le dernier mouvement trahit une victoire de ses fantasmes.

[1] *Ibid.*, pp. 75-76.

Ainsi, les deux derniers rêves sont le refuge de ce qui est refoulé pendant la veille : d'abord, c'est le désir enfin assouvi, l'abandon à une passion que le héros a refusé, mais seulement dans l'alcôve de l'intimité ; ensuite, c'est le rappel d'un esprit aux aguets, ultime combat dont la conscience ressort tranquillisée, comme purifiée. Dans les deux cas, la possession est l'horizon permanent de cette conscience, qui profite de la scène onirique pour satisfaire ses fantasmes de liberté.

Si nous poursuivons le parcours onirique du héros, nous devons mentionner un épisode curieux : don Alvare rêve moins qu'il est saisi par un doute qui ébranle toute sa vie ; pour donner la mesure de ce bouleversement, c'est encore le songe qui s'impose dans la narration. Biondetta vient de lui révéler qu'elle est une sylphide, après s'être tout juste rétablie de sa blessure mortelle ; s'ensuit la réaction du capitaine espagnol :

> « Tout ceci me paraît un songe, me disais-je, mais la vie humaine est-elle autre chose ? Je rêve plus extraordinairement qu'un autre, et voilà tout. […]
>
> L'homme fut un assemblage d'un peu de boue et d'eau. Pourquoi une femme ne serait-elle pas faite de rosée, de vapeurs terrestres et de rayons de lumière, des débris d'un arc-en-ciel condensés ? Où est le possible ?... Où est l'impossible ? »[1]

Le songe comme motif baroque vient recouvrir l'ensemble de la vie, exprime son essentielle facticité. Le personnage ne sait plus où donner de la tête, dépassé par les identités successives de Biondetta: la créature qui semblait une chienne, un page puis une cantatrice s'annonce comme d'une autre nature, surnaturelle. Elle devient un personnage de conte de fées, ce qui appelle la comparaison avec le rêve : le héros est perdu dans la contemplation de tant de grâces auxquelles s'ajoute encore une nature céleste. A sa passion s'ajoute la promesse d'un savoir réservé à quelques élus, il est comblé, au point que le respect du principe de réalité lui semble accessoire. Les références bibliques arrivent à propos pour présenter à l'esprit séduit du jeune homme la possibilité d'un précipité où s'assimilent les deux natures hétérogènes, la nature féminine humaine et la nature céleste. Le rêve, ici sa version littéraire, le songe, est le récit merveilleux qui continue de s'écrire sur le canevas d'un fantasme de pouvoir absolu, hors des règles sociales, hors du dogme.

[1] *Ibid.*, p. 80.

Un dernier épisode, qui évoque le rêve sans en être un, vient couronner cette lente et progressive libération du fantasme pendant la veille : don Alvare observe la femme endormie, dans la voiture qui les conduit à Estramadure en plein midi :

> « Sur ce visage brillant de tous les trésors, de la pompe, enfin, de la jeunesse, le sommeil ajoutait aux grâces naturelles du repos cette fraîcheur délicieuse, animée, qui rend tous les traits harmonieux ; un nouvel enchantement s'empare de moi […] »[1]

En effet, le héros veille sans cesse, dévoré par la contemplation ininterrompue de sa belle. Lorsqu'elle dort, sa passivité, sa vulnérabilité provoquent un nouveau transport passionné qui trahit la violence du héros. D'ailleurs, le héros cherche à protéger sa belle de la « brusquerie ou la rudesse des frottements »[2], sorte de métonymie humoristique de ses propres fantasmes, ce qui ne manque pas d'arriver d'ailleurs. Le désir dévorant du héros le fait rêver même en plein midi d'une possession absolue qui va jusqu'à la violence physique.

Mais le rêve le plus notable de la nouvelle est celui qui enveloppe la fin du récit. A la noce, don Alvare partage le lit de Biondetta, cède enfin à la tentation de ses appâts avant qu'elle n'apparaisse de nouveau sous la forme initiale de l'affreux chameau et qu'elle ne lui enjoigne de sceller leur pacte. Quand il se réveille, son domestique lui assure qu'il a dormi quatorze heures, les vêtements qu'il porte lui laissent croire qu'il n'a pas été déshabillé comme il le pensait, et donc que l'épisode terrifiant était peut-être une vision:

> « Dormirais-je ? me dis-je alors. Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un *songe* ? Je lui ai vu éteindre la lumière… »[3]

Le jeune homme suppose que rien n'a eu lieu de toute la scène qui a suivi leur étreinte amoureuse, c'est-à-dire la scène de damnation et la réapparition du chameau qu'il avait su écarter. La consommation de ses fantasmes l'a laissé pantelant et l'a ramené à la possession démoniaque des débuts. Le songe est l'alibi d'une conscience qui se dupe et qui refuse d'assumer des désirs réprouvés, contre lesquels sa conscience s'est bandée. Mais c'est sa perception de la réalité qui en est affectée : don Alvare devient vraiment fou, il ne fait plus le partage entre l'illusion et l'expérience réelle. Cela se confirme lorsqu'il part à la rencontre de Biondetta :

> « les yeux hébétés, la bouche béante, j'étais moins un homme qu'un *automate*. Mon conducteur me réveille. »[1]

[1] *Ibid.*, p. 99.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 116.

L'aliénation s'est emparée de lui, suite d'une nuit troublée comme d'une analyse brouillée : plus le personnage essaie de se ressaisir, plus il s'égare. Biondetta a peut-être disparu, mais le héros ne s'est pas remis de ses errements. La narration est quant à elle assez flottante pour laisser croire à un état de sommeil, de rêve continu qui envahit l'ensemble de sa vie consciente. Le héros, devant l'absence de Biondetta, invoque les « fantômes, monstres qui vous êtes acharnés sur moi »[2] : le terme de « fantôme » définit une image « qui nous [fait] imaginer hors de nous des êtres corporels qui n'y sont point »[3]. Autrement dit, Alvare n'est plus responsable de ses actes, puisqu'il ne peut plus garantir la réalité des images merveilleuses et hétéroclites qui l'ont cerné, les escargots lumineux ou la tête de chameau, voire l'apparition de Biondetta – elle a disparu. Elle est condamnée par l'indétermination monstrueuse qui traverse de part en part sa nature, au début jeune homme Biondetto, puis vraiment femme pour ses charmes, ses manœuvres de séduction ; démoniaque pour l'ascendant absolu et illimité qu'elle a pris sur Don Alvare, sur ses sens, ses émotions ; sylphide, si l'on en croit ses aveux ; enfin créature englobant toute la série des métamorphoses. Il fait ainsi l'économie de toute son aventure et de sa tentation, de son désir comme de ses errances. C'est un revirement complet, lorsqu'on se souvient à quel point il était prêt à accepter les entorses au principe de réalité, avant d'assouvir ses fantasmes.

Il évoque ensuite les « chimères engendrées dans mon cerveau »[4] et s'estime la victime d'illusions, d'apparitions sans consistance. Pourtant si leur origine se dérobe, il devient l'instigateur potentiel de toutes ces tentations ou au moins le complice qui les a accueillies : responsabilité morale, mais imaginaire, ce qui est un moindre mal. Quand il avoue que cette « larve infernale s'est revêtue de toutes les grâces dont [il] étai[t] idôlatre »[5], il accorde une réalité diminuée à Biondetta, concède qu'il est responsable, mais dans une mesure incalculable : son amour a été travesti en sensualité, en possession dévorante ou bien la passion couvait déjà dans cet amour sans limites, qu'elle ne demandait qu'à éclater. Mais il prend aussi conscience des ravages provoqués par cette rencontre qui marquera de son empreinte infamante toute relation féminine :

---

[1] *Ibid.*, p. 117.
[2] *Ibid.*, p. 117.
[3] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, article « Fantôme » de D. Diderot, tome 6, p. 404.
[4] *Ibid.*, p. 117.
[5] *Ibid.*, p. 117.

expérience sensuelle, déshonorante, ridicule et terrifiante, dans laquelle les émotions les plus violentes se sont déchaînées en détruisant les valeurs de maîtrise et de noblesse.

Ensuite, où commence l'illusion ? Où se termine-t-elle ? C'est la question qu'il se pose lorsqu'il apprend que son frère est absent du château de sa mère, que cette dernière n'est pas mourante, que Berthe est alitée : « Tout serait-il faux dans le *songe* affreux que je viens de faire ? »[1]. Il peut retrancher, au lieu du seul dénouement, tout l'épisode de la noce de la réalité, songe qui appelle tellement la danse de sabbat débouchant sur une union avec le diable : le narrateur préfère le discours démonologique à l'assouvissement de fantasmes qui l'affole.

La dernière intervention du « vénérable » Don Quebracuernos est une caution spirituelle qui arrive à point. Il accrédite l'hypothèse de possession démoniaque en accusant le Malin d'endosser des masques variés pour tromper sa proie et la perdre ; cependant il a échoué, explique-t-il, mais sans justifier cette option optimiste. Il poursuit :

> « il ne veut vous laisser aucune idée raisonnable et distincte, mêlant le grotesque au terrible, le puéril de ses escargots lumineux à la découverte effrayante de son horrible tête, enfin le mensonge à la vérité, le repos à la veille ; de manière que votre esprit confus ne distingue rien, et que vous puissiez croire que la vision qui vous a frappé était moins l'effet de sa malice, qu'un rêve occasionné par les vapeurs de votre cerveau […] »[2]

Son analyse surprend ici en ce qu'il conforte en tous points la version de Don Alvare : Alvare a perdu pied, c'est vrai, mais il n'a pas à assumer la responsabilité de ses fantasmes, de leur assouvissement : les visions hybrides de Biondetta, mi-ange mi-démon, les apparitions grotesques et terribles ont mis en branle des émotions indiscernables et violentes jusqu'à la confusion et dédouanent don Alvare du sentiment de réalité, donc de celui de sa responsabilité. Le rêve est ici la pièce centrale qui fait passer pour vision diabolique ce qui était un désir ardent du jeune homme et qui transforme en intervention surnaturelle la transgression des interdits sociaux et religieux. C'est bien ce jeune oisif qui a invité la passion de la curiosité, la volonté de domination et la passion amoureuse dans sa vie jusqu'au basculement dans la folie :

[1] *Ibid.*, p. 119.
[2] *Ibid.*, p. 122.

Biondetta tend un miroir à Alvare et à ses pulsions[1]. Si Biondetta disparaît, c'est parce qu'elle a été intériorisée par Alvare, horizon passionnel prêt à renaître, épisode dément aux prolongements sans limites – qui grève à jamais ses relations avec l'autre sexe.

Les rêves jalonnent le parcours spirituel inversé de Don Alvare : dans une alternance savante, ils sont tour à tour les témoignages d'une *psyché* en tension entre une postulation morale et une force de dissipation. Mais ils sont aussi les manifestations d'un esprit qui se livre enfin à ses pulsions, avant de s'éveiller inquiet, angoissé, en proie à une culpabilité qui le fait renoncer au principe de réalité. Sortes de témoignages de l'élan de la pulsion jusqu'à sa réalisation, ils apparaissent *in fine* comme l'alibi commode d'une conscience scindée. Ils gardent la marque de mécanismes de défense traversant le sommeil comme la veille : mais ceux-ci se révèlent impuissants devant la force de désirs irrésistibles qui engloutissent tout, au point que le héros préfère renoncer au principe de réalité pour se dégager de sa responsabilité. Don Alvare se constitue comme prisonnier d'une imagination aussi folle qu'elle a été fantasmatique. Le rêve est structuré comme un inconscient et conserve les marques d'une tension entre la révélation d'un désir inconscient, son accomplissement et la résistance du sujet. Un exemple emprunté aux *Songes d'un hermite* nourrira cette hypothèse.

- Les moules intérieurs chez Mercier et un rêve d'angoisse chez Prévost

Il s'agit du quatrième des *Songes d'un hermite* dont nous retranscrivons le début énigmatique et frappant :

> « Je songeois qu'après avoir béché quelque tems mon jardin, j'appuyois les deux mains sur le manche de mon hoyau, et le menton sur mes mains. En cette posture, je me reposois et je méditois, lorsque tout-à-coup je vis sortir à mes pieds des pointes d'asperges qui grandissoient à mesure que je les regardois. Cet événement me causa une grande joie, parce que je n'en avois pas vu depuis long-tems : je voulus en cueillir une, et je m'apperçus que j'avois coupé un doigt. Dans ma surprise ; je palpai les miens, je les comptai, et voyant qu'il n'en manquoit point, je ne savois que penser. Je me penchai pour regarder plus attentivement, mais je fus repoussé de frayeur à la vue d'une main entière qui sortoit de terre. Cependant m'étant rassuré, et voulant savoir si mes yeux ne me trompoient point, je portai en hésitant l'index de la main droite contre cette plante singulière, qui aussitôt serra fortement mon doigt ; je tombai à la renverse, en poussant un cri d'effroi, et demeurai long-tems

[1] Voir à ce propos les analyses d'Emmanuelle Sempère dans *De la merveille à l'inquiétude : le registre fantastique dans la fiction narrative du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, pp. 105-152, en particulier p. 152.

> dans une cruelle perplexité, sans oser faire le moindre mouvement. Je me relevai peu-à-peu, n'ouvrant les yeux qu'à demi, et pensant prendre la fuite. Mais lorsque je fus debout, je me vis environné de membres de corps humains et de corps entiers. Ici, je voyois des pieds, là des mains, ailleurs des têtes, dans un autre endroit des nez, des oreilles ; plus loin des troncs sans bras ni jambes. Le milieu de mon jardin étoit couvert de figures entières extrêmement petites. Ce spectacle m'anéantissoit. Que vais-je devenir ? me disois-je ; où prendrai-je de la nourriture pour tant de monde ? Que ferai-je de ces membres séparés ? Si les gens de justice viennent dans ma solitude, ne diront-ils pas que je suis un meurtrier ? »[1]

Ce texte rappelle le rêve d'angoisse des *Mémoires d'un homme de qualité* de Prévost[2]. En vérité, si des éléments comme l'amputation ou l'encerclement par des spectres font indéniablement écho au rêve de l'ermite, le point commun de ces deux rêves, l'un pris dans un récit, l'autre détaché, en est plus certainement l'atmosphère lugubre, de même que sa violence qui trahissent tous deux le caractère fantasmatique de ces deux visions oniriques. Le fantasme est défini ainsi par J. Laplanche et J.-B. Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse :*

> « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. »[3]

Les rêveurs mettent en place un désir inconscient, une obsession interdits qui génèrent le fantasme.

Ainsi, dans le texte de Mercier, le rêveur se livre à ses activités favorites, cultiver son jardin, méditer dans la solitude. Cependant, le fruit de son labeur solitaire ne se fait pas

---

[1] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, pp. 259-260.

[2] Voir *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, texte établi par Pierre Berthiaume et Jean Sgard, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1978, tome 1, 492 p., pp. 21-22. Voir aussi : « Poétique du fantasme chez Prévost : le cas d'un rêve d'angoisse dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* » d'Erik Leborgne, Eighteenth Century Fiction vol 11, n°2 (janvier 1999) 150-168. « Je vis une foule de spectres qui m'environnaient. La terre sur laquelle je marchais, était couverte de corps morts et à demi-pourris. J'entendis des cris perçants et lugubres, qui me pénétraient d'horreur et de saisissement. Je jetais les yeux de tous côtés ; mais il ne se présentait rien qui pût me rassurer. J'entrai dans une forêt fort sombre, que j'aperçus devant moi tout d'un coup : à peine eus-je fait les premiers pas que mes pieds devinrent immobiles ; mes habits se changèrent en écorce, mes mains en branches ; en un mot, je me vis transformé en un grand arbre. Je trouvai d'abord quelque consolation dans un sort si bizarre, parce qu'il me semblait que cette métamorphose me déroberait aux terribles fantômes qui m'avaient causé tant de frayeur ; mais un moment après, je les vis venir plus affreux que jamais. Ils m'eurent bientôt démêlé parmi les autres arbres ; il y en eut un qui monta sur mes branches pour les couper au fer tranchant. Mes prières ni mes larmes ne purent l'attendrir. Il me donna plusieurs coups, dont il m'abattit autant de branches. Mon sang coulait à grands flots, et je ressentais des douleurs inexprimables. » Le songe se poursuit, avec l'apparition de Julie. Nous retrouvons la présence des spectres, la décomposition des corps dans la terre foulée, et la métamorphose, inspirée d'Ovide, du rêveur en végétal ; chez Mercier, ce sont les végétaux qui s'humanisent. Mais les deux rêveurs se trouvent cernés par les spectres, avides de dévoration.

[3] Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, 523 p., p. 152.

attendre et le voilà stupéfait devant des tiges turgescentes. Le spectateur innocent est le témoin complice de cette montée de sève, au symbolisme phallique transparent : nous reconnaissons le fantasme originaire[1] du commerce amoureux entre les parents, et bientôt celui de la castration. Mais c'est aussi la scène de son désir, qu'il accompagne de sa joie, celle des retrouvailles, et aussi la préparation d'un assouvissement proche. Les circonstances de la vision en sont des occupations isolées, mais non dépourvues de connotations sexuelles : labourer la terre pour l'ensemencer est assez parlant ; la modalité solitaire pourrait orienter l'interprétation vers l'onanisme. La dimension libidinale est rattrapée par l'angoisse de l'amputation. Le bourgeonnement végétal cède la place à un doigt humain, que l'ermite casse dans sa convoitise. Symbole de la castration, le rêve met en place un mécanisme de défense : accepter le désir conduit à la cruauté puis à l'angoisse d'en être soi-même l'objet dans un retournement inquiet. On retrouve les processus de défense de *retournement sur la personne propre*[2] puisque la peur de la castration est projetée ; de même que celui de *renversement dans le contraire*[3] quand celui qui inflige la cruauté en est lui-même la victime. La main qui sort gagne en autonomie et s'apprête à saisir l'ermite, possédé par un désir qui s'empare de lui jusqu'à vouloir l'enterrer. La vision gagne en ampleur, à la manière du *Diable amoureux*, tandis que le héros s'immobilise dans un état léthargique proche du rêve, les yeux mi-clos. Le voilà cerné de toutes parts par des morceaux de corps, déchets ressuscités de quelque charnier. Les morts renaissent, du moins leurs membres décomposés, sur le point de le dévorer à son tour, comme dans les scènes de vampires qui traversent le texte. C'est une reproduction inversée : au lieu de donner la vie, l'ermite fait pulluler des morceaux de corps, dotés d'une vie monstrueuse ; le désir interdit dans les entrailles de la terre, les Enfers, crée des fruits monstrueux pullulant et perpétuant l'horreur. Enfin, de petits êtres se forment et l'ermite hésite entre l'inquiétude de ne pouvoir subsister aux besoins d'une progéniture si nombreuse ; puis de devoir se justifier de la mise en morceaux de ces *membra disjecta*. Il est responsable de ce spectacle, de la multiplication des fruits comme de leur amputation. C'est l'expression symbolique d'une pulsion sexuelle à la fois insatiable, indéracinable et jamais acceptée, comme instinct monstrueux.

[1] « Structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique des sujets », *ibid.*, p. 157.
[2] « Processus par lequel la pulsion remplace un objet indépendant par la personne propre », *ibid.*, p. 425.
[3] « inversion des rôles entre celui qui inflige et celui qui fait subir les souffrances », *ibid.*, p. 408.

Le rêve ne se contente donc pas d'accueillir les désirs, il les bride dans l'interdit, installe une atmosphère mortifère d'angoisse et d'inhibition. On ne peut certes pas appliquer directement à Mercier l'angoisse de l'ermite, prisonnier de ses frustrations et de sa culpabilité. Pourtant, les parties du corps font songer irrésistiblement à ces morceaux oniriques que présente l'auteur dans son texte : morceaux visionnaires, où s'expriment avec liberté les passions les plus débridées, mais d'un caractère morbide très affirmé, celui de la culpabilité. Le fantasme impose dans le rêve sa logique d'assouvissement impérieux, répété, entraînant dans son déroulement diégétique les déformations grotesques et terrifiantes de ses résistances.

Pour terminer, nous aimerions revenir aux métamorphoses, que nous avons déjà abordées : elles sont l'illustration d'une identité centrifuge, de sa mise en danger par la pulsion, primitive, dévoratrice. C'est Mercier, encore une fois, qui illustre sa virtuosité dans ce procédé.

- Dissolution de l'identité dans les métamorphoses

En effet, cet auteur montre un goût prononcé pour les métamorphoses de toutes sortes, introduisant son lecteur dans un univers dont les caractéristiques sont mouvantes, les espèces naturelles inexistantes, n'obéissant qu'à la loi de sa fantaisie inépuisable. Son narrateur, dans le texte de 1768, subit toutes sortes de transformations : il passe d'une condition à l'autre, sans aucune justification : soldat au songe 2, il est un sage errant au songe 3, un homme « excessivement riche » au songe 7, un antiquaire au songe 10, une âme damnée au songe 14. Mais dans la plupart de ces songes, le narrateur est un témoin ébahi des visions qui se donnent à lui. C'est dans les *Songes d'un hermite,* publié deux ans plus tard, que le procédé se généralise : il devient tour à tour antiquaire, auteur, général d'armée, janséniste, riche, baron, chirurgien, médecin, casuiste… L'ermite endosse de nombreux états avec son lot de passions, l'avidité, la cruauté, le désir de domination ; ce qui n'est pas sans rappeler la plasticité de la libido, sa capacité à changer d'objet, son indétermination quant à ses objets[1]. Il tend aussi un miroir à tous ces Figaros sans le sou qui veulent faire fortune et connaissent toutes les vicissitudes sociales.

[1] Plasticité de la libido : « capacité de la libido de changer plus ou moins facilement d'objet et de mode de satisfaction. », *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 315.

S'ensuit une satire des différents états, d'autant plus efficace qu'elle est vécue de l'intérieur avec une grande innocence par le narrateur : il est mu par des passions qu'il n'identifie pas en tant qu'ermite. Ainsi, dans le songe 25 peut-on lire :

> « Mes terres, quoique fort étendues, n'étoient pas proportionnées à mes désirs ; ce qui m'a paru bien étrange à mon réveil, car je n'ai jamais eu d'ambition. » [1]

Il se dédouble et il est quasi-impossible pour le lecteur de décréter si c'est à cause de la nature profondément mauvaise présente en tout homme ou si cet ermite est une victime innocente inlassablement persécutée par un mauvais génie. En revanche, cette aliénation fondamentale fait du rêve le récit de la passion impersonnelle, que rien ne rattache à un quelconque déterminisme psychologique, et dont l'élan est tel qu'il le pousse à vouloir toujours plus, dans une logique de surenchère inhérente à ce transport.

Ces identités sont soumises à des métamorphoses inédites comme c'est déjà le cas dans les *Songes et visions philosophiques* avec cet homme errant qui brusquement devient un pédagogue royal au songe 3. C'est surtout dans les *Songes d'un hermite* qu'une folie s'empare de la matière déjà fugace des songes et façonne des identités nouvelles. On se souvient que dans le songe 31, le héros consulte un médecin qui se trouve être l'inventeur des dragées que le héros a lui-même créées dans un autre songe[2] : or, le héros rendait ses patients fous avec ces dragées, particulièrement les femmes. Le médecin du rêve 31, tout en se vantant de l'effet puissant de son invention, avoue avoir été pendu pour ces dragées dangereuses. Cela permet au héros de jouir de son pouvoir, plutôt malveillant, sur les femmes et d'en éviter le châtiment, qu'il reconnaît par un mécanisme de défense. Ainsi l'identité du héros du rêve est moins essentielle que le fantasme de puissance, écho du désir de puissance alchimiste, et la possibilité de s'y livrer en toute impunité. Le fantasme est le protagoniste du rêve, il passe d'un état à l'autre, puis d'une identité à l'autre afin de s'enfler jusqu'à l'assouvissement du désir.

Le procédé est réitéré à l'intérieur d'un même songe: le narrateur est baron puis il se réveille, renversé par le snobisme de sa femme, se rendort et devient chirurgien à

[1] *Songes d'un hermite* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, tome 31, p. 341. Voir aussi au songe 6 : « Quoi que je sois très pacifique, je me suis plusieurs fois vivement disputé en songe. », p. 267. Ou au songe 12 : « Rien n'est plus bisarre que les changemens qui arrivent dans le sommeil. Confiné depuis vingt-huit ans dans un désert où le calme et la paix sont les seules choses qui me touchent, où rien ne peut irriter mes désirs ou m'inspirer la vengeance, je suis devenu en songe général d'armée […]», p. 293.

[2] *Songes d'un hermite* dans *Voyages imaginaires*, *songes*, *visions et romans cabalistiques*, *op. cit.*, tome 31, p. 375, songe 31. Le précédent songe est le 26e, p. 343.

l'étranger en train de couper le nez d'une petite fille et d'y coller le menton. L'opération à peine finie, « croyant m'en aller, je me remis à songer que j'étois un grand seigneur, mais sans que ma femme revînt en ma pensée»[1]. L'accélération est à son comble et aucune intervention du narrateur ne vient rendre compte de ce morcellement et de cette incohérence. Pourtant, sa femme a disparu et il est probable que le rapide changement d'identité a permis au narrateur de se débarrasser de l'encombrant élément féminin infantilisé, trompé et charcuté – qui rappelle un des motifs privilégiés du roman gothique. Le changement de scène est un déplacement qui permet les défoulements arrêtés dans le premier récit, comme par un mécanisme de défense. Ainsi le rêveur peut se livrer aux actes de vengeance les plus cruels dans un sentiment d'irresponsabilité délicieux : le lecteur en devient le complice sans doute amusé et scandalisé, lui qui rétablit les chaînons manquants.

En outre, les métamorphoses nous introduisant dans un univers mouvant où l'identité corporelle fond, s'évapore comme sous la pression de transformations permanentes qui agitent les personnages.

Ainsi, au songe 36, une curieuse scène onirique se présente au rêveur : il pense s'approcher d'un grand homme dont il a évoqué la mémoire pendant la veille. Or, en venant plus près :

> « je vis qu'il étoit immobile comme un tronc d'arbre, et couvert d'une foule de petits insectes qui le suçoient avec acharnement. »[2]

Le grand homme se révèle être un cadavre, dont le corps est déjà attaqué par les insectes. La scène représente vraisemblablement la jalousie des hommes de lettres médiocres, qui dépècent la réputation du grand homme, par dépit de ne pouvoir l'égaler. Cependant, l'image macabre et sa force émotionnelle, redoublée par l'homonymie entre les vivants et les morts, dépassent la portée strictement figurée. Puis une seconde reconsidération a lieu :

> « je trouvoi qu'il étoit diaphane, et qu'on pouvoit en contempler toutes les parties intérieures, qui étoient grossies par la surface transparente, qui faisoit l'effet d'une loupe. »[3]

[1] *Ibid.*, p. 341.
[2] *Ibid.*, p. 397.
[3] *Ibid.*

Le héros s'aperçoit que le grand homme a une peau diaphane qui exhibe tous ses organes internes. Il peut se livrer à un examen de ses humeurs les plus privées, les plus enfouies. Le corps du grand homme devient une « monstrance », un reliquaire où sont offerts à la vue les organes, comme les précieuses reliques des saints. La renommée, l'admiration publique est symbolisée par un corps en décomposition, puis embaumé et révéré dans ses organes et ses humeurs les moins respectables : les organes trahissent des passions, du fiel, de la mélancolie, comme des théories fumeuses ; il en est ainsi de son sang qui explose dans une odeur de sainteté, suivant en cela les élucubrations dépassées de Descartes. L'apparition du grand homme s'incarne dans des états corporels éphémères, supports de multiples croyances dépassées et de forces qui consument le corps, comme les passions, une pensée trop intense. Certes, Mercier se livre à une satire de l'admiration pour le grand homme, auquel le Panthéon donnera corps, et aussi à son désir de gloire. Cependant, une lutte s'engage entre un esprit sacralisé et un corps prématurément atteint. Il ne reste finalement qu'une pierre « d'un gris foncé », qui prend la place du corps du philosophe, ce que le héros reconnaît pour la pierre philosophale, quintessence du philosophe, transformant tout en or.

Mercier aime la présence des spectres et des fantômes : ces apparitions hybrides, entre pure image et incarnation d'un mort, mêlent les frayeurs superstitieuses, la décomposition et les théories les plus étranges qui entourent la figure du savoir. Il soumet ces corps dont la matérialité est défaillante à des métamorphoses permanentes, dissolvant la frontière entre le spirituel et l'organique ; l'identité corporelle mais aussi l'identité intellectuelle. Car l'homme de lettres est réduit avant tout à un corps aux transformations permanentes. Quant à la personnalité intellectuelle qu'il a pu incarner, elle disparaît derrière les projections les plus fantasques à propos de la stature du philosophe, qui déforment et vident de sa substance son apparition corporelle jusqu'à la réduction sous forme de pierre. La rapidité des métamorphoses fait jouer le ressort de la révélation allégorique de manière hyperbolique et accélérée. Le ton en est léger, désinvolte ; pourtant, les conséquences en sont une dissolution de la carrure intellectuelle, de son caractère le plus irréfragable, la glorification démesurée l'a fait éclater.

Revenons ensuite à l'un des personnages du songe 25, « un homme de confiance » qui subit une métamorphose et dont l'outrance laisse le lecteur plus que surpris :

> « En finissant son discours, cet homme se mit à bâiller, et tout à coup, sa bouche devenue d'une grandeur prodigieuse, me parut être le repaire des plus sales animaux. Il bâilla une seconde fois, et l'ouverture de sa bouche s'augmentant, sa tête disparut par ce vuide et tout le reste de son corps se fondit ainsi à mes yeux. »[1]

Il s'avère que cet homme de confiance ne songe qu'à dépouiller le héros de ses biens. Son avidité devient littérale, son corps en subit la métamorphose sous les yeux du protagoniste, comme dans quelque vision des Enfers. Elle atteint un point de non-retour puisque la tête suivie du corps disparait dans ce gouffre d'une bouche aussi monstrueuse qu'autonome. L'image de la fonte est ici remarquable : Mercier pétrit ces corps oniriques avec l'énergie la plus impérieuse : peut-être celle de son imagination, mais surtout celle de la cupidité qui avale tout et ne laisse subsister de l'intégrité physique qu'un grand vide.

Dans les *Songes et visions philosophiques,* Mercier propose une première version de canevas qu'il exploitera autrement dans *Songes d'un hermite*. Par exemple, au songe 15, un autre ami de ses philosophes se change en pierre philosophale et gratifie le héros d'une richesse immense. Mais ce dernier est bientôt persécuté par des parasites innombrables :

> « J'étois devenu un peu gros par la bonne chère, lorsqu'un petit vampire, plus maigre encore que les autres, s'élança sur moi, et me suça tout vivant. Il se gonfloit sur mon corps à mesure que je maigrissois ; il me dessecha des pieds à la tête en se remplissant de mon sang, et je devins si léger que le vent m'emporta de dessus mon lit magnifiques aux riches courtines, et que je sortis par la fenêtre. Je voltigeai quelque tems dans l'air, et je tombai sur un rocher nu, qui, par bonheur, servit à m'éveiller. »[2]

La fin obéit au même schéma d'une dissolution du corps après une métamorphose inattendue et hyperbolique. L'image du vampire est déjà présente chez Mercier lorsqu'il évoque le prélèvement inhumain des impôts parmi les paysans[3]. La portée allégorique laisse intacte l'image de la dissolution, de l'évaporation. Le nouveau riche perd sa substance au point de pouvoir voler et d'échapper à la gravité. Tous ses biens somptueux ne peuvent le protéger, il est dépouillé de tout parce qu'il n'a plus ni

[1] *Ibid.*, p. 342.
[2] *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques, op. cit.*, p. 257.
[3] Songes 13 et 24 des *Songes d'un hermite*.

substance ni consistance. Le lecteur ne peut deviner ce qui reste de sa silhouette, socle devenu quasi-immatériel de sa passion de la richesse, transmissible au premier venu.

Dans un autre extrait que nous avons déjà commenté, le rêveur change d'état, d'auteur qu'il était, il devient maître d'hôtel, puis maître à son tour et enfin chartreux :

> « mais à peine eus-je été quelque tems dans cette sainte retraite, que je me vis dans l'impossibilité de sortir de ma cellule, par l'excès de mon embonpoint. Enfin, il me sembla qu'étant auprès de mon feu, je me sentois fondre comme une masse de cire. En vain faisois-je des efforts pour m'éloigner ; je devenois liquide. On ne peut s'imaginer l'angoisse où je me trouvois, et combien je me sentis fatigué à mon réveil. »[1]

Au delà de l'aspect satirique que nous avons traité, le héros n'est plus le sujet de son destin social ; dans la spirale folle qui forme la logique onirique la plus notable chez Mercier, c'est l'intégrité physique qui est atteinte, au point qu'une fois de plus, la silhouette fond sous la multiplicité des métamorphoses. Lorsque l'on revient à la visée satirique de ce songe, il paraît clair que c'est l'appât du gain qui est la cible : la passion en devient à ce point dévorante qu'elle détruit le corps du rêveur, matière comme peut l'être le morceau de cire chez Descartes, soit un attribut dépourvu de toute spiritualité immuable. Mercier, par ce procédé de la dissolution physique, a donné une dernière image du fantasme : pulsion qui agite le corps et l'assujettit aux mille et une métamorphoses, il est l'ultime soubresaut qui finit par l'absorber avant le réveil. La fatigue dénote un transport à la violence telle qu'elle pulvérise l'unité corporelle du héros en rêve et qu'elle franchit les frontières entre le songe et la veille.

Dans cette dernière partie , nous avons suivi le rêve comme forme littéraire autonome : nous avons pu observer, surtout à la fin du siècle et dans les œuvres de Mercier répertoriées dans les *Voyages imaginaires,* que l'imagination est la faculté maîtresse de ces petits écrits étranges. Ils sont des essais, des formes expérimentales où se joue un changement majeur dans la philosophie et l'esthétique. L'imagination, de faculté pathologique, devient force autonome qui redessine la perception de l'univers. Elle est une vision du monde, où s'expriment l'extravagance, les pulsions dans ce qu'elles ont de moins convenable. Le rêve projette des scènes stupéfiantes qui fascinent le lecteur et le renvoient à ses propres démons intérieurs. Par ailleurs, la logique de la clarté diégétique est mise à mal par les nombreux télescopages, par la rapidité

[1] *Ibid.*, p. 273.

vertigineuse du rêve. Ce qui est en jeu, c'est l'appréhension d'une faculté qui ouvre le monde à l'infini, miroir d'une *psyché* dont les limites ont éclaté. Le fantasme y triomphe, avec sa logique d'assouvissement radical, de déplacements incessants dans la diégèse, dans les caractères, dans la chronologie, de vertige paroxystique : l'identité tant des personnages que du rêveur lui-même y apparaît secondaire car le rêve est l'histoire du fantasme comme unique protagoniste, prêt à exécuter les déformations les plus délirantes pour se satisfaire. Cette radicalité, cette outrance des rêves, que Mercier a portée à son apogée en cette fin de siècle, a été autorisée par cette forme brève, méprisée pour ses dérogations affichées à la morale et à la vraisemblance, dédaignée dans les hiérarchies génériques. Mais que Garnier, dans sa collection, reconnaît comme genre à part entière en 1787 et cherche à réhabiliter : genre qui plonge dans les profondeurs de la Renaissance, sa portée morale est exhibée. Mais la véritable exploration qu'elle autorise, c'est celle de l'éclatement identitaire dans la pulsion impersonnelle, de la diffusion de la subjectivité dans l'univers, à son image illimitée.

Conclusion générale

Au terme de ce travail, nous aimerions revenir sur deux points qui nous semblent majeurs.

Tout d'abord, il apparaît que les philosophes du XVIII[e] siècle, comme les écrivains, ont pressenti à quel point le rêve est un ferment de chaos pour l'individu et son identité. Les philosophes qui nous ont arrêtée ont formulé pour la première fois l'idée d'une pensée dont le sujet ne peut s'emparer. Le songe est bien un mécanisme qui se passe de volonté, de concentration mais qui ne cesse de solliciter l'attention parce qu'il laisse au rêveur l'impression qu'un sens s'est constitué, s'est formé de manière décisive – sans que le sujet rêvant en soit l'instigateur. Ce fonctionnement autonome est unanimement rattaché à celui de l'imagination, dont les caractéristiques sont remarquables : rapidité, déformation, versatilité, et finalement créativité inlassable. Pour des spiritualistes comme l'abbé Richard ou encore les penseurs de l'Académie de Berlin, cela témoigne de sa divinité et de la nature immortelle de l'âme. Néanmoins, l'enjeu d'ordre métaphysique, la défense contre les attaques des matérialistes, précipite un déplacement d'importance : l'imagination est désignée comme une faculté inflammable, qui enchaîne les associations d'idées mais sans les priver de vérité. Malebranche estimait peu ces liaisons de l'imagination, sujettes à la tromperie parce que non soumises à l'examen de la raison. Mais lorsque la liaison des idées devient le module principiel de l'entendement pour un Condillac, comment les rejeter en bloc ? Wolff propose une analyse des associations qui leur restitue leur sens. Certes, le rêve est inlassablement défini comme un chaos d'idées, un tissu aléatoire de liaisons sans queue ni tête, selon la réduction physiologique propre au siècle des Lumières. Néanmoins, la rêverie est le prolongement du rêve pendant la veille ; elle appartient pleinement à la vie de l'esprit ; et non de manière accessoire, puisque l'opération première de l'entendement selon Locke, est d'accueillir passivement les idées.

Par ailleurs, l'âme devient le site de cette faculté sans limites et par conséquent est dépossédée de sa souveraineté, tandis que ses attributs les plus nobles sont transférés à la faculté fallacieuse. C'est en dernier ressort l'imagination qui triomphe, elle qui n'interrompt pas son exercice, comme la volonté et le jugement. Elle sauve l'âme, sa connaissance et même son identité. En effet, selon les théories métaphysiques de l'époque, elle seule poursuit sa course effrénée, même dans le sommeil des autres

facultés : flamme de l'âme, elle lui rend aussi le fil qui lui manquait. Car pour Descartes, la veille n'est rien d'autre que le fil des idées depuis notre naissance, donc notre identité la plus personnelle. Or, lorsqu'il se rompt pendant la petite mort du sommeil, comment recoller les morceaux d'une identité éclatée, dispersée ? Locke revient sur l'identité, qu'il distingue de l'identité substantielle : elle est la possibilité, à chaque moment, de rattacher tout le fil de mes pensée à moi qui pense maintenant. Cette essentielle précarité, les spiritualistes ne sauraient s'en contenter et préfèrent faire du rêve la suite de nos idées, mais sous forme de bobine emmêlée qu'il s'agit de débrouiller. Les conséquences en sont extrêmement coûteuses : le rêve devient la carte parcellaire d'une identité infinie dont nous ne pourrons jamais parcourir que quelques morceaux pendant la courte durée de notre existence de rêves. Enfin, que savoir de la vie de l'âme sans le rêve ? Nous ne connaissons rien de ses opérations, sinon à travers le miroir déformant du sentiment selon Malebranche ; rien de son union avec le corps, selon Descartes. Seul un examen de ses opérations dans le sommeil du corps nous la rendra, paradoxalement.

Le rêve représente pour nous, de même que pour ses analystes au XVIII^e^ siècle, le fil rouge d'une histoire de la conscience. Après Georges Poulet, dans *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*[1], nous avons traversé le XVIII^e^ siècle comme le siècle où la conscience de soi s'est définitivement obscurcie. Comme il le dit :

> « Ainsi apparaît, d'abord chez Malebranche, ensuite chez Locke et tous les penseurs du dix-huitième siècle, une distinction que Descartes ne faisait pas entre l'idée claire qu'il nous est interdit d'avoir de nous-mêmes et le sentiment obscur, incomplet, qui est la seule conscience que nous puissions avoir de nous. »[2]

Puis nous avons, par le biais de l'expérience onirique, ces états-limites de conscience comme l'expansion du moi :

> « S'étendant démesurément, le moi conscient sort de ses limites et devient un moi cosmique. Il se sent vivre dans l'univers entier. »[3]

Ensuite, nous avons reconnu cet état liminaire dont Lignac et Rousseau sont les témoins :

> « Au contraire, le sentiment de soi le plus doux et le plus intime serait celui qu'on éprouverait au bord même de l'inconscience, au moment de sombrer dans le sommeil. »[1]

---

[1] Paris, José Corti, 1977, 277 p.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 27.

Ce qui a retenu notre attention, c'est cette identité « impersonnelle »[2] dont le rêve comme forme littéraire est la manifestation la plus éclatante ; pour Georges Poulet, inquiétude du temps qui passe et dont les Romantiques se feront l'écho. Après Albert Béguin, nous voyons dans le rêve en tant que forme une désappropriation, une expansion de l'espace psychique, qui lui ouvre les secrets du monde[3].

En effet, ce fil rouge qu'est le rêve rattache le siècle des Lumières au romantisme : il n'est pas le siècle exclusif d'un rationalisme étroit, mais il est traversé par des figures qui tentent de rendre raison de l'obscurité essentielle de la conscience, de la part matérielle de la pensée, de laquelle nous ne pouvons rien dire. Refusant un dualisme cartésien qui rend la matière au discours mathématique ou à son mutisme, ils tissent des relations psychosomatiques dans une réflexion souvent complexe, telle que Descartes leur en a cependant légué les cadres.

De même, cette histoire du rêve n'est pas seulement française mais elle est européenne, si la langue reste le français, comme à l'Académie de Berlin. D'abord parce que cette Académie s'est emparé avec prédilection de ces marges de la pensée, comme le rêve, l'imagination, la folie, et qu'elle a nourri la réflexion des Français avec l'article « Songe » de l'*Encyclopédie* écrit par Formey. Et parce que Diderot a été lu avec grand intérêt par les Romantiques allemands, son *Neveu de Rameau* traduit par Goethe. Quant à Mercier, c'est un passeur, tout comme Boyer d'Argens, rattaché à l'Académie de Berlin : Mercier a lu Milton, il a lu Edward Young et les Romantiques allemands s'intéressent à ses écrits sur le rêve rassemblés dans *Mon bonnet de nuit* comme à sa poétique théâtrale. Sans entrer dans le détail des influences, cette histoire du songe mord sur le romantisme allemand, par ses préoccupations panthéistes, par l'attention exacerbée au rêve comme archétype d'une création littéraire dont l'auteur ne serait pas la source mais seulement la chambre d'écho.

Par ailleurs, Diderot inaugure une autre quête. Attentif à toute la dispersion dans la pensée, au rôle chaotique des perceptions, il a l'audace de priver la pensée de sa souveraineté pour en faire le miroir discursif d'une conversation à plusieurs organes,

---

[1] *Ibid.*, p. 29.
[2] *Ibid.*, p. 29, G. Poulet parle de « moi premier et encore impersonnel ».
[3] Jean Starobinski, « Albert Béguin, Marcel Raymond : la nescience des rêves » dans Critique 371 (avril 1978) 352-368.

l'écho harmonique de résonances naturelles, toujours plurielles. Les organes ont leur vie propre, automatique, et s'agitent jusqu'à ce que la pensée prenne le relais, de l'une à l'autre. Cette dernière n'est pas maîtrise exercée par un chef jaloux de ses prérogatives, elle est le va-et-vient entre le diaphragme et la tête, tour à tour elle commande, ou elle est commandée. Le rêve décrit bien le processus à l'œuvre : rêve en montant, rêve en descendant, la vérité n'est pas réservée à la tête, loin de là.

En effet, de même que dans le rêve, le mathématicien trouve la réponse à ses questions, sans même intervenir, de même que Leibniz est mu par son raisonnement au point d'en oublier de vivre, de lier toutes les actions de sa vie en une seule identité, la volonté est accessoire. Penser est un automatisme idiosyncrasique, c'est aussi une agitation sans maître absolu. Ce qui rend possible cette affirmation, c'est l'idée que l'association herméneutique est un instinct intuitif, indépendant de la volonté, une hypersensibilité au monde environnant, une « tête sonnante ». Un instinct chercheur, inlassable, qui cherche enfin le repos, comme une particule de matière.

Nous aimerions aussi placer Diderot du côté des phénoménologues, en particulier de Merleau-Ponty, lui qui tente de rendre compte de la pensée comme d'un sentir, qui refuse également le dualisme cartésien mais qui s'efforce de comprendre la pensée depuis le corps, chose parmi les choses, « pris dans le tissu du monde »[1], partie de la nature. Comme le dit Merleau-Ponty, la vision est une pensée conditionnée, elle est excitée à penser par le corps, par ce qui arrive en lui. Elle porte cette passivité, que l'empirisme a restaurée dans ses droits, elle n'advient que par une « intrusion du dehors »[2] et elle pense « selon le corps », transférant son attention à tous les points de l'espace qui sont dans le prolongement de ses membres. Diderot fait de la pensée une opération sans sujet ; qui a lieu depuis la diversité des sensations et dans sa diversité, vibration instinctive et confuse.

L'imaginaire n'est pas un double du monde, il est une « quasi-présence »[3], un « équivalent charnel », « cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi »[4], la nature est à l'intérieur de moi, comme je lui fais accueil en moi. La peinture, comme nous l'avons établi à partir de textes de Diderot entre autres, est

[1] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 93 p. (folio essais), p. 19.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] *Ibid.*, p. 22.

« l'envers charnel »[1] du monde en moi, « essence charnelle » qui restitue cette présence des choses en moi, le dedans du dehors, célébration de cette indivision entre le sentant et le senti ; c'est pourquoi la belle nature du peintre, dans sa profondeur démesurée, me projette en son sein, comme par magie, dans l'heureuse harmonie de toutes mes facultés sentantes ou dans la terreur. C'est un « univers onirique d'essences charnelles »[2], intimité exposée en spectacle et qui frappe de stupeur. Le réel possède une texture imaginaire[3]. C'est pourquoi le peintre est transpercé par le monde, que le vocabulaire de l'émotion est si prégnant dans ces analyses ; de même que l'imaginaire n'est pas acte de volonté individuelle mais présence du monde en moi, ouverture infinie, vie impersonnelle qui rend possible que je le vois :

> « Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. »[4]

Les rêves de la fin du siècle en présentent la version torturée, celle de la pulsion dévorante ; mais le jardin où nature et culture se mêlent intimement en sont une version infiniment renouvelée, union heureuse de toutes les facultés en harmonie avec le monde environnant.

Le songe apparaît comme aussi comme la forme où les limites se brouillent : limites entre le sujet et le monde, entre la vision du monde extérieur et la projection d'une intériorité, entre l'art et la nature. Expérience paradoxale, il est à la fois intime, intérieur et impersonnel, sans auteur. C'est pourquoi il est la forme littéraire qui a été choisie pour exprimer une relation au monde mouvante, indécise. D'une part, il est à la jointure entre l'expérience esthétique du spectateur devant une œuvre d'art et l'expérience esthétique devant le monde. Le songe littéraire prend en outre pour cadre le jardin qui ordonne la belle nature et lui donne une apparence plus ou moins régulière, jouant avec les codes de l'artifice en virtuose.

---

[1] *Ibid.*, p. 24.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] Voir Arnaud Tripet, « Diderot et la rêverie : en marge du *Neveu de Rameau* » dans Saggi e ricerche di letteratura francese 15 (1976) 125-181, p. 133 : « le phénomène onirique n'en est pas moins pour lui [Diderot] la mise en relation de notre être avec une réalité authentique et totale, la grande nature qui est en nous. Car comme Leibniz, Diderot situe l'homme au sein d'un tissu homogène de relations avec le monde, la « nature étant en nous à notre insu. » Et plus loin : « on peut dire du rêveur que "c'est la nature qui travaille en lui". Une actualisation cosmique s'actualise intérieurement. »
[4] *Ibid.*, pp. 31-32.

En fait, il nous semble que le songe possède un tel pouvoir de fascination parce qu'il est à la fois une expérience universelle, celle de l'aliénation partielle et pourtant la plus ordinaire, mais aussi une élaboration littéraire. Ce statut hybride le constitue en forme idéale pour approcher le mystère de la représentation artistique, cette capacité que nous partageons d' « évoquer par des formes, des lignes, des ombres et des couleurs, ces fantômes mystérieux de la réalité visuelle que nous appelons des " images" »[1]. Le songe est une pièce essentielle à la construction d'une psychologie de la perception, déduction inconsciente. Magasin d'images mentales que la mémoire assemble, il est moins un prolongement de la perception passée qu'une préparation à une anticipation, à une perception future. Nos images mentales, données sensorielles de la vision, de mouvements et de données tactiles, sortes de filets schématiques, se projettent sur le monde comme elles se projettent sur l'œuvre picturale pour reconnaître des formes symboliques. Percevoir est un processus actif, une « anticipation modifiée », une hypothèse formulée par l'organisme au monde, et elle peut aboutir à une illusion. Par la collaboration active du spectateur avec l'artiste, il comble les trous de la représentation, « l'écran » indéterminé de la toile, ce qu'on appelle la suggestion, et les pallie par ses efforts d'interprétation. C'est un rêve artificiel qui est créé, rêve commun à celui qui l'examine, l'épouse de son regard comme de sa perception et celui qui l'a créé depuis sa vision.

Le songe au XVIII^{e} siècle, dans les écrits spéculatifs et dans les textes qui l'invitent comme récit-cadre, autorise cette exploration du sujet, dans une version inquiète, sujet de la connaissance, assailli par les sensations, automate complexe à l'agitation incessante et en proie à l'illusion la moitié de sa vie, si ce n'est pas pendant l'ensemble de son existence, tant il est déchiré entre un corps et une âme au fonctionnement indépendant et imperméable. Dans sa version plus prospective, c'est un sujet qui invite le monde en lui, se laisse pénétrer par lui et dont les frontières, floues, peuvent connaître une expansion infinie. Par ses projections, dont le rêve est le modèle, il produit les conditions de possibilité de la connaissance.

Il autorise tout autant l'exploration d'un sujet désirant libéré : le sujet qui rêve s'adonne au fantasme en toute irresponsabilité. Il laisse courir des associations involontaires, est le spectateur de condensations, de fautes de syntaxe qui sont

[1] Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971, 552 p. (nrf), p. 27. Pour tout ce paragraphe nous nous référons à cet ouvrage.

l'expression d'un désir enfin souverain. Contournant les mécanismes de défense encore à l'œuvre, il élabore un itinéraire complexe pour assouvir des instincts interdits de parole. Le XVIII^{e} siècle offre là encore deux versions : la version enchantée, celle du pèlerinage d'amour, galanterie raffinée où la sublimation esthétique édifie un espace mental à la fois naturel et hautement culturel, lieu de conquête du désir. L'hédonisme y triomphe, son éclat parfois atténué par une satire mordante. La version tourmentée est livrée par les « songes philosophiques », réflexion morale trouble sur les instincts de l'homme qui le déchirent entre un abandon sans limites aux passions et la retenue, le renoncement. Ces passions ne s'interdisent pas d'explorer la cruauté, la pulsion de mort dirigé contre soi ou contre les autres. Expérience d'une liberté qui ignore les limites, le songe est le laboratoire d'un sujet à la conquête de lui-même depuis l'obscurité de ses plis.

BIBLIOGRAPHIE

1. Textes

   a. Philosophie moderne

Andry, *Recherches sur la mélancolie. Extrait des Registres de la Société royale de Médecine, années 1782-1783,* Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, 54 p.

Beausobre Louis-Isaac de, *Réflexions philosophiques sur les songes* dans : *Histoire de l'Académie royale des sciences et belles-lettres,* Berlin, année 1762, 530 p., pp. 429-440.

http://bibliothek.bbaw.de/bbaw/bibliothek-digital/digitalequellen/schriften/anzeige/index_html?band=02-hist/1762&seite:int=445

Bonnet Charles, *Essai analytique sur les facultés de l'ame,* Copenhague, chez les frères Claude et Antoine Philibert, 1760, 552 p.

Bonnet Charles*, Contemplation de la nature,* Amsterdam, M.-M. Rey, 1764, 298 p.

Boullier David-Renaud, *Pièces philosophiques et littéraires*, *Observations sur les songes,* 1759, 294 p.

Buffon Georges-Louis Leclerc de, *Histoire naturelle des animaux,* "Discours sur la nature des animaux", 1753, dans : *Œuvres philosophiques,* Paris, PUF, 1954, 616 p. (Corpus général des philosophes français).

Buffon Georges-Louis Leclerc de*, Histoire naturelle générale et particulière*, premier discours dans *Œuvres,* Paris, Gallimard, 2007, 1677 p. (La Pléiade).

Buffon Georges-Louis Leclerc de, *De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle,* Société des Amis de la Bibliothèque nationale, Paris, 1986, 75 p.

Condillac Etienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines,* Paris, éditions Alive, 1998, 305 p.

Condillac Etienne Bonnot de*, La Logique, L'Esprit et de Bure l'Aîné,* Paris, 1780, 153 p.

Condillac Etienne Bonnot de*, Traité des sensations,* Paris, Fayard, 1984, 438 p. (Corpus des œuvres de philosophie en langue française).

Descartes René, *Discours de la méthode* dans*: Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier, 1988, tome I, 829 p., pp. 567-650.

Id., *Correspondance avril 1622-février 1639* dans : *Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier, 1988, tome I, 829 p.

Id., Méditations métaphysique dans *Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier, 1989, tome II, 1141 p.

Id., *Les Passions de l'âme* dans *: Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier, 1989, tome III, 1152 p., pp. 947-1103.

Id., Les Principes de la philosophie dans *Œuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier, 1989, tome III, 1152 p.

Id., *Les Olympiques de Descartes,* Etudes et textes réunis par Fernand Hallyn, Droz, Genève, 1995, Romanica Gandensia XXV, 174 p.

Id., La Recherche de la vérité par la lumière naturelle dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1989, tome III, 1152 p., pp. 1105-1141.

Diderot Denis, *Lettre sur les aveugles* dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1978, tome IV, 380 p.

Id., Lettre sur les sourds et les muets dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1978, tome IV, 380 p.

Id., Observations sur Hemsterhuis dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1976, tome XXIV, 771 p .

Id., Pensées sur l'interprétation de la nature dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1981, tome IX*,* 458 p.

Id., *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement* dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, tome XVII, 577 p., pp. 3-21.

Id., Le Rêve de d'Alembert dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, volume XVII, 577 p.

Id., Eléments de physiologie dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 1987, tome XVII, 577 p.*,* p. 485-486.

Id., Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme, 1773-1777, dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p.

Id., Observations sur La Lettre sur l'homme et ses rapports *de Hemsterhuis* dans *Œuvres complètes,* ed. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris, Hermann, 2004, tome XXIV, 771 p.

Id., Salon de 1765, ed. Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau Paris, Hermann, 1984, 365 p.

Id., *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767,* textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 563 p.

Formey Jean-Henri-Samuel, Article « Songe », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1967 (facsimilé de la première édition de 1751-1780), tome 15.

Id., « De l'étenduë de l'imagination » dans *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin* (1754), 1756, Berlin, Haude et Spener, 522 p., pp. 365-382.

http://bibliothek.bbaw.de/bbaw/bibliothek-digital/digitalequellen/schriften/anzeige/index_html?band=02-hist/1754&seite:int=387

Haller Albrecht von, *Elemens de physiologie,* traduction par M. De Bordenave, Paris, chez Guillyn, 1769, t. I, 261 p., t. II, 305 p.

Holbach Paul Henri Thiry d', *Système de la nature, ou des loix du monde physique et du monde moral,* Paris, Arthème-Fayard, 1990, 389 p., Corpus des Œuvres de philosophie en langue française, tome I.

La Mettrie Julien Offroy de, *L'Homme-machine*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, 283 p. (Folio Essais).

Id., *Traité de l'âme* dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1984, tome I, 389 p. (Corpus des œuvres de philosophie en langue française).

Lazerme Jacques, *Méthode pour guérir les maladies,* Paris, chez la Veuve Cavelier et Fils, 1753, 503 p.

Leibniz Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris, GF Flammarion, 1990, 435 p.

Id., La Monadologie, Paris, Delagrave, 1880, 231 p., p. 147.

Id., Leibniz, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld,* Paris, Vrin, 1988, 318 p.

Lignac abbé Joseph-Albert Lelarge de, *Elémens de métaphysique tirés de l'expérience ou Lettres à un matérialiste sur la nature de l'Ame*, Paris, Desaint et Saillant, 1703

Locke John, *Essai sur l'entendement humain, Livre I et II,* Paris, Vrin, 2001, 640 p.

Id., Identité et différence, Paris, Seuil, 1998, 325 p.

Malebranche Nicolas, *De l'imagination* dans : *De la recherche de la vérité Livres I-III,* Paris, Vrin, 2006, tome II, Bibliothèque des textes philosophiques, 512 p.

Id., Entretiens sur la métaphysique et sur la religion dans *Conversations chrétiennes,* Paris, Gallimard, 1979, 719 p., pp. 201-592, Folio Essais.

Maupertuis Pierre-Louis Moreau de, *Œuvres,* Nouvelle édition, A Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1756, tome II, 400 p.

Voltaire François-Marie Arouet, *Dictionnaire philosophique,* Paris, GF-Flammarion, 1964, 380 p.

Richard Abbé Jérôme, *La Théorie des songes*, Paris, freres Estienne, 1766, 320 p.

Wolff Christian, *Psychologie ou traité sur l'âme contenant les connaissances, que nous en donne l'expérience,* Amsterdam, Pierre Mortier, 1745.

b. Textes de l'histoire des idées et de la littérature jusqu'au XVIII[e] siècle

Discours De la vanité des songes, et sur l'apparition des Esprits dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes, op. cit.,* pp. 149-168.

Aristote, *Des rêves* dans *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, Belles-Lettres, 1965, texte établi par René Mugnier, 134 p.

Id., Parva naturalia 462b-464b, "De la divination dans le sommeil" dans : *La Vérité dans les songes,* Paris, Payot et Rivages, 1995, 151 p., traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud.

Artémidore de Daldis, *Clef des songes Onirocritique*, Paris, Arléa, 1998, 318 p.

Augustin, *De genesi ad litteram,* livres VIII-XII, Desclee de Brouwer, Paris, 1972, 654 p., traduction par P. Agaësse.

Boissier de Sauvages de Lacroix François, *Nosologie méthodique ou distribution des maladies en classes, en genres et en especes suivant l'esprit de Sydenham, et la méthode des*

botanistes, Lyon, Gouvion, 1772, tome 1, 575 p.

Cicéron, *Le Songe de Scipion* dans Pierre Boyancé, *Etudes sur le* Songe de Scipion, New York et Londres, Garland Publishing, 1987, 192 p.

Id., De la divination, Paris, Les Belles-Lettres, 1992, 247 p., traduit et commenté par Gérard Freyburger et John Scheid.

Colonna Francesco, *Le Songe de Poliphile,* Imprimerie Nationale, 1994, 507 p. Notes de G. Polizzi.

Crébillon Fils Claude-Prosper Jolyot de, *Le Sylphe,* Paris, Alfil, 1993, 43 p. (1730)

De Lorris Guillaume et de Meun Jean, *Le Roman de la Rose,* traduction et notes par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1992, Livre de Poche (Lettres gothiques), traduction et notes par Armand Strubel, 1272 p.

Du Laurens André, *Second discours, auquel est traicté des maladies melancholiques, & du moyen de les guarir* dans *Discours de la conservation de la veue: des maladies melancholiques : des catarrhes : & de la vieillesse,* Paris, chez Iamet Mettayer, 1597, 274 fol., fol. 96-195.

Dupleix Scipion, *Les causes de la veille et du sommeil, des songes et de la vie et de la mort,* A Paris, chez la Veuve Dominique Salis, 1606, 252 p., 150 p. pour la partie sur les causes des songes
http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?31963

Fénelon, François de Salignac de la Mothe-Fénelon, *Les Aventures de Télémaque,* Dunod, Paris, 1994, Classiques Garnier. (1699)

Ficin Marsile, *Théologie platonicienne*, Paris, "Les Belles-Lettres", 1964, 296 p., tome II.

Id., Commentaire sur le Banquet *de Platon,* De l'amour, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 318 p.

Id., De vita libri tres, texte établi par Gilles Favret, thèse soutenue en 1989.

Fontaine Charles, *Les Jugemens astronomiques des songes par Artemidorus, augmenté par Auguste Niphe sur les Augures et un traité fait sur les Diuinatiõs Par Anthoine du Moulin,* Rouen, chez Denis du Chesne, édition de 1664, 305 p.

Galien, *Epitome en quatre parties,* Union latine d'éditions, Paris, 1962, tome II, 338 p.

Guéret Gabriel, *Le Parnasse réformé,* A Paris, Chez Thomas Iolly, 1669, 136 p.

Guérin de la Pinelière Pierre, *Le Parnasse ou la critique des Poètes. Suite des visions de Quévédo*, Slatkine Reprints, Genève, 1973, 97 p. (1636)

Hippocrate, *Du Régime IV* ou *Des rêves*, Paris, "Les Belles lettres", 1967, 141 p., texte établi et traduit par R. Joly.

Homère, *Iliade,* Paris, Gallimard, 1975, folio classique, 698 p., traduction de Jean-Louis Backès.

Id., L'Odyssée, Paris, La Découverte, 1992, traduction de Philippe Jaccottet, 435 p.

La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon,* Paris, Librairie générale française, 1991 (Livre de Poche classique), 316 p.

La Mothe Le Vayer, François de, *Du sommeil et des songes,* 1643, dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes,* anthologie de l'Abbé Lenglet

Dufresnoy, A Avignon et à Paris, chez Jean-Noël Leloup, 1751, tome second, partie 2, 329 p., pp. 10-45.

Le Loyer Pierre, *Histoire des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrant visibles aux hommes*, Paris, chez Nicolas Buon.

Le Noble Eustache, *L'Ecole du Monde ou les Promenades de Mr Le Noble contenant la Carte de l'Isle de Mariage,* tome IV, A Amsterdam, Chez Pierre de Coup, 1710, 271 p.

Le Sage Alain-René, *Le Diable boiteux,* Paris, Gallimard, 1984, 341 p. (Folio classique)

Lucrèce, *De natura rerum,* Paris, les Belles-Lettres, 1993, tome I, 125 p.

Macrobe, *Commentaire au* Songe de Scipion, Macrobe, Paris, Les Belles Lettres, 2001, texte établi, traduit et commenté par Mireille Armisen-Marchetti, 200 p.

Marmontel Jean-François, *Eléments de littérature (édition de 1787),* édition présentée par Sophie Le Ménahèze, Paris, ed. Desjonquères, 2005, 1288 p.

Menestrier Père Claude-François, *La Philosophie des images énigmatiques ou il est traité des énigmes hieroglyphiques, oracles, propheties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes, centuries de Nostradamus, de la baguette,* chez Hilaire Baritel, 1694.

Menestrier Père Claude-François, *L'Art des Emblèmes,* Lyon, 1662 réédité par Garland publishing, New York et Londres, 1979, 99 p.

Mirbel, *Le Palais du Prince du Sommeil, où est enseignée l'oniromancie, autrement l'art de deviner par les Songes* dans *Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes, op. cit.,* pp. 46-138.

Montesquieu Charles-Louis de Secondat, *Le Temple de Gnide,* à Paris, chez Le Mire, 1772, 104 p.

Id., *Œuvres complètes, Le Temple de Gnide,* Oxford, Voltaire Foundation, 2003, tome 8.

Platon, *Œuvres complètes I,* Paris, Gallimard, 1950 (La Pléiade), en particulier *La République.*

Id., Timée dans *Œuvres complètes,* Paris, "Les Belles Lettres", 1985, tome X, 274 p.

Pomponazzi Pietro, *Les causes des merveilles de la nature ou les enchantements,* Paris, editions Rieder, 1930, traduction et notes par Henri Busson.

Raymond de Petity, *Manuel des artistes et des amateurs ou Dictionnaire historique et mythologique des emblèmes, allégories, énigmes, devises, attributs et symboles*, à Paris, chez Jean-Pierre Costard, 1770, volume I, 546 p.

Quévédo Francisco de, *Les Visions de Quévédo,* traduits par Le Sieur de La Geneste, Paris, Champion, 2004, notes de Marie Roig Miranda.

Rabelais François, *Le Tiers Livre,* ed. M. A. Screech, Paris, Droz, 1974, 467 p.

Scaliger Jules César, *Hippocratis liber* De Somniis *cum Iulii Caesaris Sacligeri Commentariis*, Lyon, chez S. Gryphium, 1539, 96 p.

Synésius de Cyrène, *Des songes,* Paris, Hachette, 1878, ed. H. Druon, 632 p.

Tallemant Paul, *Voyage de l'Isle d'Amour* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* Amsterdam, 1788, tome XXVI.

Tertullien, *Du sommeil, des songes, de la mort*, Paris, Gallimard, 1999, traduction de P.

Klossowski, 66 p. (L'Arpenteur)

Virgile, *L'Enéide,* ed. Paul Veyne, Paris, Albin Michel/Les belles Lettres, 2012, 429 p.

Voltaire, *Le Temple de l'Amitié, allégorie,* Voltaire Foundation Oxford, 1999, t. IX, p. 17.

Id., Epître de la calomnie, Œuvres complètes, Voltaire Foundation Oxford, 1999, t. IX, p. 302-308.

Id., *Le Temple du Goût*, 1733, Genève, Droz, 1953, ed. critique de E. Carcassonne, 202 p.

Wier Jean, *Cinq livres de l'imposture et tromperies des diables, des enchantements et sorcelleries, De Praestigiis daemonum et incantationibus ac venificiis,* Bâle, J. Oporinus, 1564. Traduction française par Jacques Grevin, Paris, Du Puys, 1569.

c. Les songes et rêves littéraires au XVIII[e] siècle par ordre chronologique

*Le Gnome ou Songe de Madame la Comtesse de *** Ecrit par elle-même à Madame de *** Pour répondre à la vision du Sylphe,* Paris, Louis-Denis Delatour, 1730, 48 p.

Thomas L'Affichard, *Le Songe de Clidamis contenant un voyage à Cythère*, Paris, Antoine de Heuqueville, 1732, 59 p.

Pesselier Charles Etienne, *Songe de Cidalise*, *à Mme de ****, Paris, chez Prault Père, Quai de Gèvres, Paradis, 1739, pp. 3-30.

D'Argens Jean-Baptiste Boyer, *Songes philosophiques,* Berlin, 1746, 216 p.

Muralt Béat de, *Lettres sur les Anglois, les François et les voyages ; avec la Lettre sur l'Esprit fort, l'instinct divin recommandé aux hommes, & l'Apologie du caractère des Anglois & des François, etc.*, tome II, à La Haye, se vend à Paris chez David l'aîné, 1747, 437 p.

*Le Temple de l'Hymen. Songe de Monsieur de ***, à Madame de ***,* Paris, chez Jacques Clousier, 1749, 51 p.

L'Art de faire des songes, 1750, 12 p.

Voltaire, *Songe de Platon* dans *Œuvres complètes,* dir. W.H. Barber et Ulla Kölving, Oxford, the Voltaire Foundation, 1991, tome 17, 585 p., pp. 547-549.

*Le Temple de l'Hymen, Lettre à Monsieur le chevalier de S***,* Paris, 1759, 22 p.

Rêve d'un aristarque moderne, à Genève, 1762, 79 p.

Sabatier de Castres Antoine, *La Ratomanie, ou songe moral et critique d'une jeune philosophe,* par Madame ***, A Amsterdam, 1767, 196 p.

*La conversion de M. de V**. Songe,* 1768, 75 p.

Dubois-Fontanelle Jean-Gaspard, *Saëb ou le rêveur Conte*, 1769 dans *Nouvelles du XVIIIe siècle,* textes choisis et présentés par Henri Coulet, Paris, Gallimard, 2002, 1552 p., pp. 743-751.

Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux,* Paris, Gallimard, 1981, 345 p., (folio classique), 1772.

Pujoulx Jean-Baptiste (attribué à), *Le Songe ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas Scene critique,* A Rome, 1783, 35 p.

L'Esprit de la fable ou la mythologie rendue à ses principes ; avec l'explication de deux Fables, savoir de l'embrâsement de Sémélé par Jupiter, & du Jugement de Paris, avec un Dialogue entre Jupiter & Junon sur la création du monde, suivi d'un Songe Philosophiques & de Pièces fugitives, Amsterdam et Paris, Monory, 1786, 46 p.

Voyages récréatifs du chevalier Quévédo de Villegas traduits par l'abbé Beraud dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* A Amsterdam, 1787, tome XV, pp. 369-427 et tome 16, pp. 1-154.

Le Songe de Boccace traduit par M. de Premont dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* tome 31, A Amsterdam, 1788, p. 1-188.

Levesque Pierre-Charles, *Les Rêves d'Aristobule, philosophe grec* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* tome 31, pp. 191-246. (1761)

Mercier Louis-Sébastien, *Songes et visions philosophiques* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* tome 32, pp. 1-335. (1768)

Id., *L'Homme de fer, songe* dans *Songes et visions philosophiques, op. cit.,* pp. 166-236. (1770)

Id., *Songes d'un hermite* dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* tome 31, pp. 249-404. (1770)

Rencontre imprévue, duel, Réflexions, Délire, Songe agréable, Réveil heureux, et Plan d'administration, 1789.

Les Songes d'un philosophe solitaire, à Loex, petite montagne qui sépare la France d'avec la Savoie, sur le bord du Rhône, 1789, 53 p.

Touraille comte de (attribué à), *Le Songe-creux, ou le génie créateur de mensonges.* Par M. le Baron Traumen, Et se trouve en tous lieux, en tous tems, A l'enseigne des Vampires, rue de la grande Ménagerie, 1789, 35 p.

Songe d'un habitant de Scioto, 1790, 47 p.

Songe systéma-physi-comico-moral de M. Jérôme, Le Cousin du compère Mathieu, mis au jour par sa tante Barbe-Catherine-Charlette Amidon, des confrairies du Sacré Cœur de Jésus, et du Saint-Rosaire, à l'Hôtel de la Tolérance et de la liberté, 30 novembre 1790.

b. Bibliographie critique, ouvrages

L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e^ siècle, sous la direction de Guillaume Faroult, Christophe Leribault et Guilhem Scherf, Paris, Gallimard-Louvre ed., 2010, 500 p.

Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605-1711), édition critique de Marie-Christine Pioffet, Paris, Hermann, 612 p.

L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950, sous la direction de Joëlle Pijaudier-Cabot et Serge Fauchereau, éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2011, 422 p.

Imager la romancie. Dessins de Clément-Pierre Marillier pour Le Cabinet des fées *et* Les Voyages imaginaires *(1785-1789),* Kim Gladu, daphné M. Hoogenboezem et Aurélie Zygel-Basso, sous la direction de Aurélie Zygel-Basso, Paris, Hermann, 2013, 561 p.

L'Invention du sentiment aux sources du romantisme, 2 avril-20 juin 2002 au Musée de la Musique, sous la direction de Frédéric Dassas, Dominique de Font-Réaulx et de Barthélémy Jobert, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, 285 p.

Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma, Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, editions de La Martinière, Paris, 2009, 333 p.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, 512 p.

La Lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui, sous la direction de J.-P. Changeux, Odile Jacob, Paris, 2005, catalogue de l'exposition aux galeries Poirel à Nancy du 16 septembre au 16 décembre 2005, 347 p.

La Nuit dans l'Angleterre des Lumières, Suzy Halimi (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 294 p.

Les Olympiques de Descartes, Etudes et textes réunis par Fernand Hallyn, Genève, Droz, 1995, Romanica Gandensia XXV, 174 p.

L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort, Actes du colloque international de Grenoble, Université Stendhal, 27-29 mars 2003, textes recueillis et présentés par Bernard Roukhomovsky, Paris, Champion, 2005, 478 p.

« Rêver en France au XVIIe siècle », Revue des sciences humaines tome 3, n°211 (juillet-septembre 1988).

S'approprier le monde. J'aime les panoramas, sous la direction de Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller, Flammarion, Paris, 2015, 254 p.

Le Sommeil. Approches philosophiques et médicales de l'Antiquité à la Renaissance, sous la direction de Virginie Leroux, Nicoletta Palmieri et Christine Pigné, Paris, Champion, 2015, 480 p.

Le Songe à la Renaissance, Colloque, Cannes, 29-31 mai 1987, Limonest, Compo System, 1990, 271 p.

Songes de la Renaissance. Textes rassemblés et présentés par Françoise Joukovsky, Paris, Christian Bourgois, 1991, 281 p.

Songes et songeurs (XIII^{e}-XVIII^{e} siècle), sous la direction de Nathalie Dauvois, J.-Ph. Grosperrin, Laval, Presses universitaires de Laval, 2003, 253 p.

The Dream and the enlightenment. Le Rêve et les Lumières, Paris, Honoré Champion, 2003, Bernard Dieterle et Manfred Engel, 359 p. En particulier : Manfred Engel, "The dream in eigthteenth-century encyclopaedias", pp. 21-51.

Agamben Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale,* traduit de l'italien par Y. Hersant, Paris, Rivages, 1992, 279 p. (Rivages poche)

Amat Jacqueline, *Songes et visions : l'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Etudes augustiniennes, 1985, 489 p.

Badel Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIVème siècle. Etude de la réception de l'œuvre,* Genève, Droz, 1980, 534 p. En particulier, chapitre VII, "Songes et apparitions", pp. 331-

409.

Bergamo Mino, *L'Anatomie de l'âme de François de Sales à Fénelon,* Grenoble, Editions Jérôme Million, 1994, 199 p.

Beugnot Bernard, *Le discours de la retraite au XVIIème siècle. Loin du monde et du bruit,* Paris, PUF, 1996, 297 p.

Bokdam Sylviane, *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France,* Paris, Honoré Champion, 2012, 1185 p., p. 93.

Bonnet Jean-Claude, introduction, texte établi, annoté et présenté par, *Songes et visions philosophiques* de Louis-Sébastien Mercier, Manucius, 2005, 193 p.

Boyancé Pierre, *Etudes sur le* Songe de Scipion, New York et Londres, Garland Publishing, 1987, 192 p.

Bridier Sophie, *Le Cauchemar. Etude d'une figure mythique*, Paris, 2002, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 262 p.

Brisson Luc, *Divination et Rationalité,* Paris, Seuil, 1974, en particulier, « Du bon usage du dérèglement », pp. 220-248.

Céard Jean, *La Nature et les prodiges, L'insolite au XVIème siècle, en France,* Genève, Droz, 1977, 512 p.

Clair Jean, *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne,* Paris, Gallimard, 2012, 208 p.

Dandrey Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque,* Paris, Klincksieck, 2003, 308 p.

Darnton Robert, *Edition et Sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle,* Paris, Gallimard, 1991, nrf essais, 279 p.

Daston Lorraine et Peter Galison, *Objectivité,* Presses du réel, 2012, 581 p.

Detienne Marcel, *Les Maitres de la vérité dans la Grèce antique,* Paris, Livre de Poche, 2006, 252 p. (Références)

Dervieux Françoise, *Le Rêve des Lumières. Savoir et suggestion,* thèse soutenue en 2008 à la Sorbonne sous la direction de Michel Delon, 819 p.

Dodds E.R., *The Greeks and the irrational,* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1951, 327 p.

Donné Boris, *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans* Les Amours de Psyché, Paris, Honoré Champion, 1995, 310 p.

Dulaey Martine, *Le Rêve dans la vie et dans la pensée de Saint-Augustin,* Paris, Etudes augustiniennes, 1973, 263 p.

Dumora-Mabille Florence, *Songe et représentation à l'âge classique*, thèse soutenue à Paris-VIII en 1996 sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani.

Duval Sophie et Martinez Marc, *La satire (littératures française et anglaise)*, Paris, 2000, Armand Colin, 267 p.

Eco Umberto, *De l'arbre au labyrinthe. Etudes historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2003, 712 p.

Freud Sigmund, *L'Interprétation des rêves,* Paris, PUF, 1926, 573 p.

Gaillard Aurélia, *Fables, mythes, contes : L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724),* Paris, Champion, 1996, 483 p.

Goldstein Jan*, The Post-Revolutionary Self, Politics and Psyche in France 1750-1850*, Harvard University Press, Cambridge, 2005, 414 p.

Gueroult Martial, *Etendue et psychologie chez Malebranche*, Paris, Vrin, 1987, 115 p.

Hallyn Fernand, *Structure poétique du monde. Copernic Kepler,* Paris, Editions du Seuil, 1987, 311 p. En particulier : « Le "Songe" de la lune », pp. 270-298.

Id., *Les Structures rhétoriques de la science. De Kepler à Maxwell,* Paris, Editions du Seuil, 2004, 321 p. En particulier, « Descartes et la méthode de la fiction », pp. 123-169.

Jacot-Grapa Caroline*, Dans le vif du sujet. Diderot, corps et âme*, Paris, éditions Classiques Garnier, 2009, 504 p.

Johnston Elsie, *Le Marquis d'Argens. Sa vie et ses œuvres. Essai biographique et critique,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, 213 p.

Joukovsky Françoise, *La Gloire de la poésie française et néo-latine du XVIe siècle,* Genève, 1969, Droz, 633 p.

Koyré Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini,* Paris, Gallimard, 1973, 349 p.

Le Brun Annie, *Les Châteaux de la subversion,* Pauvert et Garnier frères, 1982, 303 p.

Le Dantec Denise et Jean-Pierre, *Le Roman des jardins de France. Leur histoire,* Alençon, Christian de Bartillat éditeur, 1990, 280 p.

Le Goff Jacques, "Le christianisme et les rêves (II^{e}-VII^{e} siècle)" dans *L'Imaginaire médiéval, essais*, Paris, Gallimard, 1985, 352 p. (nrf), pp. 265-316.

Lovejoy Arthur O., *The great chain of Being. A study of the History of an Idea,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966, 382 p.

May Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^{e} siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris, PUF, 1963, 294 p.

Mérot Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne,* Gallimard, 2009, 443 p., (nrf)

Milner Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique,* Max Milner, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 261 p.

Morrissey Robert J., *La Rêverie jusqu'à Rousseau Recherches sur un topos littéraire*, Kentucky, French Forum, Publishers Lexington, 1984, 184 p., en particulier le ch. IV : « Entre le bonheur et le désarroi » pp. 77-123.

Nègre Sarah, *La collection des* Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques *(1787-1789), par Charles-Georges-Thomas Garnier*, mémoire de Master 2 professionnel sous la direction de Philippe Martin à l'Université Lumière Lyon 2, septembre 2015, 165 p.

Papasogli Benedetta*, Le « fond du cœur ». Figures de l'espace intérieur au XVII^{e} siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, 310 p.

Perot Nicolas, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand,* Paris, PUF, 2000, 334 p.

Perrin Jean-François, *Le Chant de l'origine : la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau,* Oxford, Voltaire Foundation, 1996, 250 p.

Petrovich Vesna C., *Connaissance et Rêve(rie) dans le discours des Lumières*, New York, Peter Lang, 1996, 222 p.

Pigeaud Jackie, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie,* Paris, Les Belles-Lettres, 1987, 266 p.

Pilloud Séverine, *Les Mots du corps. Expérience de la maladie dans les lettres des patients à un médecin au 18e siècle : Samuel Auguste Tissot,* Genève, Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé, 2013, 373 p.

Pioffet Marie-Christine (ed.), *Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605-1711),* Paris, Hermann, 612 p.

Poulet Georges, *La Pensée indéterminée I. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, PUF, 1985, 303 p.

Racault Jean-Michel, *L'Utopie en France et en Angleterre 1675-1761,* Oxford, The Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 280, 1991, 830 p.

Id., *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802),* Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, 473 p.

Raymond Marcel, *Vérité et Poésie. Etudes littéraires,* Paris, Editions de la Baconnière, 1964, 294 p., en particulier : "La rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique"pp. 87-105.

Rodis-Lewis Geneviève, *Le problème de l'inconscient et le cartésianisme*, Paris, PUF, 1982, 302 p.

Roger Jacques, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie,* Paris, Albin Michel, 1993, 848 p. En particulier « La science des philosophes (1745-1770).

Rousseau Nicolas, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1987, 471 p.

Schmitt Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale,* Paris, Gallimard, 2001, 446 p., (nrf Bibliothèque des histoires)

Id., Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Age, Paris, Gallimard, 2002, 416 p. (Le Temps des images).

Sempère Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude : le registres du fantastique dans la fiction narrative au XVIIIe siècle,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, 610 p.

Sermain Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières,* Paris, Desjonquères, 2005, 284 p. (L'esprit des lettres)

Id., *Le Roman jusqu'à la Révolution française*, Paris, PUF, 2011, 269 p. (Licence lettres)

Id., *Métafictions (1670-1730) La réflexivité dans la littérature d'imagination,* Paris, Champion, 2002, 461 p.

Simon Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture,* éditions du Seuil, Paris, 2003, 291 p.

Id., *Le regard. L'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988, 216 p.

Id., *Kepler astronome astrologue,* Paris, Gallimard, 1979, 488 p. (nrf gallimard). En particulier ch. IV, "Les raisons du panpsychisme", pp. 177-229.

Starobinski Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières,* Paris, Gallimard, 1989, 286 p., en particulier ch. VI, « Statut des mythes antiques aux XVII[e] et XVIII[e] siècles », pp. 233-262.

Id., « L'Empire de l'imaginaire », en particulier « Jalons pour une histoire du concept d'imagination » dans *L'œil vivant II, La Relation critique,* Paris, Gallimard, 1970, 341 p., pp. 173-254.

Id., *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple,* Paris, Seuil, 1999, 451 p., en particulier « Diderot et les chimistes ».

Stengers Isabelle et Schlanger Judith, *Les concepts scientifiques. Invention et pouvoir,* Paris, Gallimard, 1991, 187 p. (folio essais)

Van Zuyle Gabrielle, *Tous les jardins du monde,* Paris, Gallimard, 1994, 176 p. (Découvertes Gallimard)

Verbeke Gérard, *L'évolution de la doctrine du « Pneuma » du stoïcisme à Saint-Augustin,* Desclée de Brouwer, 1945, 572 p.

Vernant Jean-Pierre, *Autour de l'image,* Genève, Ecole supérieure des Beaux-Arts, 2004, 32 p.

Vernant Jean-Pierre, *Religions, histoires, raisons* dans *Œuvres. Religions, Rationalités, politique II,* Paris, Seuil, 2007, 2709 p.

Viala Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2008, 541 p.

Vidal Fernando, *Les Sciences de l'âme XVI[e]-XVIII[e] siècles,* Paris, Honoré Champion, 2006, 463 p.

Vigarello Georges, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps,* Paris, Seuil, 2014, 317 p., (L'Univers historique).

c. Bibliographie critique, articles

Alexandre-Gras Denise, « Le jardin enchanté dans les romans chevaleresques italiens » dans : *Le Paysage à la Renaissance,* Etudes réunies par Yves Giraud, Fribourg, 1988, éditions de l'université de Fribourg, 356 p., pp. 147-155.

Antonioli Roland, "Rabelais et les songes" dans Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 30 (mai 1978) 7-21.

Armisen Mireille, « La notion d'imagination chez les Anciens I- Les philosophes » dans Pallas XXVI, tome XV, fascicule 3 (1979) 11-51.

Armstrong Nancy and Tennenhouse Leonard, « The Interior Difference : A Brief Genealogy of Dreams, 1650-1717 » dans *Eighteenth-Century Studies* vol 23, n°4 (été 1990) 458-478.

Baltrusaitis Jurgis, « Jardins et pays d'illusions » dans Traverses 5-6 (1976)94-112.

Bellenger Yvonne, « Les paysages de montagne. L'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle » dans *Le Paysage à la Renaissance,* Etudes réunies par Yves Giraud, Editions de l'Université de Fribourg, Fribourg, 1988, 356 p., pp. 121-130.

Berthier Philippe, « Mercier surréaliste ? » dans *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune,* sous la direction de Hermann Hofer, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977, 367 p., pp. 301-309.

Beugnot Bernard, "Entre nature et culture : la rêverie classique" dans : Saggi e Ricerche di letteratura francese 24 (1985) 87-118.

Id., « Pour une poétique de l'allégorie » dans *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique,* Paris, Honoré Champion, 1994, 428 p. (Lumière classique), pp. 171-186.

Blair Dorothy S., « Camouflage et feinte. Le rêve dans la littérature française du XVIII^e siècle » dans *French Studies in Southern Africa* 6 (1977) 43-56.

Bokdam Sylviane, « La théorie ficinienne de l'illumination et la structure de l'âme : la « ratio » entre « phantasia » et « mens » dans Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance 57 (1995) 538-549.

Bokdam Sylviane, « Le songe de Panurge dans le *Tiers Livre :* l'âme devant ses puissances » dans *Op. cit.* 5 (1995) 19-28.

Bourdin Jean-Claude, « Les vicissitudes du moi dans le *Rêve de d'Alembert »* dans *Matière pensante, études historiques sur les conceptions matérialistes en philosophie de l'esprit*, Bernard Andrieu, Jean-Claude Bourdin, Lambros Couloubaritsis, Paris, Vrin, 1999, 169 p., pp. 57-67.

Brelich Angelo, "Le rôle des rêves dans la conception religieuse du monde en Grèce" dans *Le rêve et les sociétés humaines,* direction R. Caillois et G.-E. Grunebaum, Paris, gallimard, 1967, 430 p.

Cahné Pierre-Alain, "Rêve et songe. Lexique et idéologie" dans Revue des Sciences humaines 211 (1988-3) 194-198.

Castle Terry, « Phantasmagoria : Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie » dans Critical Inquiry vol 15 (automne 1988) 26-61.

Cavaillé Jean-Pierre, « L'itinéraire onirique de Descartes : de l'âge des songes aux temps du rêve » dans *Les Olympiques,* Fernand Hallyn, pp. 73-89.

Id., « "Veillé-je ou si je dors ?" Une question sceptique, entre théâtre et philosophie » dans *Songes et songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle), op. cit.,* pp. 113-128.

Céard Jean, "Folie et démonologie" dans *Folie et déraison à la Renaissance,* Bruxelles, PU Bruxelles, 1976, 234 p., pp. 129-143.

Chouillet Jacques, « La promenade Vernet » dans Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie volume 2, numéro 1(1987)123-163.

Id., « La poétique du rêve dans les *Salons* de Diderot » dans Stanford french review VIII, 2-3 (automne 1984) 245-257.

Id., « La caverne, ses habitants et ses songes : de Platon à Prévost et au-delà » dans Cahiers Prévost d'Exiles 1(1984) 59-72.

Collinet Jean-Pierre, « Allégorie et préciosité » dans Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 28 (mai 1976) 103-116.

Cooper Richard, « Deux médecins royaux onirocritiques : Jehan Thibault et Auger

Ferrier » dans *Le Songe à la Renaissance, op. cit.,* pp. 53-60.

Courcelle Pierre, « La plaine de Vérité. Platon, *Phèdre 248b* » dans *Museum Helveticum* 26(1969) 199-203.

Crocker Lester G., « L'analyse des rêves au XVIII[e] siècle » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 23 (1963) 271-310.

Dandrey Patrick, « La médecine du songe » dans Revue des Sciences Humaines n°211 (septembre 1988) 67-101.

Daston Lorraine, « Fear and Loathing of the Imagination in Science » dans *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Science* (Winter 1998) 73-95.

Dervieux Françoise, « Les songes satiriques » dans Dix-huitième siècle 40 (2008) 681-701.

Id., « Le songe d'idées à l'âge des Lumières : une forme informe ?» dans Orages Littérature et culture 1760-1830 n°5 (mars 2006) 39-62.

Id., « Les *Songes philosophiques* de Boyer d'Argens » dans *Le Style des philosophes,* sous la direction de Bruno Curatolo et Jacques Poirier, Dijon, Editions universitaires de Dijon Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, 391 p., pp. 121-131.

Dornier Carole, « Montesquieu et l'esthétique galante » dans Revue Montesquieu 5 (2001)5-21.

Dubois Patrick, « Les représentations de la nature et du savoir dans *Les Pensées sur l'interprétation de la nature* de Denis Diderot » dans *Epistémologie et matérialisme,* séminaire sous la direction de O. Block, Paris, Klinsieck, 1986, 321 p., pp. 51-72.

Dumora-Mabille Florence, « Faire l'histoire du rêve » dans : *Songes et songeurs (XIII[e]-XVIII[e] siècle),* Presses de l'Université de Laval, 2003, 253 p., pp. 17-31.

Duprey Laura, « L'idée de chaîne des êtres, de Leibniz à Charles Bonnet » dans Dix-Huitième Siècle 43 (2011/1) 617-637. http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-617.htm

Engel Manfred, «Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur» dans *Scientia Poetica* 2 (1998) 97-128.

Fumaroli Marc, « L'Allégorie du Parnasse dans le Querelle des Anciens et des Modernes » dans *Correspondances. Mélanges offerts à Roger Duchêne*, textes réunis par Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud, Etudes Littéraires françaises 51, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992, 545 p., pp. 523-534.

Gaillard Aurélia, « Songe et enchantement à la fin de l'âge classique » dans *Songes et songeurs (XIII[e]-XVIII[e] siècle), op. cit.,*, pp. 171-186.

Goulemot Jean-Marie, « Aperçus du rêve au siècle des Lumières » dans Revue des Sciences humaines 211 (juillet-septembre 1988) 237-244.

Hobson Marian, «Du theatrum mundi au Theatrum Mentis» dans Revue des Sciences humaines 167 (juillet-septembre 1977) 379-394.

Jacot-Grapa Caroline, « Rêve et identité autour de la *Théorie des songes* (1766) » dans *Songes et songeurs (XIII[e]-XVIII[e])*, *op. cit.,* pp. 235-253.

Id., « Laissez-là vos individus : Diderot et la question de l'identité personnelle» dans *Op. cit.* 15 (novembre 2000) 163-171.

Id., « "L'Âme au corps": récits d'expérience de Descartes à Diderot » dans *Eighteenth-Century Fiction* vol. 16, n°4 (2004) 519-542.

Klein Robert, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno » dans Revue de Métaphysique et de morale 1 (Janvier-mars 1956) 18-29.

Leborgne Erik, « Poétique du fantasme chez Prévost : le cas d'un rêve d'angoisse dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* » dans *Eighteenth Century Fiction* vol 11, n°2 (janvier 1999)150-168.

MacDonald Christie, « Résonances associatives. La pensée analogique selon Denis Diderot », Études françaises, vol. 22, n° 1, 1986, p. 9-22.

Marchello-Nizia Christine, « La rhétorique des songes et le *songe* comme rhétorique dans la littérature française médiévale » dans Seminario internazionale, Roma, 2-4 octobre 1983, *I Sogni nel medioevo*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1985, 355 p.

Martin Christophe, « Eclipses du soleil, lumières de la raison : la nuit dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle » dans *Penser la nuit (XV^e^-XVII^e^ siècle),* Actes du colloque international du CERHAC, Paris, Champion, 2003, 549 p., pp. 89-104.

Marx Jacques, « Le concept d'imagination au XVIII^e^ siècle » dans *Thèmes et figures du Siècle des Lumières. Mélanges offerts à Roland Mortier,* édité par Raymond Trousson, Droz, Genève, 1980, 343 p., pp. 147-159.

Mazzolini Renato G., « Schémas et modèles de la machine pensante (1662-1762) » dans *La Fabrique de la pensée. La découverte du cerveau, de l'art de la mémoire aux neurosciences,* Exposition à la Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, Paris, du 5 avril 1990 au 6 janvier 1991, sous la direction de Pietro Corsi, Milan, Electa, 1990, pp. 68-143.

Métayer Guillaume, « Voltaire en ses temples », Revue d'Histoire littéraire de la France vol. 113(2013-2)289-310.

Morrissey Robert J., "La rêverie, la parole et les limites de la raison" dans *Saggi e ricerche di letteratura francese* 20 (1981) 73-91.

Moureau François, « L'île d'Amour à l'âge classique » dans *L'Insularité thématique et représentations. Actes du colloque international de Saint Denis de la Réunion, avril 1992,* textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris, Ed. de l'Harmattan, 1995, 475 p., pp. 69-77.

Papasogli Benedetta, « L'espace intérieur et l'anatomie de l'âme » dans XVII^e^ siècle 202 (1999) 125-134.

Perrin Jean-François, « Occulter les Lumières ? Les *Bigarrures philosophiques* de Tiphaigne de La Roche » dans *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, 392 p., textes recueillis et présentés par Yves Citton, Marianne Dubacq et Philippe Vincent, collection « Mirabilia ».

Pigeaud Jackie, « Le rêve érotique dans l'Antiquité gréco-romaine : l'oneirogmos » dans « Rêve, sommeil et insomnie » dans Littérature, médecine, société 3(1981) 10-23.

Id., « Voir, imaginer, rêver, être fou. Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique, et la médecine antique » dans Littérature, médecine, société 5 (1983) 23-53.

Pioffet Marie-Christine, « Voyages au Royaume des Lettres : vers la cartographie d'un lieu commun » dans *Seventeenth-Century French Studies* vol 30, 1(2008) 106-121.

Pionchion Pauline, « Le *Corbaccio* en France : imitations et traductions » dans Cahiers d'Etudes italiennes 8 (2008) 209-223.

Pomiers Guy, « Le somnambulisme : un problème philosophique » dans Dix-Huitième Siècle 10 (1978) 299-318.

Poulet Georges, « Le sentiment de l'existence chez Rousseau et ses prédécesseurs » dans *Studi Francesi* 64 (1978) 36-50.

Reitinger Paul, « Mapping relationships : Allegory, Gender and the Cartographical In Eighteenth-Century France and England » dans *Imago Mundi* vol. 51 (1999) 106-130.

Rey Roselyne, « Diderot à travers la correspondance entre Haller et Bonnet » dans *Les Ennemis de Diderot,* Actes du colloque organisé par la société Diderot à Paris les 25 et 26 octobre 1991, sous la direction de Anne-Marie Chouillet, Paris, Klincksieck, 1993, 294 p., pp. 113-126.

Id., « L'âme, le corps, le vivant » dans *Histoire de la pensée médicale en Occident,* tome 2, « De la Renaissance aux Lumières », sous la direction de Mirko D. Grmek, Paris, editions du Seuil, 1999, 376 p., pp. 117-155.

Roig Miranda Marie, « Tradition et originalité du songe chez Quevedo » dans *Rêves et songes. Le discours sur les rêves dans le monde hispanique,* Actes du colloque international 7-9 décembre 2000 publiés par Estrella Ruiz-Galvez Priego, Paris, L'Harmattan, 2001, 299 p., pp. 139-154.

Sellier Philippe, « Pour une carte du songe. La littérature du XVII^{e} siècle français », *French Studies in Southern Africa* 6 (1977) 28-42.

Sempère Emmanuelle, « Le diable en héritage, de Lesage à Cazotte (1707-1776) » dans Dix-huitième siècle 2010/1 (n° 42), p. 655-671, p. 671.

Simon Gérard, « Descartes, le rêve et la philosophie » dans : Revue des Sciences humaines 211 (1988-3) 133-151.

Sgard Jean, « Songes des sens et songes de l'âme dans l'œuvre de Crébillon » dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon,* Grenoble, Editions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1996, 330 p., pp. 17-28.

Starobinski Jean, « L'Empire de l'imaginaire », en particulier « Jalons pour une histoire du concept d'imagination » dans *L'œil vivant II, La Relation critique,* Paris, Gallimard, 1970, 341 p., pp. 173-254.

Stolberg Michael, « Body language dreaming in eighteenth-century practical medicine » dans *The Dream and the enlightenment. Le rêve et les lumières*, *op. cit.,*, pp. 71-87.

Tripet Arnaud, « Diderot et la rêverie : en marge du *Neveu de Rameau* » dans *Saggi e ricerche di letteratura francese* 15 (1976) 125-181.

Van Delft Louis, « La cire de Mnémosyne : la similitude de l'impression dans la rhétorique classique » dans Dix-Septième Siècle 182 (1994) 21-38.

Viala Alain, « D'une politique des formes : la galanterie » dans Dix-Septième Siècle 182 (janvier-mars 1994)143-151.

Weber Henri, « Le Temple allégorique de Froissard à la Pléiade » dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance,* Etudes réunies par Brigitte Perez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Champion, 2004, 684 p., pp. 473-484.

Annexe

Chronologie des traités sur le songe et le rêve
au XVIII[e] siècle

1703 : LIGNAC Abbé de, *Elémens de métaphysique tirés de l'expérience ou Lettres à un matérialiste sur la nature de l'Ame*

1738 : *Lettre de M… à Mad… sur la cause des songes et sur l'opinion de ceux qui croyent que ce sont des pressentimens*

1741 : Marquis d'ARGENS, *Lettres cabalistiques ou correspondance philosophique, historique et critique...*

1745 : WOLFF Christian, *Psychologie ou traité de l'Ame*

1746 : CALMET Dom Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie etc.*

1746 : CONDILLAC Etienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines : ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*

1747 : LA METTRIE Julien Offroy de, *L'Homme-machine*
Id., Histoire naturelle de l'âme

1750 : *L'Art de faire des songes*
LA METTRIE, *Traité de l'âme*

1751 : LENGLET du FRESNOY Abbé Nicolas, *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes*
Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers

1753 : BUFFON, *Discours sur la nature des animaux*
LAZERME Jacques, *Méthode pour guérir les maladies*

1754 : FORMEY, *Essai sur les songes*
CONDILLAC Etienne Bonnot de, *Traité des sensations*

1756 : MAUPERTUIS, *Œuvres* en particulier : "Lettres" et "Lettres sur le progrès des sciences"

1759 : BONNET Charles, *Essai analytique sur les facultés de l'âme*
BOUILLIER David-Renaud, *Observations sur les songes, où l'on réfute le système d'un philosophe anglois*

1762 : BEAUSOBRE Louis de, *Réflexions philosophiques sur les songes* dans : *Histoire de l'Académie royale des sciences et belles-lettres*

1764 : LA METTRIE Julien Offroy de, *Anti-Sénèque ou Discours sur le bonheur*

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*
BONNET Charles, *Contemplation de la nature*

1765 : CASTILHON Jean-Louis, *Essai sur les erreurs et les superstitions*

1766 : RICHARD Abbé, *La Théorie des songes*

1768 : HOLBACH, Paul-Henri Thiry d', *Théologie portative*

1769 : BEAUSOBRE Louis de, *«* Réflexions philosophiques sur les songes »
HALLER Albrecht von, *Elemens de physiologie*
LE CAMUS Antoine, *Médecine de l'esprit où l'on cherche 1° le mechanisme du corps qui influe sur les fonctions de l'ame 2° Les causes physiques qui rendent ce mechanisme ou defectueux, ou plus parfait 3° Les moyens qui peuvent l'entretenir dans son état libre et le rectifier lorsqu'il est gené,*

1770 : HOLBACH, Paul-Henri Thiry d', *Système de la nature, ou des loix du monde physique et du monde moral*
Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines

1772 : HEMSTERHUIS François, *Lettre sur l'homme et ses rapports*

1774-1794 : DIDEROT Denis, *Eléments de physiologie*

1785 : ANDRY, *Recherches sur la mélancolie Extrait des Registres de la Société royale de Médecine, années 1782-1783.*

INDEX NOMINUM

Alexandre-Gras Denise, 386
Andry, 307, 308, 310, 312, 313, 314, 315
Aristote, 22, 64, 72, 73, 75, 87, 89, 93, 94, 104, 105, 113, 173, 175, 218, 315, 316
Armstrong Nancy and Tennenhouse Leonard, 139
Artémidore de Daldis, 48, 71, 81, 89, 91, 92, 340
Augustin, 79
Aurélie Zygel-Basso, 339
Badel Pierre-Yves, 96
Baltrusaitis Jurgis, 35, 379, 404
Baratay Eric, 353
Beausobre Louis-Isaac de, 157, 177, 178, 179, 189, 212, 294, 295, 341
Béguin Albert, 17, 36, 458, 513
L'Ame romantique et le rêve, 17, 18
Bellenger Yvonne, 377
Bensimon Fabrice, 354, 355
L'Animal, symbole national dans la caricature anglaise (1760-1814), 354
Bergamo Mino, 24
Bernard Dieterle et Manfred Engel, 12
Bernard Roukhomovsky, 343
Beugnot Bernard, 21, 375, 403
Blair Dorothy S., 9
Boissier de Sauvages de Lacroix François, 292
Bokdam Sylviane, 82, 83, 84, 89, 97, 104
Métamorphoses de Morphée, 82, 83, 90, 97
Bonnet Charles, 8, 142, 143, 187, 188, 194, 246, 249
Bonnet Jean-Claude, 311
Boullier David-Renaud, 156, 159, 171
Bourdin Jean-Claude, 27
Boyancé Pierre, 65
Brelich Angelo, 56
"Le rôle des rêves dans la conception religieuse du monde en Grèce", 56
Bridier Sophie, 78, 303
Buffon Georges-Louis Leclerc de, 43, 150, 151, 189, 196, 200, 201, 202, 203, 210, 211, 214, 223, 260, 263, 274
Cahné Pierre-Alain, 106, 120
Castle Terry, 447
Cavaillé Jean-Pierre, 24, 143
Cazotte Jacques, 330, 492, 493, 495
Céard Jean, 77, 79, 82, 83
Chouillet Jacques, 485, 486, 489, 490
Cicéron, 38, 54, 65, 66, 67, 96, 99, 243, 361, 363, 419, 425, 460
Colonna Francesco, 40, 97, 99, 100
Condillac Etienne Bonnot de, 10, 18, 20, 23, 42, 44, 121, 146, 147, 148, 149, 160, 161, 167, 168, 169, 170, 171, 188, 190, 196, 207, 208, 210, 275, 293, 295, 297, 420, 511
Cooper Richard, 81
Courcelle Pierre, 63, 333
Crébillon Fils Claude-Prosper Jolyot de, 17, 332
Crocker Lester G., 7
"L'analyse des rêves au XVIII^e siècle", 7, 8
Dandrey Patrick, 27, 28, 115, 292, 308, 309, 316
Les Tréteaux de Saturne, 27, 308
Dassas Frédéric, 474, 480
Daston Lorraine, 29, 295, 299
Objectivité, 29, 30
Daston Lorraine et Peter Galison, 29, 30
Dauvois Nathalie et Grosperrin J.-Ph.
Songes et songeurs (XIIIe-XVIIIe siècle), 288
Dervieux Françoise, 13, 14, 15, 16, 33, 36, 47, 96, 122, 371
Le Rêve des Lumières savoir et suggestion, 13
"Le songe d'idées à l'âge des Lumières une forme informe", 16
Descartes René, 10, 20, 24, 26, 29, 30, 41, 42, 73, 118, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 151, 153, 154, 157, 158, 162, 173, 174, 176, 184, 188, 190, 192, 195, 196, 219,

221, 224, 226, 240, 246, 258, 274, 292, 305, 434, 435, 507, 509, 512, 513
Diderot Denis, 8, 9, 11, 14, 17, 18, 20, 21, 25, 26, 27, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 85, 121, 122, 130, 131, 149, 150, 152, 157, 159, 182, 186, 196, 208, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 296, 310, 324, 407, 422, 458, 459, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 495, 499, 513, 514, 515
Dodds E.R., 57, 63, 69
The Greeks and the irrational, 57, 63, 69
Donné Boris, 376
Dornier Carole, 374, 388
Du Laurens André, 94, 292, 296, 299, 300
Dubois-Fontanelle Jean-Gaspard, 422, 423, 425
Dulaey Martine, 59, 60, 61
Dumora-Mabille Florence, 37, 106, 107, 113
Dupleix Scipion, 106, 107, 110, 117, 292
Duval Sophie et Martinez Marc, 362
Eco Umberto, 192, 204
Engel Manfred, 12, 302
..... The Dream and the Enlightenment: 12, 13
Fernand Hallyn, 24, 30, 31, 143
Ficin Marsile, 40, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 101, 102, 103, 104, 179, 212, 392
Fontaine Charles, 89, 90, 91, 376, 469
Fontenelle Bernard Le Bovier de, 21, 106, 110, 297, 298, 341, 381, 388, 409, 428, 463, 475
Font-Réaulx Dominique de, 474, 480
Formey Jean-Henri-Samuel, 8, 10, 12, 43, 87, 104, 145, 157, 158, 161, 162, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 189, 190, 192, 194, 204, 205, 206, 209, 212, 245, 246, 341, 422, 513
Foucault Michel, 11, 305
François de Salignac de la Mothe-Fénelon, 24, 50, 137, 339, 365, 387, 463
Françoise Joukovsky, 80, 81, 88, 91, 99
Freud Sigmund, 439, 440, 481
Fumaroli Marc, 33, 34, 334, 345, 461
Retour à l'Antique. La guerre des goûts dans l'Europe des Lumières, 34, 334
Gaillard Aurélia, 33, 288, 326, 341, 347
Fables, mythes, contes, 33
Galien, 39, 54, 73, 74, 235, 302
Gombrich Ernst, 516
Goulemot Jean-Marie, 9, 10, 333
"Aperçus du rêve au siècle des Lumières", 9, 10
"Démons, merveilles et philosophie à l'âge classique", 333
Guérin de la Pinelière Pierre, 460
Gueroult Martial, 137
Guillaume Faroult, 34, 334
Haller Albrecht von, 182, 223, 235
Hallyn Fernand, 24, 30, 31, 143
Les Structures rhétoriques de la science. De Kepler à Maxwell, 24, 30, 31, 143
Structure poétique du monde. Copernic Kepler, 24, 30, 31, 143
Hippocrate, 39, 54, 71, 72, 74, 75, 88, 93, 235, 302
Homère, 54, 55, 60, 65, 66, 73, 99, 420, 463, 464
Jacot Grapa Caroline, 25, 139
Jean-Paul, 458, 459
Jean-Pierre Changeux, 34, 175, 435
Jobert Barthélémy, 474, 480
Johnston Elsie, 342
Joukovsky Françoise, 80, 81, 88, 91, 99
Koyré Alexandre, 474
La Fontaine, 320, 342, 350, 351, 374, 375, 376, 388
La Mettrie Julien Offroy de, 7, 42, 121, 122, 131, 146, 155, 175, 176, 177, 245, 246
La Morlière Charles de, 333, 366
Laurence Madeline et Jean-Roch Bouiller, 34, 481, 482
Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, 34, 446

Lazerme Jacques, 303, 304, 306, 307
Le Camus Antoine, 235, 236, 301, 302, 304
Le Dantec Denise et Jean-Pierre, 35, 379, 405
Le Roman des jardins de France, leur histoire, 35, 379, 405
Le Goff Jacques, 78, 79
Le Loyer Pierre, 92, 93, 95
Le Noble Eustache, 393, 394
Leborgne Erik, 502
Leibniz Gottfried Wilhelm, 41, 124, 140, 141, 142, 151, 178, 180, 196, 210, 211, 213, 214, 216, 219, 421, 423, 514, 515
Levesque Pierre-Charles, 308, 359, 473
Lignac abbé Joseph-Albert Lelarge de, 42, 148, 512
Locke John, 10, 20, 26, 41, 42, 121, 122, 127, 128, 130, 137, 138, 139, 140, 146, 147, 148, 152, 167, 168, 170, 180, 190, 195, 202, 246, 282, 344, 511, 512
Lorris Guillaume de, 40, 96
Lucrèce, 477, 478
MacDonald Christie, 32
Macrobe, 36, 48, 96, 97, 99
Malebranche Nicolas, 19, 23, 41, 42, 102, 121, 128, 129, 130, 131, 136, 137, 142, 145, 146, 155, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 177, 188, 205, 279, 291, 297, 338, 511, 512
Marie-Christine Pioffet, 374, 383, 461
Marmontel Jean-François, 298, 341, 350, 351, 372, 375, 402, 412, 448, 469
Martin Christophe, 384, 388, 475
Marx Jacques, 23
"Le concept d'imagination au XVIII^e^ siècle", 23
Maupertuis Pierre-Louis Moreau de, 44, 132, 178, 179, 212, 213, 214, 215, 220, 342
May Georges, 287
Menestrier Père Claude-François, 107, 108, 110, 112, 115, 116, 341
Ménuret de Chambaud Jean-Joseph, 27, 191, 307, 309, 310
Mercier Louis-Sébastien, 34, 47, 50, 51, 291, 308, 310, 311, 314, 321, 323, 324, 332, 334, 337, 343, 349, 359, 392, 400, 417, 418, 434, 437, 439, 443, 445, 447, 448, 449, 451, 454, 456, 457, 465, 466, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 476, 477, 479, 501, 502, 504, 507, 508, 509, 513
Merleau-Ponty Maurice, 514, 515
Mérot Alain, 469, 475
Métayer Guillaume, 414, 416
Milner Max, 29, 290, 446
La Fantasmagorie, 29, 290
Mirbel, 106, 108, 116
Montesquieu Charles-Louis de Secondat, 289, 325, 374, 375, 384, 386, 387, 388, 390, 391, 393, 398, 412
Moreau-Zanelli Jocelyne, 361, 362
Gallipolis. Histoire d'un mirage américain au XVIII^e^ siècle, 361
Morrissey Robert J., 20, 21, 120, 488
Moureau François, 374
Muralt Béat de, 405
Nathalie Dauvois, J.-Ph. Grosperrin, 288
Nègre Sarah, 330, 331
Nys Philippe, 63, 404
Ovide, 91, 414, 422, 460, 467, 502
Papasogli Benedetta, 24, 25
Le, 24
Pelckmans Paul, 17
Père Bouhours, 21, 488
Pesselier Charles Etienne, 380
Petrovich Vesna C., 11, 122
Pigeaud Jackie, 28, 64, 72, 292, 299, 303, 306, 315, 316
Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine, 299
"Le médecin au XVIII^e^ siècle", 303
"Voir, imaginer, rêver, être fou", 292
Pijaudier-Cabot Joëlle et Fauchereau Serge, 435
Pilloud Séverine, 302, 306
Les Mots du corps, 302, 306
Platon, 36, 38, 39, 54, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 81, 83, 101, 103, 404, 419, 420, 421, 484, 486
Polizzi Gilles, 97, 99, 371, 372, 384
Pomiers Guy
"Somnambule et somnambulisme", 305

Pomponazzi Pietro, 81, 90, 91
Poulet Georges, 18, 19
Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi, 19, 512
Etudes sur le temps humain, 18
La Pensée indéterminée, 19
Prévost d'Exiles Antoine François, 486, 501, 502
Quévédo Francisco de, 397, 398, 463, 464, 465
Rabelais François, 40, 77, 84, 88, 89, 99, 100, 328, 329, 426
Racault Jean-Michel, 352, 354, 374, 467
Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802), 354, 467
Raymond de Petity Jean, 349
Raymond Marcel, 19, 20, 36, 513
Vérité et poésie, 19
Rey Roselyne, 26, 199
Richard Abbé Jérôme, 171, 175
Ripa Cesare, 368, 417, 464
Rodis-Lewis Geneviève, 133
Rolland Romain, 481
Sabatier de Castres Antoine, 338, 370
Scaliger Jules César, 88
Schlanger Judith
Les Métaphores de l'organisme, 31
Les concepts scientifiques. Invention et pouvoir (avec Isabelle Stenger)
Schmitt Jean-Claude, 78, 96, 101
Sellier Philippe, 117
Sempère Emmanuelle, 330, 492, 501
Sermain Jean-Paul, 332, 333
Sgard Jean, 10, 11, 502
Simon Gérard, 29, 101, 132, 184, 434, 443
Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture, 29, 434, 443
Kepler astronome astrologue, 101
Le regard. L'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité, 184
Sorel Charles, 393
Staël Germaine de, 479
Starobinski Jean, 22, 27, 32, 33, 289, 389, 390, 513
"Action et réaction. Vie et aventures d'un couple", 231
Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières, 32, 289, 389
Stengers Isabelle et Schlanger Judith, 31, 260, 262, 263
Stolberg Michael, 13, 302, 303, 306
Suzy Halimi, 475
Synésius de Cyrène, 22, 39, 54, 55, 67, 70, 75, 81, 83, 85, 89, 92, 99
Tallemant Paul, 373
Tertullien, 39, 54, 62, 71
De anima, 62
Thiers Jean-Baptiste, 107
Tieck Ludwig, 458
Tripet Arnaud, 20, 120, 515
La Rêverie littéraire. Essai sur Rousseau, 20
Van Zuyle Gabrielle, 404
Vernant Jean-Pierre, 56, 58, 63, 69
Autour de l'image, 56
Religions, histoires, raisons, 58
Viala Alain, 374, 390
Virgile, 54, 60, 65, 414, 463, 464, 466
Virginie Leroux, 459
Voltaire François-Marie Arouet, 50, 155, 156, 157, 211, 240, 289, 293, 310, 320, 325, 328, 329, 343, 344, 352, 381, 388, 412, 413, 414, 416, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 428, 429, 433, 476
Weber Henri, 371, 381, 384
Wier Jean, 82
Wolff Christian, 145, 174, 175, 180, 182, 189, 193, 203, 511

INDEX OPERUM

— A —

Angola. Histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance: La Morlière Charles de, 366

Article "Songe": Formey Jean-Henri-Samuel, 145, 158, 172, 173, 174, 183, 190, 204, 205, 206, 245

L'Esprit de la fable ou la mythologie rendue à ses principes, 367, 430, 431

— C —

Cinq livres de l'imposture et tromperies des diables: Wier Jean, 82

Commentaire sur le Banquet de Platon: Ficin Marsile, 102, 103

Contemplation de la nature: Bonnet Charles, 199

Correspondance avril 1622-février 1639: Descartes René, 129

— D —

De genesi ad litteram: Augustin, 100

"De l'étenduë de l'imagination": Formey Jean-Henri-Samuel, 178, 212

De la divination: Cicéron, 64, 66, 67, 72

De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle: Buffon Georges-Louis Leclerc de, 260

De la recherche de la vérité: Malebranche Nicolas, 130, 145, 162, 163, 164, 165, 166, 168

De la vanité des songes: Recueil de dissertations sur les Apparitions, les Visions et les Songes, 108, 109, 110, 114, 115

De vita libri tres: Ficin Marsile, 86, 87, 103

Des songes: Synésius de Cyrène, 67

Dictionnaire philosophique: Voltaire François-Marie Arouet, 156

Discours de la méthode: Descartes René, 126, 128, 224

Discours de métaphysique: Leibniz Gottfried Wilhelm, 195, 211

Discours préliminaire des éditeurs: d'Alembert, 152, 191, 193, 204, 208

Du Régime IV ou Des rêves: Hippocrate, 72

Du sommeil et des songes: La Mothe Le Vayer François de, 106, 108, 111, 112, 113, 114, 115

Du sommeil, des songes, de la mort: Tertullien, 62, 71

— E —

Elémens de métaphysique tirés de l'expérience: Lignac abbé Joseph-Albert Lelarge de, 148

Eléments de littérature: Marmontel Jean-François, 341, 350, 351, 372, 373, 402, 448

Eléments de physiologie: Diderot Denis, 224, 225, 227, 232, 233, 234, 235, 237, 241, 243, 251, 252, 262, 265, 266, 267, 268, 271, 274, 275, 276, 277

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 148, 158, 159, 204, 208, 209, 214, 215, 234, 236, 237, 246, 249, 251, 253, 254, 256, 262, 263, 275, 279, 293, 298, 302, 303, 304, 305, 309, 407, 428, 429, 446, 499, 500

Enéide: Virgile, 59

Entretiens sur la métaphysique et sur la religion: Malebranche Nicolas, 129, 130, 291

Entretiens sur la pluralité des mondes: Fontenelle Bernard Bovier de, 409, 475, 476

Epitome en quatre parties: Galien, 74

Essai analytique sur les facultés de l'ame: Bonnet Charles, 143, 187, 188, 189, 190, 194

Essai sur l'entendement humain: Locke John, 122, 127, 138, 167, 180

Essai sur l'origine des connaissances humaines: Condillac Etienne Bonnot de, 146, 147, 149, 168, 197, 207, 293

— H —

Hippocratis liber De Somniis cum Iulii Caesaris Sacligeri Commentariis: Scaliger Jules César, 88

Histoire des spectres: Le Loyer Pierre, 92, 93

Histoire naturelle des animaux: Buffon Georges-Louis Leclerc de, 151, 201, 202, 274
— I —
Identité et différence: Locke John, 137, 138, 139, 140
Iliade: Homère, 57, 58, 428
— J —
Jérusalem délivrée: Le Tasse, 373, 385
— L —
L'Homme-Machine: La Mettrie Julien Offroy de, 176
L'Homme-Machine: La Mettrie Julien Offroy, 246
La Logique: Condillac Etienne Bonnot de, 197
La Monadologie: Leibniz Gottfried Wilhelm, 141, 142, 195, 211
La Nouvelle Héloïse: Rousseau Jean-Jacques, 405, 469, 480
La Petite Maison: Bastide Jean-François de, 379, 380
La Philosophie des images énigmatiques ou il est traité des énigmes hieroglyphiques: Menestrier Père Claude-François, 108, 111, 112, 115, 117
La Ratomanie: Sabatier de Castres Antoine, 338, 339, 370, 399
La Recherche de la vérité par la lumière naturelle: Descartes René, 125
La République: Platon, 69, 70, 420, 425, 484
La Théorie des songes: Richard Abbé Jérôme, 145, 155, 160, 171, 193, 198, 199, 208
Le Diable amoureux: Cazotte Jacques, 17, 51, 330, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 499
*Le Gnome ou Songe de Madame la Comtesse de *** Ecrit par elle-même à Madame de *** Pour répondre à la vision du Sylphe, 327*
Le Palais du Prince du Sommeil: Mirbel, 106, 116
Le Paradis perdu: Milton John, 472
Le Parnasse ou la critique des Poètes. Suite des visions de Quévédo: Guérin de la Pinelière Pierre, 460
Le Parnasse réformé: Guéret Gabriel, 461
Le Rêve de d'Alembert: Diderot Denis, 8, 10, 11, 14, 26, 27, 44, 47, 85, 182, 186, 221, 223, 226, 229, 230, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 261, 264, 271, 277, 280, 439, 475, 476, 491
Le Roman de la Rose: De Lorris Guillaume, 40, 96
Le Songe de Boccace traduit par M. de Premont: Boccacio Giovanni, 308, 325, 375, 376, 377
Le Songe de Clidamis contenant un voyage à Cithère: Thomas L'Affichard, 390, 391, 396
Le Songe de Poliphile: Colonna Francesco, 40, 97, 99, 371, 372, 382, 384, 385, 392, 394, 397
Le Songe de Scipion: Cicéron, 65, 96, 97, 474
Le Songe ou la conversation à laquelle on ne s'attend pas. Scene critique: Pujoulx Jean-Baptiste (attribué à), 367, 482, 483, 484
Le Songe-creux: Touraille comte de (attribué à), 426
Le Sylphe: Crébillon Fils Claude-Prosper Jolyot de, 17, 332
Le Temple de Gnide: Montesquieu Charles-Louis de Secondat, 325, 375, 384, 386, 387, 388, 389, 392, 395, 398, 412
Le Temple de l'Amitié: Voltaire François-Marie Arouet, 412, 413
*Le Temple de l'Hymen, Lettre à Monsieur le chevalier de S***, 287, 395, 396*
*Le Temple de l'Hymen. Songe de Monsieur de ***, 397*
Le Temple de la Gloire: Voltaire François-Marie Arouet, 414, 415, 416
Le Temple du Goût: Voltaire François-Marie Arouet, 412, 413
Le Tiers Livre: Rabelais François, 89
Les Amours de Psyché et de Cupidon: La Fontaine Jean de, 342

Les Aventures de Télémaque: Fénelon, François de Salignac de la Mothe-Fénelon, 339, 381, 405, 464
Les causes de la veille et du sommeil: Du Laurens André, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 117
Les causes des merveilles de la nature ou les enchantements: Pomponazzi Pietro, 81, 91
Les Jugemens astronomiques des songes par Artemidorus: Fontaine Charles, 89
Les Olympiques: Descartes René, 24, 143
Les Passions de l'âme: Descartes René, 144, 145, 154, 157, 162, 305
Les Principes de la philosophie: Descartes René, 126, 158
Les Rêveries du promeneur solitaire: Rousseau Jean-Jacques, 480
Les Rêves d'Aristobule: Levesque Pierre-Charles, 49, 308, 309, 311, 317, 318, 320, 324, 334, 335, 357, 358, 359, 360, 462, 473, 474
Les Songes d'un philosophe solitaire, 368, 408, 409
Lettre sur les aveugles: Diderot Denis, 224, 254, 255
Lettre sur les sourds et les muets: Diderot Denis, 247, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 259, 282
— M —
Médecine de l'esprit, où l'on traite des dispositions et des causes physiques: Le Camus Antoine, 235, 236, 302
Méditations métaphysiques: Descartes René, 121, 124, 125, 126, 133, 136
Méthode pour guérir les maladies: Lazerme Jacques, 304, 307
— N —
Nights Thoughts: Young Edward, 474, 478
Nouveaux Essais sur l'entendement humain: Leibniz Gottfried Wilhelm, 140
— O —
Observations sur Hemsterhuis: Diderot Denis, 122, 227, 230, 237, 239, 240, 258, 276
Odyssée: Homère, 57, 58
— O —
Œuvres philosophiques, Alquié III: Descartes René, 133, 134, 135, 144
— P —
Parva naturalia 462b-464b: Aristote, 64, 72, 73
Pensées sur l'interprétation de la nature: Diderot Denis, 44, 200, 216, 217, 218, 223, 252, 261, 263, 273, 274, 278
Petits traités d'histoire naturelle: Aristote, 173
Pièces philosophiques et littéraires: Boullier David-Renaud, 156, 171
Principes philosophiques sur la matière et le mouvement: Diderot Denis, 230, 231, 234
Psychologie ou traité sur l'âme contenant les connaissances: Wolff Christian, 145, 174, 180, 193, 203
— R —
Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau: Burke Edmund, 469, 489, 490
Recherches sur la mélancholie: Andry, 307, 310, 312, 313
Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les apparitions, les visions et les songes, 108, 297
Réflexions philosophiques sur les songes: Beausobre Louis-Isaac de, 178, 179
Réfutation d'Helvétius: Diderot Denis, 228, 279
Rencontre imprévue, duel, Réflexions, Délire, Songe agréable, Réveil heureux, et Plan d'Administration, 363, 369, 411, 425
Rêve d'un aristarque moderne, 286, 333, 334, 366, 436, 451, 454, 455, 457, 467, 468
— S —
Saëb ou le rêveur: Dubois-Fontanelle Jean-Gaspard, 422, 423, 424
Salon de 1765: Diderot Denis, 484, 485
Salon de 1767: Diderot Denis, 487, 488, 489, 491

Second discours auquel est traicté des maladies melancholiques: Du Laurens André, 94, 95, 292, 296, 300
Songe d'un habitant de Scioto, 361, 362, 368, 409, 425
Songe de Cidalise: Pesselier Charles Etienne, 286, 287, 380, 381, 382, 403
Songe de Platon: Voltaire François-Marie Arouet, 419, 421
Songe systéma-physi-comico-moral de M. Jérôme, 427, 428
Songes d'un hermite: Mercier Louis-Sébastien, 48, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 332, 334, 335, 336, 337, 349, 359, 436, 437, 438, 439, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 465, 466, 469, 470, 471, 476, 478, 492, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 509
Songes et visions philosophiques: Mercier Louis-Sébastien, 308, 314, 317, 318, 320, 335, 336, 337, 343, 349, 392, 400, 401, 417, 418, 449, 450, 458, 465, 470, 471, 472, 473, 476, 477, 478, 505, 508
Songes philosophiques: D'Argens Jean-Baptiste Boyer, 286, 290, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 352, 353, 354, 355, 400, 416, 417, 440, 441, 442, 461, 467
Système de la nature: Holbach Paul Henri Thiry d', 155, 177, 184
— T —
Théologie platonicienne: Ficin Marsile, 85, 87, 101, 102, 103, 104, 392
Timée: Platon, 63, 64, 420, 425
Traité de l'âme: La Mettrie Julien Offroy de, 122, 155
Traité des sensations: Condillac Etienne Bonnot de, 148, 160, 161
— V —
Voyage de l'Isle d'Amour: Tallemant Paul, 373



Fantasmagorie de Robertson dans la cour des Capucins en 1797, gravure figurant dans *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.-G. Robertson*...", vol. 1, Paris 1831-1833, 448 p., cop. Bnf
https://archive.org/stream/mmoiresrcratifss01robe#page/n7/mode/2up

Je remercie Caroline Jacot Grapa ; Siofra Pierse et James Hanrahan; Cristina Noacco et Christophe Imbert ; Alexandre Leroy ; Françoise et Jean-Claude Beugnon ; Nadine Lopez ; Agnès Tachin ; Magaly Bourquin, Nelly Uzan… Jérôme pour sa présence sans faille, et tous mes proches qui m'ont soutenue au quotidien.