

au cours de nos expériences, parfois de façon fugitive et sans y faire attention. Que Christophe Colomb rêve qu'il découvre une nouvelle route des Indes n'a rien d'étonnant selon Freud ; il est en train de chercher un financement pour son expédition, il espère faire d'immenses découvertes et immortaliser son nom : son rêve est l'expression de son désir. Qu'un homme rêve d'une ville en flammes n'a rien d'inquiétant selon Bayle ; c'est un rêve courant qui n'est pas prophétique : les dévots se plaisent à imaginer que la corruption des hommes attire le feu du Ciel. Que Calpurnia rêve que César est transpercé de coups de couteau n'est pas non plus surprenant : elle a dû observer les comportements étranges des grands républicains, douter de leur loyauté envers César ; son rêve exprime l'inquiétude qu'elle a ressentie devant des gestes, des propos, des réactions ; le corps de César crachant le sang de tous côtés est l'image du grand nombre de ses ennemis.

Il y a donc bien une vérité du rêve prémonitoire, mais cette vérité est cachée en nous : elle appartient au passé et non à l'avenir. Le rêve prémonitoire ne nous apprend rien sur le monde extérieur, il ne nous révèle pas ce qui va arriver ; il nous apprend à mieux nous connaître et nous fait découvrir nos souvenirs, nos désirs cachés, nos fantasmes.

*« Il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, (...) mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates. »*

(Denis Diderot, lettre à Sophie Volland, 20 octobre 1760)



## Interpréter un rêve

Morgane raconte à Marie, Violaine et Karma un rêve bizarre qu'elle a fait la nuit précédente : « J'avais mal au dos, j'allais chez le boucher, il m'installait dans son arrière-boutique et il me massait avec des mains pleines de jambon... — Le jambon, je suis sûre que cela représente quelque chose, dit Violaine. — Mais c'est une histoire sans queue ni tête, il n'y a rien à comprendre là-dedans ! proteste Marie. — Ton boucher te soigne dans ton rêve, fait remarquer Karma, et il t'emmène pour cela dans son arrière-boutique... Il est beau, ton boucher ? Tu ne serais pas amoureuse de lui ? »

Le rêve de Morgane est-il une histoire sans queue ni tête, comme le pense Marie ? Un rêve est-il un simple processus somatique qui ne témoigne pas d'une activité psychique, ou bien une production

de notre esprit qui aurait une signification cachée ?  
Pouvons-nous réussir à interpréter les rêves ?

Chercher comme Violaine ce que représente le jambon revient à estimer que chaque élément du rêve a un sens en lui-même. On a longtemps utilisé des *clefs des songes* pour interpréter les rêves : le rêve ressemble à un texte codé qu'on décrypte facilement dès qu'on en connaît la clef. Les rêves seraient composés d'une série de symboles, d'images qui ont une signification indirecte ; une clef des songes est un dictionnaire des symboles oniriques. En consultant une sur internet, Violaine trouve que rêver de jambon peut avoir deux significations différentes : le jambon cru désigne des contrariétés ; le jambon cuit, une amélioration de la situation, un aboutissement des projets. Quant au boucher, il représente de sérieux ennuis familiaux, la maladie grave ou brutale d'un proche. Le jambon était-il cru ou cuit dans le rêve de Morgane ? Le boucher qui masse avec du jambon représente-t-il une maladie qui apporte des contrariétés ou un ennui qui finit par améliorer la situation ? Si le rêve est susceptible d'explications aussi différentes, n'est-il pas vain de lui chercher un sens ? Les songes ne seraient-ils que mensonges et leurs interprétations des lectures arbitraires ?

Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud critique les clefs des songes : pour comprendre un rêve, il ne faut pas en décoder mécaniquement les éléments, mais les interpréter en fonction du rêveur, de son histoire,

de ses affects, de ses désirs. Il faut alors rechercher quelles images sont associées par le rêveur aux différents éléments du rêve.

Freud analyse le rêve d'une femme qui veut donner un dîner. Il ne lui reste qu'un peu de saumon fumé ; elle veut faire des courses, mais on est dimanche et toutes les boutiques sont fermées ; elle essaie de téléphoner pour commander des provisions, mais le téléphone est détraqué ; en conséquence elle renonce à organiser ce dîner.

Freud ne décrypte pas mécaniquement le sens du saumon fumé ou du coup de téléphone ; il pose des questions à la rêveuse, lui demande ce qu'évoquent pour elle les différents éléments du rêve. La veille du rêve, la rêveuse a rendu visite à une de ses amies qui adore le saumon fumé. Au cours de la conversation, cette amie s'est plainte de sa maigreur — elle voulait grossir un peu — et elle a parlé de son envie d'être invitée à dîner chez la rêveuse : les repas y sont toujours délicieux ! Par ailleurs, le mari de la rêveuse dit toujours beaucoup de bien de son amie, ce qui agace la rêveuse qui a fini par en être jalouse. Heureusement, son mari n'aime que les femmes un peu grosses.

Une fois connus tous ces éléments, le sens du rêve devient clair : la rêveuse ne veut pas inviter son amie à dîner, la faire engraisser, la rendre encore plus désirable. Dans son rêve, elle préfère cesser de recevoir plutôt que l'inviter. Le saumon fumé n'est pas un symbole dont le sens nous serait livré par une quelconque clef des songes : il joue un rôle parce qu'il est

le plat préféré de son amie. Ce rêve bizarre raconte une histoire cohérente.

Le rêve transforme des éléments de la réalité : derrière son sens apparent — ce que Freud appelle le *contenu manifeste* — il revêt un sens caché — le *contenu latent*. Lorsque nous interprétons un rêve, nous cherchons à passer du contenu manifeste au contenu latent. Nous analysons ce que Freud appelle le *travail du rêve*, c'est-à-dire les processus psychiques grâce auxquels le contenu latent s'est transformé en contenu manifeste. Décoder un rêve, c'est comprendre comment il a été encodé. Comment fabriquons-nous nos rêves, ou comment nos rêves sont-ils fabriqués en nous ? Que se passe-t-il dans notre esprit quand nous rêvons ?

Dans une nouvelle intitulée « Le Censeur des rêves », Yasutaka Tsutsui raconte la formation d'un rêve. La nouvelle se passe entièrement dans l'esprit d'une femme japonaise dont le fils unique est mort, deux mois auparavant, en raison des brimades violentes que lui ont infligées ses camarades de classe. Elle boit un verre de saké tous les soirs pour essayer d'oublier son chagrin, part se coucher, dort mal et se réveille en gémissant. Elle est constamment assaillie par des souvenirs tristes et pénibles ; un censeur et un greffier, qui siègent au tribunal des rêves, luttent contre ces souvenirs : gardiens du sommeil, ils font tout pour éviter qu'un rêve trop douloureux ne provoque le réveil de la dormeuse. Ils voient arriver, comme chaque nuit, des lieux, des objets ou des

personnages qui risquent, en ravivant son chagrin, de l'empêcher de dormir : l'école où se rendait son fils, les élèves de sa classe, son professeur principal, la tendresse qu'elle éprouve pour lui, voire son fils lui-même. Le tribunal des rêves doit empêcher ces images d'accéder à la conscience de la rêveuse, mais il ne peut pas les supprimer : le censeur et le greffier ont affaire à une école, à une bande d'enfants, etc., qui ne vont pas disparaître comme par un tour de magie. Ils peuvent seulement transformer les images en opérant des déguisements et des substitutions, de façon à ce qu'elles ne soient pas reconnues par la rêveuse. Ils font appel à une équipe de décorateurs et de costumiers : l'école devient une maison à grand toit, le groupe compact des élèves est métamorphosé en un énorme épi de blé noir. Les décorateurs recourent autant aux ressemblances des images qu'à celles des mots : le professeur principal est remplacé par l'oncle de la dormeuse qui porte le même prénom que lui ; la tendresse de la dormeuse pour son fils est figurée par un grand champ de melons, son mets préféré, en jouant sur le double sens du terme anglais « *sweetness* » qui désigne à la fois la douceur du sucre et la tendresse d'un sentiment. Décorateurs et costumiers ont peu de temps pour effectuer ces transformations et laissent parfois des éléments incongrus : l'horloge de l'école, par exemple, reste présente sur la façade de la maison. Quand le fils de la dormeuse se présente au tribunal, le rêve est sur le point de commencer ; le censeur et le greffier n'ont plus aucune idée, ils ont épuisé tous leurs

déguisements. Ils songent à renvoyer l'enfant, puis décident de lui faire traverser le champ de melons, considérant que ce sera malgré tout une joie pour la mère de voir son fils en rêve. La nouvelle se conclut par la réplique du petit garçon: « Merci de m'avoir laissé passer. »

Le travail du rêve consiste donc en une série de transformations que Tsutsui décrit en recourant à l'image des décorateurs et des costumiers. Ces transformations permettent au rêveur de ne pas reconnaître l'objet de son rêve: elles modifient des éléments qui appartiennent à son histoire, à ses affects, à ses fantasmes et qu'il sera donc seul en mesure d'interpréter.

En même temps, ce travail s'effectue sans que le rêveur en ait conscience: la femme japonaise dort pendant que décorateurs et costumiers s'affairent. Ces derniers utilisent des souvenirs auxquels elle ne pense plus, voire qu'elle a oubliés — son oncle, le mot « *sweetness* » — ou des souvenirs auxquels elle ne veut pas penser — l'école, les enfants. Donner un sens au rêve suppose de considérer qu'il y a en nous des éléments dont nous n'avons pas conscience, non en raison de leur ancienneté ou de leur insignifiance, mais en raison de leur caractère perturbant et dérangeant. Nous repoussons, nous *refoulons*, écrit Freud, dans notre inconscient les souvenirs pénibles, les idées qui nous blessent. Les transformations et les déformations opérées par le rêve sont donc des travestissements et des déguisements: grâce à eux,

les souvenirs douloureux ne sont pas reconnus par la conscience. L'obscurité du rêve est l'effet du refoulement: Freud écrit que « si le rêve est obscur, c'est par nécessité et pour ne pas trahir certaines idées latentes *que ma conscience désapprouve* ». Les histoires de nos rêves témoignent de la force du refoulement. La femme japonaise a repoussé hors de sa conscience le sentiment de culpabilité que lui donne la mort de son fils. La femme qui rêve de saumon fumé éprouve envers son amie des affects contradictoires qu'elle ne veut pas s'avouer: elle aime bien son amie et elle en est jalouse. Jamais il ne lui serait venu à l'esprit de dire à son amie: « Je ne t'inviterai sûrement pas! »; cette idée n'est pas consciente, la preuve en est qu'en se réveillant elle ne comprend pas le sens de son rêve.

Mais refouler une idée ne suffit pas à la supprimer: le souvenir, l'affect sont toujours présents, conservent la même force et continuent donc à avoir des effets en nous, effets que nous percevons sans en comprendre la cause. Le rêve témoigne de la puissance de nos désirs refoulés; nous les supportons parce qu'ils sont déguisés. La femme japonaise désire oublier les causes de la mort de son fils: les images culpabilisantes qui l'obsèdent sont suffisamment transformées par le rêve pour ne plus l'inquiéter. La femme qui rêve de saumon fumé est prise dans un conflit impossible: la politesse et l'amitié l'obligent à recevoir quelqu'un qu'elle n'a pas envie d'inviter. Le rêve résout le problème en peignant une situation où elle ne réussit pas à donner un dîner: ce n'est

pas de sa faute, elle n'a rien à se reprocher. Les rêves sont ainsi les gardiens de notre sommeil, ils nous permettent de continuer à dormir tranquillement, sans être réveillés par nos soucis, par nos angoisses ou par la force d'un désir.

On voit en quoi la méthode proposée par Freud diffère d'une simple clef des songes : le sens d'un rêve est donné par le rêveur lui-même. Freud s'est vite rendu compte qu'il ne pouvait pas imposer à un rêveur une interprétation : ce dernier ne la reçoit pas passivement, il la produit et surtout il la découvre en lui. C'est la raison pour laquelle Jacques Lacan considère qu'on ne doit pas parler en psychanalyse de médecin et de patient, ni même d'analyste et d'analysé, mais d'analyste et d'analysant : l'analysant joue un rôle actif, il ne subit pas un traitement. L'analyste aide l'analysant à comprendre ses rêves en lui posant des questions, en suscitant des associations ; mais, en dernière instance, c'est l'analysant qui comprend son rêve et découvre en lui une vérité qui a l'évidence d'une prise de conscience.

Cela ne signifie pas que les rêves deviennent transparents : il serait contradictoire de prétendre lire dans l'inconscient à livre ouvert. Il reste toujours dans un rêve une part obscure, des éléments que nous ne comprenons pas, que Freud appelle « l'ombilic du rêve ». Le rêve résiste à une analyse complète qui le dominerait, qui en maîtriserait entièrement le sens. L'interprétation d'un rêve est

sélective. De plus, en nous remémorant nos rêves et en les racontant, nous transformons leurs images en mots. Roger Dadoun, psychanalyste contemporain, montre que nous interprétons moins des images oniriques que le récit que nous faisons des rêves en les verbalisant : « L'interprétation des rêves n'est jamais qu'*interprétation de récits de rêves*, avec tout ce que les structures culturelles et techniques du récit introduisent de valeurs vigiles — nomination, composition, articulations, personnages, intrigues, situations, toute une "dramaturgie" dont on peut se demander si elle ne dénature pas l'activité onirique. » Interpréter un rêve, c'est en analyser le souvenir conscient.

« Comme nos pensées foisonnent facilement autour d'un nouvel objet, le soulèvent pour le porter un peu plus loin aussi fiévreusement que des fourmis transportent un fêtu de paille, puis l'abandonnent... »

(Virginia Woolf, *La Marque sur le mur*)



## Rêver les yeux ouverts

Clothilde est assise dans le train avec deux amies. Elles partent en vacances dans le midi et discutent de leurs projets. Clothilde regarde par la fenêtre... le paysage défile, la campagne française... elle se rappelle son premier voyage en train... c'était pour aller à Londres... elle regardait la campagne anglaise... il y avait des moutons dans un champ... des moutons anglais... ce film anglais si bien, *Pour un garçon*... Hugh Grant est tellement beau... des yeux... et dans *Love actually* quand il danse... elle se met à sourire... jusqu'au moment où ses amies lui disent : « Mais Clothilde, tu rêves ! Reviens avec nous ! » et où elle reprend le fil de la conversation.

Être dans la lune, rêver les yeux ouverts, c'est d'abord être distrait ; étrange expérience au cours de laquelle nous glissons d'une pensée à une autre, sans

trop savoir comment, sans pouvoir reconstruire le fil de nos associations. Selon l'étymologie latine du mot, celui qui est *distrait* est tiré en différentes directions : Clothilde est tirée par ses amies à l'intérieur du train et par les moutons à l'extérieur ; les images suscitées par la vue de la campagne l'empêchent de se concentrer sur la conversation. La distraction est souvent considérée comme un défaut d'attention et d'application. Il faudrait éviter d'être distrait : pour penser, nous devons nous concentrer, être attentifs.

La rêverie de Clothilde associe librement des images, des mots ou des idées qui s'enchaînent deux à deux. On passe de la campagne française à la campagne anglaise, des moutons anglais à Hugh Grant, sans qu'on puisse distinguer un fil conducteur ou une cohérence globale. Ces associations sont-elles dépourvues de toute logique ou mettent-elles en œuvre une autre forme de logique ?

La rêverie apparaît souvent comme un pur bonheur qui serait lié à l'absence de pensée, comme un moment de repos profond et apaisant. Dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau décrit les journées qu'il a passées à l'île Saint-Pierre, plongé « dans mille rêveries confuses et délicieuses » qui n'avaient aucun objet déterminé ni constant. Il s'étendait dans une barque, se laissait dériver au fil de l'eau ; le bruit des vagues fixait ses sens et suffisait pour lui faire sentir avec plaisir son existence, « sans prendre la peine de penser ». Pur sentiment

de l'existence, bonheur d'un moment présent vécu pleinement. Rêver les yeux ouverts, c'est ne pas penser, se laisser porter par le mouvement de la rêverie et sentir profondément le fait d'exister.

Ne pas penser signifie ici ne pas réfléchir, ne pas s'arrêter sur une image, ne pas se concentrer. Mais, en même temps, la rêverie témoigne d'un certain mouvement de l'esprit : ne pas penser n'équivaut pas à ne penser à rien. Les « mille rêveries confuses et délicieuses » de Rousseau ont des objets, même si ceux-ci ne sont ni déterminés ni constants. D'où viennent ces mille rêveries ? Comment passons-nous d'un objet à un autre ?

Une nouvelle de Virginia Woolf intitulée « La Marque sur le mur » décrit ce mouvement de la rêverie. La narratrice, qui est assise au coin du feu, a allumé une cigarette et regarde la cheminée à travers les volutes de fumée. Elle voit d'abord le charbon en train de brûler, imagine un drapeau cramoisi qui flotte sur la tour d'un château, des chevaliers rouges qui escaladent au galop le rocher noir : des images enfantines qui se succèdent de façon automatique et qui ne l'intéressent pas. Puis elle lève les yeux et est intriguée par une petite marque ronde sur le mur, une quinzaine de centimètres au-dessus de la cheminée. Elle croit d'abord qu'il s'agit de la trace d'un clou, mais la marque ronde, grande, un peu renflée, ressemble plutôt à une petite feuille de rose collée sur le mur. Avec les jeux de la lumière, la marque projette une ombre, comme si c'était un petit tumulus. Un homme

entre dans la pièce, dit qu'il va acheter les journaux et demande pourquoi il y a un escargot sur le mur.

Le trou laissé par un clou, la feuille de rose, le tumulus sont des images qui naissent des différentes perceptions de la marque ; chacune d'elles engendre de longues associations. Un clou aussi proche de la cheminée n'aurait pu servir à accrocher un tableau mais une miniature, peut-être le portrait d'une dame avec des boucles poudrées. Une petite feuille de rose a pu rester sur le mur ; la narratrice n'aime pas faire le ménage, il y a de la poussière sur la cheminée, elle pense aux ruines de Troie. Le fait que la marque soit un petit tumulus évoque les fouilles des archéologues, la vie d'un archéologue dans la campagne anglaise, le musée local où l'on voit exposé un verre dans lequel Nelson a bu.

Les perceptions incertaines de la narratrice, ses hésitations, provoquent d'autres associations : elle est prête à parier que, même en se levant, elle ne pourrait savoir avec certitude quel objet a laissé cette marque. Elle pense à l'ignorance de l'humanité, à toutes les choses qu'elle a perdues au cours de sa vie : trois boîtes d'outils de reliure, des cages à oiseaux, des patins à glace, des bijoux. Elle trouve étonnant d'avoir encore un vêtement sur le dos : vivre, « c'est être emporté par le métro à cinquante miles à l'heure et se retrouver au bout du tunnel sans un cheveu décoiffé ».

Toutes les sensations de la narratrice s'intègrent dans la rêverie, lui donnent de nouvelles impulsions : un arbre tape doucement sur le carreau, elle essaie

de fixer sa pensée en se concentrant sur une idée, imagine la vie de Shakespeare, trouve que c'est une fiction historique sans intérêt. Elle revient à la marque, s'agrippe à elle comme à une planche dans la mer : la sensation lui fait retrouver le sens de la réalité. Elle pense au bois, aux arbres, à ce qu'éprouve un arbre, à la sensation sèche d'être du bois, au délicieux suintement de la sève : être en hiver dans le champ vide comme un mât nu, sentir en été sur son tronc les froides pattes des insectes, tomber sur le sol lors de la dernière tempête.

Ce texte est déconcertant parce qu'il se contente de suivre les associations d'images suscitées par la marque au-dessus de la cheminée. On ne peut pas résumer la nouvelle en disant que la narratrice, après avoir longuement regardé une marque sur le mur, découvre qu'il s'agit d'un escargot ; un tel résumé ne prend pas en compte l'essentiel du texte : le mouvement de la rêverie. Cette dernière emprunte différents chemins. Ceux que la narratrice veut éviter : suivre les associations automatiques qui viennent de l'enfance — le château et les chevaliers — qui ne permettront pas une rêverie mais seulement une remémoration. Mais aussi élaborer une fiction historique abstraite — une histoire sur Shakespeare — où l'esprit spéculé indépendamment de la sensation. Pour suivre le vrai mouvement de la rêverie, il faut laisser nos pensées s'emparer d'un objet, « glisser facilement d'une chose à une autre », « plonger de plus en plus profondément loin de la surface et de sa dure séparation des choses ».

Il faut laisser notre esprit associer librement des images sans intervenir, sans prétendre le contrôler. Images qui ne sont pas maîtrisées, comme tous ces objets qui ont été perdus, comme cette poussière qu'il y a dans la maison, comme ces vestiges du passé conservés dans un musée d'archéologie. Tout objet dont nous nous emparons peut être occasion de rêverie. Le poète Henri Michaux, grand adepte de la rêverie, écrit que « bien entraîné, on peut rêver à partir de n'importe quoi : d'un village, d'un visage, d'une poire, d'une mouche, d'une feuille, d'une vitre, d'un pavé ».

Ce mouvement de la rêverie que Virginia Woolf écrit, décrit dans beaucoup de ses œuvres est ce qu'elle appelle « *the stream of consciousness* », le flux de la conscience. La narratrice ne détermine pas à l'avance ce qu'elle va écrire ; elle ne construit pas une histoire organisée rationnellement, dont elle a prévu les différentes péripéties. Elle laisse venir en elle des images en regardant la marque sur le mur, elle suit ses associations, aussi étranges qu'elles puissent être. La pensée dans la rêverie suit un autre cours que celui de la pensée rationnelle. Quand nous nous concentrons sur un problème intellectuel, quand nous raisonnons, nous séparons et ordonnons les questions à traiter pour éviter les confusions. Nous traçons des frontières, des lignes de démarcation, montrons que deux objets qui ont une propriété commune ne sont pas identiques, que deux mots qui sont parfois employés l'un pour l'autre ne sont pas synonymes. Au contraire, la rêverie éveillée glisse



d'une sensation à une autre, d'un mot à un autre, refuse de séparer les objets, comme s'il y avait une continuité des choses. Qu'est-ce qui rend possible ces glissements ? De quelle réalité témoigne ce flux de la conscience ?

Leibniz l'explique en analysant les *petites perceptions*, des perceptions dont nous n'avons pas conscience et qui entrent dans la composition de nos perceptions conscientes : nous voyons une couleur verte qui est composée de bleu et de jaune que nous n'apercevons pas ; nous sommes tellement habitués au bruit des voitures dans la rue que nous ne l'entendons plus ; nous mangeons un gâteau au chocolat dont le goût ressort grâce à une pincée de sel et un peu de café, pourtant nous ne trouvons pas le gâteau amer. En faisant attention, nous pouvons prendre conscience de la présence de petites perceptions, même si nous ne les distinguons pas toutes, affiner notre sensation de la vue ou du goût, entendre le bruit qu'on nous fait remarquer.

Les petites perceptions produisent dans notre âme des impressions confuses, que nous appelons des « je ne sais quoi » : un état produit par un mélange indistinct de sensations que nous n'arrivons pas à analyser parce qu'il est composé de trop d'éléments. Quelqu'un dont nous venons de faire la connaissance nous semble sympathique ou antipathique sans que nous soyons capables d'expliquer pourquoi. Nous aimons un livre ou un film parce qu'un « je ne sais

quoi » nous séduit. Les petites perceptions sont aussi à l'origine de pensées involontaires qui « nous viennent, comme dans les songes, sans être appelées ». Ces pensées, poursuit Leibniz, sont nommées en allemand « *fliegende Gedanken*, comme qui dirait des pensées volantes, qui ne sont pas en notre pouvoir ». Ces sensations dont nous ne sommes pas conscients, ces pensées que nous ne maîtrisons pas, attestent à la fois d'une continuité de la conscience et d'une continuité de la nature. Des liens existent entre des choses que nous trouvons disparates quand nous raisonnons de façon abstraite : nous ne devons ni les négliger ni les mépriser car ils peuvent servir d'embrayeurs à notre réflexion.

Une pensée abstraite qui élabore des constructions rationnelles, qui élimine le hors sujet, risque d'être une pensée pauvre qui néglige la richesse des sensations et des expériences. Avant de dire qu'un rapprochement est absurde, que deux questions n'ont rien à voir l'une avec l'autre, demandons-nous si le fait d'avoir songé à ces deux questions en même temps ne témoigne pas d'un lien entre elles. Le verbe « songer » est ambigu : il signifie aussi bien « faire un songe », nocturne ou diurne, que « penser profondément » ; les deux sens sont peut-être moins opposés qu'ils n'en ont l'air. En laissant nos idées s'associer librement, en ne prétendant pas maîtriser notre raisonnement, nous pouvons accéder à des pensées surprenantes, nouvelles, qui nous font percevoir autrement le réel.

La rêverie permet ainsi une autre forme d'écriture littéraire, mais aussi une autre forme de pensée philosophique : à la libre association des images répond la libre association des hypothèses ou des concepts. La narratrice de « La Marque sur le mur » n'est pas omnisciente, elle laisse les images se succéder sous sa plume dans l'ordre où elles lui sont apparues, elle est portée par le flux de sa conscience. De façon analogue, dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Denis Diderot écrit qu'il va « laisser les pensées se succéder sous [sa] plume dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à [sa] réflexion ». Diderot ne prétend pas dominer l'interprétation de la nature, écrire un nouveau système qui comprendrait tous les phénomènes naturels ; son livre n'est pas exhaustif, il invite ses lecteurs à poursuivre son œuvre. Un grand savant, en effectuant une recherche, ne trouve pas toujours ce qu'il escomptait ; il doit tenir compte des expériences au lieu de rejeter celles qui ne sont pas conformes à son système ; il doit être attentif à « toutes les extravagances apparentes qui lui ont passé par la tête », 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 ». Cette méthode se révèle féconde sur un plan philosophique et sur un plan scientifique, philosophie et science étant intimement liées au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècles : les philosophes sont des savants ou ont de grandes compétences scientifiques ; Diderot

interprète la nature en interrogeant des expériences faites par des physiciens, des chimistes, des naturalistes. À l'époque de Diderot, les savants recourent au système de Newton pour expliquer tous les phénomènes de la nature : le concept d'attraction leur permet non seulement de comprendre les mouvements des planètes — la gravitation universelle —, mais encore les attractions et les répulsions électriques ou magnétiques, les réactions chimiques, la formation d'un être vivant. Diderot, lui, est attentif à tous les aspects de ces phénomènes qui sont singuliers, originaux : les expliquer par l'attraction revient à négliger leur singularité. Il formule ainsi de nouvelles hypothèses en chimie et en histoire naturelle, il travaille sur les affinités chimiques, c'est-à-dire recherche les différences qualitatives des corps, non réductibles à un calcul mathématique ; il étudie les principes d'organisation de la formation d'un corps vivant en travaillant sur les qualités de la matière.

Être attentif à toutes les extravagances qui nous passent par la tête revient à considérer que ce n'est pas le philosophe qui classe et organise ses pensées, mais que c'est la pensée qui naît de l'idée précédente, de l'expérience, sans être dominée, maîtrisée et par là même appauvrie. Diderot expérimente cette méthode dans un dialogue intitulé *Le Rêve de d'Alembert*. Un soir, Diderot et d'Alembert s'entretiennent sur l'existence et le rôle de l'âme. Pour Diderot, l'homme n'a qu'un corps : la matière est capable de penser, nul besoin pour cela d'une âme spirituelle. Pour d'Alembert,

il est aussi difficile de soutenir que l'homme est composé d'une âme et d'un corps que de soutenir qu'il a seulement un corps. Qu'une âme spirituelle soit unie à un corps matériel, qu'elle le dirige, qu'elle subisse son influence, est incompréhensible ; que de la matière sente, pense et raisonne est également incompréhensible. D'Alembert a sommeil et part se coucher. Pendant la nuit, il rêve des hypothèses et des arguments de Diderot, réfléchit à la sensibilité de la matière, se demande comment un homme sans âme peut encore avoir une identité. Il rêve à haute voix en dormant et son amie, Julie de l'Espinasse, ayant peur qu'il ne soit gravement malade, reste à son chevet et note avec inquiétude ses propos ; ses rêves se prolongent jusqu'au matin, leurs images restent présentes ; en se réveillant, d'Alembert s'interroge sur les idées qu'il a formulées en rêve, sur la façon dont il a pensé en rêvant. Les propos de Diderot se sont insinués en lui et ont produit, malgré lui, leur effet : notre pensée est souvent le résultat de processus d'élaboration que nous ne maîtrisons pas.

D'Alembert, un des plus grands géomètres de l'Europe, parle en dormant, enchaîne des arguments qui ne sont pas contrôlés par sa raison. Les pensées qui lui viennent à l'esprit ne sont ni démontrées, ni calculées. En étant ainsi tiré à hue et à dia entre des pensées diverses, d'Alembert est-il encore maître de lui-même ? Qu'en est-il de son moi, de son *identité personnelle* ? Si sa raison et sa volonté ne dominent pas sa pensée, si ses idées sont l'effet des expériences, des

sensations et des rencontres, a-t-il le moindre principe d'unité ? Si sa conscience est un flux, si sa pensée est un mouvement, comment a-t-il encore une identité ? Comment peut-il avoir l'impression d'une permanence de son moi ? Ne serait-il pas aussi changeant que ses expériences ? Comment est-il resté le même pour les autres et pour lui ? L'identité s'explique alors par la mémoire et par la lenteur des transformations : si nous avons complètement oublié notre passé, nous n'aurions plus d'identité ; si nous passions en un instant de l'enfance à la vieillesse, nous n'arriverions pas à concevoir notre identité. Lorsque nous n'avons pas vu quelqu'un pendant longtemps, il nous arrive de ne pas le reconnaître ; lorsque nous pensons à un goût, à un sentiment de notre enfance, il nous arrive de ne pas nous reconnaître, de nous demander comment nous avons pu désirer tel objet, vouloir ressembler à telle personne. Le moi n'est pas un principe unique, mais une collection de sensations et de souvenirs.

Le flux de la conscience nous fait accéder à une richesse de l'expérience sensible que nous perdons lorsque nous raisonnons sur des abstractions. Laisser aller notre pensée, ne pas prétendre la maîtriser, élargit la sphère de notre réflexion et de notre connaissance et nous fait découvrir une autre façon de nous penser nous-même, non comme une permanence stable, mais comme un mouvement. Rêver les yeux ouverts est une expérience fondamentale si nous nous laissons entraîner par les pensées qui nous viennent, si elles produisent en nous des effets.