

## **Le faux réveil, figure de passage**

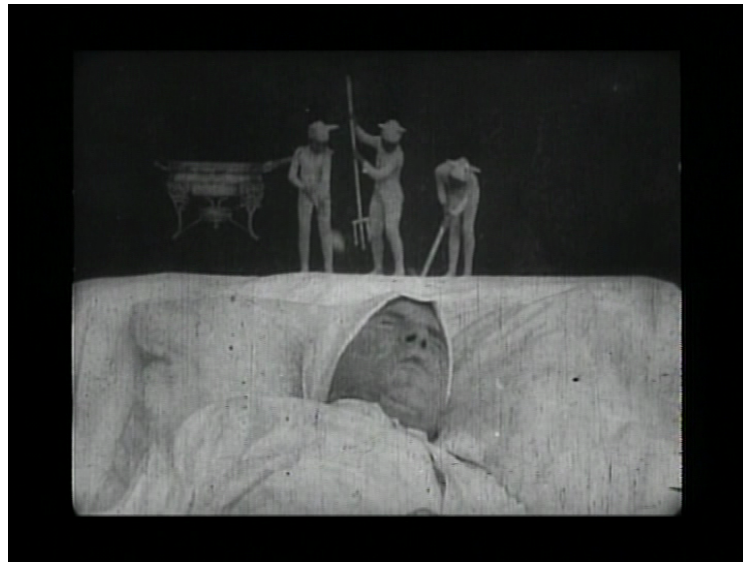
Diane Arnaud

De la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres littéraires ont été fort perméables aux nuits agitées et aux réveils difficiles. Fédor Dostoïevski, Gérard de Nerval, Marcel Proust décrivent par des métaphores optiques les perturbations perceptuelles dues à un demi-sommeil ou à un semi-réveil. Cette situation de vision soumise à interprétation annonce et prolonge le motif visuel et narratif du faux réveil, qui apparaît au cinéma au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les films de Georges Méliès et de Edwin S. Porter, quand le personnage ouvre les yeux, au lieu de se réveiller dans le monde réel, le voici propulsé à l'intérieur d'un rêve. *Via* l'endormissement du héros dédoublé, on est éveillé au monde des images et au contexte optique dans lequel les coordonnées de la vision ont été appareillées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi la notion esthétique de doute pourrait-elle faire le lien entre le personnage littéraire et le spectateur de cinéma car elle serait à même d'intriquer le sentiment existentiel d'incertitude et le trouble de l'expérience visuelle lors des passages du réel à l'irréel. Mais avant de douter, il faut montrer en premier lieu que la représentation cinématographique des faux réveils s'inscrit de toute évidence dans une tradition picturale.

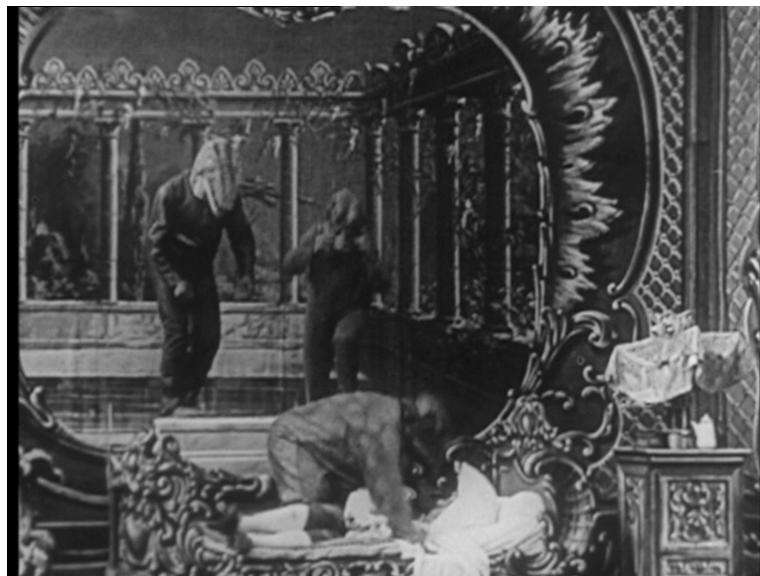
### **Héritage iconographique**

La peinture de vision imaginaire a inventé un « schéma en partie double » de composition et de figuration commenté par Hubert Damisch (126). Au-dessus du rêveur allongé, les yeux clos ou non, prennent place le messager divin du songe ou le visiteur démoniaque du cauchemar. Au seuil des rêves issus de la « cinématographie-attraction », des muses et des démons de fantaisie provoquent la situation de faux réveil. Dans *Le Rêve du maître de ballet* (1903) et *Le Rêve de l'horloger* (1904) de Méliès, le dormeur, blotti sous les draps ou assoupi sur une chaise, est « réveillé pour de faux » par des messagères venues de son imagination : « Il échafaude des compositions allégoriques ou chorégraphiques mettant en scène ces créatures féminines affriolantes (Arnaud 9). » Les rêves tournent souvent au cauchemar pour le dormeur alité. La transformation de la tentatrice en démon farceur, enclin à écraser le rêveur, est introduite dans l'univers de Méliès dès son premier film onirique, *Le Cauchemar* (1896), et jusqu'à son dernier, *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911), où les « visions suaves », d'après le texte des intertitres, se confrontent aux « cauchemars incohérents ». Dans l'Antiquité, les médecins expliquaient rationnellement les visions cauchemardesques par l'oppression physiologique due à une

mauvaise digestion pour contrer les superstitions populaires qui prêtaient à Hécate, la déesse magicienne, le pouvoir de lâcher des êtres surnaturels la nuit tombée (Bridier 86-87). Après un dîner bien arrosé, le baron de Méliès et le bourgeois de Porter, dans *The Dream of a Rarebit Fiend* (1906), se couchent repus et ivres ; ils passent une nuit perturbée par des visions aussi drôles que menaçantes. Le bon vivant américain s'est bâfré d'un plat peu digeste si bien qu'une marmite à fondue flotte au-dessus de son lit à barreaux. Trois diabolins en sortent et piquent leur fourche dans le crâne du dormeur pour l'éveiller à son cauchemar de cinéma (**fig. 1**). Au cours des hallucinations du baron, des ennemis imaginaires – parmi lesquels des hommes-alligators (**fig. 2**), un singe ailé ou une femme araignée – n'hésitent pas à malmener et à étouffer dans son lit l'aristocrate, au préalable séduit par de jolies femmes.



**Figure 1** : *The Dream of a Rarebit Fiend* (1906) de Edwin S. Porter



**Figure 2** : *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911) de Georges Méliès

Sont ainsi animées et transposées dans un registre comique et cruel les représentations mi-oniriques, mi-réelles des œuvres romantiques empreintes d'un onirisme noir. *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (1799), la gravure de Francisco de Goya, et *Le Cauchemar* (1781), la toile de Johann Heinrich Füssli, sondent les peurs et les terreurs d'un imaginaire devenu subjectif. De sombres messagers y figurent, des chauves souris et une jument planant au-dessus des dormeurs, des chouettes et un incubé posés sur leur corps. Jean Starobinski évoque le don de « double vue » pour *Le Cauchemar*. Cette œuvre fameuse a connu plusieurs versions et a été largement diffusée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle via la lithographie ; elle exhibe à la fois la *vision* d'épouvante (masochiste) qui assaille la rêveuse et le *voyeurisme* (sadique) « qui s'attache au spectacle de la dormeuse tourmentée » (Starobinski 129-131).

Le rapprochement iconographique s'étend plus fondamentalement à la composition spatiale. La représentation picturale du songe relève deux « défis esthétiques » : le premier consiste à « donner à voir simultanément l'espace du rêve et celui, "réel", dans lequel se trouvent le rêveur et le spectateur du tableau » ; le second est de « rendre compte du scénario onirique, le récit que déroule le rêve » (Bergez 14). La question des moyens par lesquels la peinture est parvenue à imaginer l'irréel et le fictionnel s'est posée avec acuité pour les représentations de visions religieuses de la Renaissance italienne. D'après l'historien de l'art Guillaume Cassegrain, les songes servent régulièrement de « cadre général à l'intérieur duquel viennent prendre place des manifestations miraculeuses », qu'il s'agisse de visions, de tentations, d'hallucinations ou d'images mentales (14). En vue d'introduire un écart au sein de la *storia*, chère à Leon Battista Alberti, des procédés figuratifs sont mis en œuvre. L'apparition est placée « dans un cadre », généralement une fenêtre, parfois un parapet, ou un nuage-cercle, de sorte à instaurer une rupture avec l'espace-temps du dormeur et à « figurer la syncope narrative que la description d'une expérience visionnaire crée dans le flot général d'une histoire » (63). Dès *L'Annonciation à sainte Anne* de Giotto (vers 1303), puis dans maints tableaux de la Renaissance italienne, une « image dans l'image » encadre ou déploie la scène irréaliste<sup>1</sup>. Cassegrain défend la persistance d'une « poétique » des visions imaginaires, qui va au-delà du contexte historique et thématique. Selon lui, les solutions formelles envisagées par les peintres renaissants pour la représentation des visions restent, en dépit des « écarts culturels », encore « efficaces des siècles plus tard et même lorsque les "visions" proprement dites auront totalement disparu du vocabulaire iconographique de la peinture contemporaine » (267).

À l'écran du cinématographe, le faux réveil implique de se réveiller dans un espace-temps autre que celui de la réalité. Certes, les vues sont des saynètes comiques, très peu religieuses, au seuil desquelles le personnage se déplace dans le monde merveilleux de son rêve farceur. Mais le passage de la réalité à l'irréalité s'opère toujours grâce au sur-cadrage. Cinq cents ans après son invention picturale, la poétique de la Renaissance migre dans la scénographie du « tableau » filmique, au sens de vue fixe, large, frontale, avec un décor en trompe-l'œil dans l'arrière-plan. Le champ visuel dans lequel le faux réveil a lieu comporte

---

<sup>1</sup> Parmi les exemples les plus connus : *La Vision de saint Augustin* (1456) de Giovanni di Paolo, *La Vision de saint Jérôme* (1527) du Parmesan, *La Vision (ou le rêve) de sainte Hélène* (1570) de Véronèse.

deux espaces séparés et néanmoins reliés. Pareille composition, le plus souvent verticale (rêve en haut, réalité en bas), repose sur l'utilisation des décors. Dans « Les vues cinématographiques », texte de 1907 écrit par Méliès sur ses secrets de fabrique, le magicien de l'écran englobe « toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitacion, l'optique, les trucages photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre » (202). Comme l'a noté Antonio Costa, le rêve se représente en premier lieu « à travers l'artifice théâtral de la double scène » (179). Pour *Le Cauchemar*, le rêveur s'endort près de sa fenêtre, dessinée par illusion perspectiviste sur la toile peinte. Il se réveille dans la chambre d'un château médiéval, où l'ouverture centrale offre une aire de jeu pour la scène théâtrale du cauchemar. Quinze ans après, dans *Les Hallucinations du baron de Münchhausen*, le faux miroir au-dessus du lit, supposé refléter un tableau accroché sur le mur opposé, est en fait un décor peint, où la gestuelle d'endormissement du baron est reproduite par une doublure. L'espace scénique en carton-pâte, creusé dans la profondeur de l'illusion, est réaménagé selon les différents scénarios oniriques. Lors de ses réveils successifs, le héros monte sur cette autre scène.

S'accomplit alors une « sorte de mise en abyme du dispositif de la vision filmique », d'après l'interprétation iconologique du film de Méliès par Antonio Costa (179). Cette dimension réflexive, mise en avant lors des situations de faux réveil, fait écho à la vocation « métapicturale » des tableaux de vision qui donnent à *voir le voir* au point d'accéder au statut de « peinture au second degré » (Bergez, 14). Certes, peu d'anges passent dans le cinéma des premiers temps. Le ciel des vues fantastiques de Méliès est noir comme la nuit, et la figure qui surgit se distingue du Saint-Esprit ou de l'archange Gabriel. Du *Cauchemar* aux *Hallucinations*, on perçoit néanmoins une signature de son art attrayant : une face-lune de carton, affublée de traits anthropomorphes, s'approche du dormeur pour le faire rire et l'effrayer à la fois, en rappel et en préfiguration du passage hallucinant dans *Le Rêve d'un fumeur d'opium* (1908), où le visage grimé en lune du maître de l'attraction, venu du fond et du flou, regarde le spectateur, s'agite de tics burlesques, et s'éloigne comme dans un spectacle de lanterne magique.

Même sans clin d'œil, la représentation cinématographique se donne à voir en tant que projection à travers la transformation de la *vue-tableau* en *scène-écran*. Grâce à un « jeu de métamorphoses/métaphores » pointé par Costa dans le film de Méliès de 1911, le faux miroir devient « scène, jardin, antre marin, ciel » et même « écran tout court » (179). Quelque dix ans plus tard, dans *Sherlock, Jr.* (1924) de et avec Buster Keaton, le héros endormi tente d'entrer dans la fiction projetée au cinéma. Mais le rêveur est repoussé dans la salle par les personnages de sa réalité que son imaginaire a insérés dans l'univers de *Hearts and Pearls*. Le film dans le film est mis en scène comme s'il s'agissait d'un spectacle vivant car le trucage du décor construit l'illusion d'une image cinématographique. L'entrée du héros dans un récit de rêve a lieu dès lors que le sur-cadrage projette une scène filmée en décor naturel dans le *tableau* de la salle de cinéma.

## Régime moderne de la vision

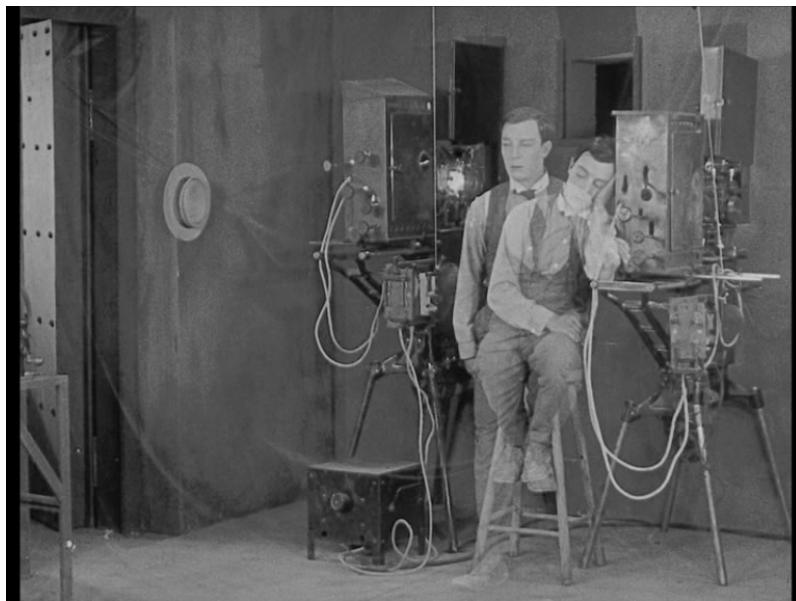
La culture visuelle qui permet les transpositions de motif ne se limite pas à une conception iconographique de l'image. L'esthétique troublante des premiers faux réveils cinématographiques se rattache aux inventions optiques et aux trucages photographiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont amené à *voir double*. D'après la théorie de Jonathan Crary développée dans *L'Art de l'observateur*, les appareils tels que le kaléidoscope et le stéréoscope ont instauré une nouvelle vision, fondée sur l'incorporation de l'observation. Ce régime moderne de la vision subjective et sensorielle, autonome et calculable, a été à même de « détruire la relation *scénique* entre le spectateur et l'objet » qui était fixée par le dispositif monoculaire de la chambre noire dans le régime scopique classique (179). Toutefois, il ne faudrait pas perdre de vue le lien avec l'imagination qui émane des dispositifs optiques de projection fantasmagorique perfectionnés au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette « nouvelle forme d'imagination » suppose, d'après l'essai de Max Milner, l'ouverture d'une « autre scène », dans laquelle « les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme du rêve » (24). Car le motif visuel et narratif des faux réveils amène à penser le « rapport fascinant et décevant » entre l'illusion optique et la conscience d'une échappée au réel.

Les apparitions de muses, de démons, de doubles qui projettent le dormeur éveillé dans un rêve de cinéma sont d'autant plus frappantes qu'elles procèdent par surimpression et/ou fondu enchaîné. Ainsi, au cours des films de Méliès et de Porter du début du XX<sup>e</sup> siècle, les figures qui apparaissent au-dessus du rêveur revêtent un aspect visuel ténu et translucide au moment du bref passage d'une prise de vue à l'autre. Les photographies spirites de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle exposaient déjà cette qualité spectrale de l'image au travers des figures éthérées apparues au-dessus des clients en transe, posant pour l'Américain William H. Mumler ou pour le Français Édouard Isidore Buguet. L'historien de la photographie vernaculaire Clément Chéroux explique le développement des photographies d'esprits par la ressemblance entre la forme photographique produite par la surimpression et l'« image fantomale telle qu'elle était alors inscrite dans l'imaginaire collectif » (Chéroux a 46). Les plus anciennes photographies spirites conservées sont celles réalisées par Mumler à partir de 1861. La décennie de retard entre les États-Unis et la France est due à la méfiance du chef de file du spiritisme français Allan Kardec à l'encontre des trucages photographiques. Car les photographies spirites se sont développées en premier lieu dans un « contexte résolument récréatif », visant à divertir et non à faire croire... à la possibilité de photographier les morts. Place aux fantômes dès lors !

Dans son étude sur la technique du fondu enchaîné, Rae Beth Gordon relie les photos spirites, les vues fantastiques de Méliès et les fantômes stéréoscopiques de sir David Brewster. L'inventeur du kaléidoscope et du stéréoscope à lentilles prismatiques est le premier à avoir ajouté du mouvement aux photographies en relief de fantôme par la « technique inédite d'une surimpression photographique qui bouge », en vue à la fois d'*amuser* et de *mystifier* le spectateur (266). Au-delà des ressemblances thématiques, le rapprochement de l'historienne vise, plus essentiellement, la « qualité d'« être là » » de l'image spectrale en relief, à même de faire « vaciller les certitudes perceptuelles » (267). Méliès utilise les fondus enchaînés depuis 1899 pour les changements d'espace ou de temps, lors du passage de la réalité au rêve ou entre les différents tableaux oniriques. Ce montage visuel a provoqué

l'étonnement du spectateur, comme « *halluciné* par le film » ; par cette expression, Gordon exprime le « glissement du surnaturel à l'illusion », puisque le trouble, voire la frayeur, résulte de l'« expérience optique elle-même » – à savoir, l'observation d'une apparition à l'image à travers la disparition de l'image, devenue spectrale (272).

De même, le cinéma de fiction des années 1920, qu'il soit burlesque ou fantastique, a exhibé l'illusion. La mise en images des situations de faux réveil a le plus souvent associé le procédé optique de la double exposition au procédé figuratif du dédoublement. *Sherlock, Jr.* en fait l'imparable monstration. Quand le héros projectionniste s'assoupit, il est dédoublé par la grâce et la farce d'une surimpression (**fig. 3**). Le personnage qui ouvre les yeux, à l'écran, est clairement identifié comme double du héros qui, lui, dort à l'intérieur du monde réel. Ce double réveillé se positionne face au dormeur. La disposition où Buster debout regarde Keaton assis rappelle les face à face truqués dans les films de Méliès, eux-mêmes inspirés de la « technique de dédoublement » (Chéroux b 112) que la photographie récréative de la fin du XIX<sup>e</sup> a inventée pour composer d'amusants portraits dédoublés d'anonyme, d'artiste, de charlatan<sup>2</sup>. En guise de bonne foi, l'illusionniste photographe Édouard Isidore Buguet réalise, pendant son procès en juin 1875, une série de photographies *anti-spirites*, où, sur l'une d'entre elles, il met en scène son double.



**Figure 3** : *Sherlock, Jr.* (1924) de Buster Keaton

Au cinéma, le motif du dédoublement participe d'un rituel esthétique intégré à la poétique du récit puisqu'il déclenche l'entrée du *personnage-spectateur* dédoublé en *héros-acteur* ou *héros-auteur* dans un film dans le film. Exhibé comme tel par des effets optiques d'images, le faux réveil non seulement établit le passage du réel à l'irréel dans le montage narratif de fictions enchâssées, mais il met aussi en scène de manière plus sensationnelle que réfléchie la mobilisation esthétique du spectateur dans la projection. La fascination issue du

---

<sup>2</sup> Cf. Frédérique Laporte, *Portrait dédoublé*, épreuve gélatino-argentique, 1886 ; Maurice Guibert, *Henri de Toulouse-Lautrec dédoublé*, 1890 ; Édouard Isidore Buguet, *Photographie anti-spirite*, « Crâne d'Altotas et son représentant », 1875.

trouble s'allie tantôt à l'amusement tantôt à la peur. Dans *Le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) de Paul Leni, le héros écrivain (Wilhelm Dieterle) a été engagé par le directeur d'un Panopticon dans un parc d'attractions. Sa plume dressée, il s'apprête à inventer une histoire fantaisiste pour le tueur en série londonien Jack l'Éventreur (Werner Krauss), mais sa vision se brouille et le sommeil le gagne. Le faux réveil glissé suscite un affolement formel : tourbillon de surimpressions, dissolution des décors peints, ubiquité inquiétante des figures (**fig. 4**). L'analogie visuelle avec les images du kaléidoscope est frappante. Selon la description de la scène par Lotte Eisner, « les angles s'y brisent avec souplesse, les surfaces s'infléchissent dans une transformation ininterrompue comme dans un immense kaléidoscope » (89). Soixante-dix ans auparavant, Charles Baudelaire, fasciné par la représentation fragmentée et démultipliée, a institué le kaléidoscope en modèle cinétique de la conscience artistique pour le « peintre de la vie moderne » (692).



**Figure 4** : *Le Cabinet des figures de cire* (1924) de Paul Leni

Les faux réveils cinématographiques se relient aux récits littéraires de rêve ou de sommeil agité qui ont mobilisé, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup>, le modèle de l'optique pour rapprocher les troubles visuels d'une vision appareillée par le défilement ou la projection d'images. Chez Gérard de Nerval, la distinction n'est pas nette entre les images oniriques, les souvenirs à demi rêvés et les hallucinations délirantes. Son dernier roman *Aurélia* (1855) raconte comment il a été perturbé, affolé par des apparitions avant de s'enquérir de leur pouvoir de révélation. Ainsi, lors d'un « rêve confus », des figures connues « passèrent rapidement devant [ses] yeux », elles « défilaient s'éclairant, pâissant et retombant dans la nuit », il vit « se former vaguement des images plastiques » (Nerval b 165). Avant cela, recueilli par des soldats, il a assisté en spectateur, couché sur un lit de camp, à la scène où ses amis portent « quelqu'un de sa taille » à l'extérieur. L'imagination du dédoublement est provoquée par un éclatement de la perception visuelle. Après avoir fermé les yeux, il entra « dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui [l]'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives » (131). Au fil de ces descriptions,

on perçoit des vues kaléidoscopiques, un spectacle de lanterne magique, une projection du cinématographe avant l'heure.

Comme le rappelle Jean Cléder, la « métaphore de l'instrument optique » a été employée par les écrivains pour caractériser le pouvoir de visibilité de l'écriture : Stendhal apparente le roman à un « miroir » mobile dans *Le Rouge et le Noir*, Zola compare l'œuvre d'art à une « sorte d'Écran transparent » dans sa *Correspondance*, Proust prétend apercevoir les choses et découvrir leurs vérités en se servant d'un « télescope » et non d'un « microscope », contrairement à la mauvaise métaphore utilisée dans le discours élogieux qui a pu lui être adressé (Cléder 21-23). La mission poétique de l'écrivain, consacrée dans *Le Temps retrouvé*, a eu pour ambition de capter la réalité désirée, à savoir ce rapport fondé dans la simultanéité entre les sensations et les souvenirs auquel la « vision cinématographique » ne donnerait aucunement accès (Proust b 467-468). Cléder parvient néanmoins à réconcilier l'association d'images dans l'écriture proustienne avec le montage cinématographique (27). Si l'auteur de *La Recherche* rejette le modèle du cinématographe, c'est qu'il en limite la compréhension à l'enregistrement de vues successives d'un prétendu réel, sans en saisir les potentialités poétiques. Proust commence l'écriture *Du côté de chez Swann* (1913) au cours d'un long été passé à Cabourg en 1908, le même été où, en septembre, il découvre, selon les propos cités par Luc Lagarde, l'« appareil morne et magique » du cinématographe (11). Au début de « Combray », les « évocations tournoyantes et confuses » des différentes chambres convoquées par la mémoire du corps, quelques secondes durant, dans l'esprit du narrateur pas « tout à fait réveillé » sont décrites en référence au flux des images de cheval au galop projetées par le « kinétoscope<sup>3</sup> » : la confusion pré-cinématographique du réveil l'a plongé dans une « brève incertitude du lieu » (Proust a 7).

### **Le doute, passage obligé**

Par le biais des passages flous du sommeil à la veille, tantôt décrits, tantôt visualisés, une esthétique commune relie la littérature au cinéma. Dans les récits de Proust, de Nerval ou de Dostoïevski choisis pour exemple, le personnage, à l'instar du spectateur des faux réveils, est pris d'un doute perceptif et psychique. Le héros, en position couchée ou assise, connaît un sentiment existentiel d'incertitude et de confusion qui, le temps d'une projection furtive, fait vaciller sans l'entamer la croyance aux images qui l'assaillent. Proust, dont les troubles du sommeil sont bien connus<sup>4</sup>, insiste sur l'importance que revêt la position corporelle du dormeur. La posture assise d'un homme assoupi après dîner serait à même d'engendrer un bouleversement cinétique ainsi décrit : « le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée » (Proust a 5). Le décollage rappelle le survol de la ville dans le lit à barreaux devenu fou tel que le film de Porter l'a imaginé, d'après une bande dessinée de Winsor McCay, le créateur de *Little Nemo in Slumberland* (1905). Le narrateur de la *Recherche* évoque ensuite sa propre épreuve de

---

<sup>3</sup> Proust écrit « cinématographe », biffé et remplace par « kinétoscope » (Lagarde 36).

<sup>4</sup> Fanny Déchanet-Platz en fait l'analyse exhaustive dans son ouvrage-somme.

désorientation et de dépersonnalisation quand, après « avoir perdu de vue le plan du lieu où [il s'était] endormi », plongé dans un sommeil profond, il s'éveille au milieu de la nuit : « j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais. »

L'aspiration d'échapper au temps a marqué l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle car, d'après Albert Béguin, « les tentations de dissolution du Moi aboutissent à une nouvelle angoisse : le moi finit par douter de sa cohérence intérieure, pour ne plus se connaître que divisé en une série d'instantanés sans unité profonde » (483). Comme devant une forme filmique favorisant discontinuité et glissement pourrait-on ajouter. Dans *Sylvie* (1853), perçu par Proust comme un rêve dans le rêve, le héros nervalien trouve difficilement le sommeil. Il se rappelle ses souvenirs d'enfance, « plongé dans une demi-somnolence », dans cet état « qui permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie » (Nerval a 31-32). En se réveillant de ce demi-rêve, il ne sait pas l'heure qu'il est. Est-il seulement retourné dans la réalité ? Dans le roman de Dostoïevski écrit en 1846, M. Goliadkine, troublé au plus haut point par les basses manœuvres de son *Double*, ne cessera de *revenir à lui*, après des phases récurrentes d'inconscience. Le récit commence quand le héros ouvre les yeux à huit heures du matin et reste, à peine plus d'une minute, immobile sur son lit, « tel un homme pas encore totalement persuadé de savoir s'il est réveillé ou s'il dort encore, si tout ce qui se passe autour de lui est vrai et bien réel, ou si c'est la poursuite des songes désordonnés de son sommeil » (7). Selon Sigmund Freud, dans son texte sur « L'inquiétant » (1919), le moyen littéraire à même de susciter le sentiment le plus pur de l'*Unheimliche* consiste à nous laisser dans l'impossibilité de « deviner les présuppositions » choisies par l'écrivain : coïncidence avec notre réalité ou éloignement (144). Le psychanalyste féru de littérature prend pour exemple *L'Homme au sable* (1816) d'E.T.A. Hoffmann qui élabore sa trame trouée à partir des terreurs conjointes de l'endormissement et de l'appareillage de la vue.

Dans les récits littéraires évoqués et les séquences de films analysées, le doute ne dérive pas fondamentalement d'une hésitation intellectuelle ou d'une ruse narrative propre au genre fantastique. Car les moments subits de basculement créent un jeu de devinette avec les images formées et projetées, métaphoriquement ou littéralement. Le passage furtif ou chancelant du réel à l'irréel mobilise à cet effet le motif du double, qui peut être inquiétant ou comique. Au cinéma, le dédoublement figuratif va de pair avec le procédé de surimpression. En littérature, l'équivalent du fondu enchaîné n'existe pas mais le héros voit parfois défiler la vie de son double à sa place, à l'instar d'un spectateur troublé<sup>5</sup>. Le narrateur du *Double* emploie une métaphore optique : M. Goliadkine est placé « dans la situation d'un homme victime d'un farceur qui dirigerait sur lui, pour s'amuser, et en cachette, un verre réfléchissant » (Dostoïevski 94). Le fonctionnaire moqué connaît un bref moment de répit, avant d'être démasqué et interné, quand il trouve une cachette, près d'un empilement de bûches dans la cour, dans l'ombre, en « spectateur étranger » (264), si bien qu'on ne le voit pas, alors que, lui, « il pouvait voir absolument tout » (255). Le narrateur d'*Aurélia*, allongé

---

<sup>5</sup> Dans « Le poète et l'activité de fantaisie » (1907), Freud inscrit au fondement de l'écriture (cette forme aboutie de rêverie) la projection de « sa Majesté le moi » en héros dans des scénarios dictés par l'inconscient, mais il ne néglige pas pour autant les romans dits *excentriques*, dans lesquels le protagoniste regarde « comme un spectateur défiler devant lui les actes et souffrances des autres » (18).

sur le lit de camp, confie avoir « *cru voir* » ses amis enlever un possible double de lui-même, avant de comprendre que cette scène était le fruit de son imagination (Nerval b 130). La formation d'un doute psychique, davantage affectif qu'intellectuel, émane d'un trouble optique, mêlant les effets de la sidération et de la conviction.

Les visions à demi rêvées par les écrivains annoncent les hallucinations cinématographiques de faux réveils dans la mesure où leur esthétique repose sur la « faculté » de l'image optique et de ses dérivés « de jouer à la fois sur la croyance et la non-croyance, d'installer au niveau perceptif une incertitude qui est faite à la fois d'adhésion et de dénégation » (Milner 19). Aux yeux des premiers spectateurs, la surimpression, associée aux motifs de transformation et de dédoublement, a suscité une « expérience sensorielle déroutante » (Gordon 271). Ce qui a pu troubler ne relève pas tant de l'incroyable du rêve que de l'incroyable de l'image projetée. Dans cette configuration, le phénomène d'identification se dédouble : d'une part, il active la reconnaissance d'un glissement narratif, d'autre part, il provoque la sidération devant les effets d'images. On hésite à mettre l'extraordinaire « au compte de l'histoire » ou « au compte de la technique et du dispositif » (Costa 181).

Aux premiers temps du cinéma, le passage du réel à l'irréel prolonge l'esthétique du doute optique travaillée par la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> qui a exposé la puissance de dissolution et de reformation identitaires au moment du réveil. C'était l'époque où, pour vivre son existence artistique en spectateur troublé, on pouvait douter, croire et imaginer en même temps.

Diane Arnaud (Cérilac, Université Paris Diderot)

## Bibliographie

- ARNAUD, Diane. *Glissements progressifs du réel : les faux réveils au cinéma*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne » (1853), dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1976.
- BEGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve* (1939), Le Livre de Poche, Paris, 1991.
- BERGEZ, Daniel. *Peindre le rêve : des rêves bibliques au surréalisme*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2017.
- BRIDIER, Sophie. *Le Cauchemar : étude d'une figure mythique*, Presses universitaires Paris-Sorbonne, Paris, 2002.
- CASSEGRAIN, Guillaume. *Représenter la vision : figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Actes Sud, Arles, 2017.
- CHEROUX, Clément a). « La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction », dans Clément Chéroux, Andreas Fischer (dir.), *Le Troisième Œil : la photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris, 2004.
- CHEROUX, Clément b). « Le grand troc des trucs. De quelques interactions entre prestidigitation, photographie et cinématographie », dans Laurent Guido, Olivier Lugon (dir.), *Fixe/animé*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2010.
- CLEDER, Jean. *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Armand Colin, Paris, 2012.
- COSTA, Antonio. « Pour une interprétation iconologique du cinéma de Méliès : “vues dites à transformations” et trucages », dans Jacques Malthête, Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, PSN, Cerisy, Paris, 1997.
- CRARY, Jonathan. *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. Frédéric Maurin, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Le Seuil, Paris, 1972.
- DECHANET-PLATZ, Fanny. *L'Écrivain, le Sommeil et les Rêves (1800-1945)*, Gallimard, Paris, 2008.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Le Double* (1846), trad. André Markowicz, Actes Sud, Arles, 1998.
- EISNER, Lotte. *L'Écran démoniaque*, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », Paris, 1985.
- FREUD, Sigmund, *Freud et la création littéraire*, trad. Jeanine Altounian, PUF, Paris, 2010.
- GORDON, Rae Beth. « Voir double. Le fondu enchaîné et le regard sidéré du spectateur », dans André GAUDREULT, François Le Forestier (dir.), *Méliès, carrefour des attractions*, PUR, Rennes, 2017.
- LAGARDE, Luc. *Proust : à l'orée du cinéma*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2016.
- MELIES, Georges. « Les vues cinématographiques » (1907), dans André Gaudreault (dir.), *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS, Paris, 2008.
- MILNER, Max. *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1998.
- NERVAL, Gérard de a). *Sylvie* (1853), Le Livre de Poche, Paris, 1999.
- NERVAL, Gérard de b). *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855), Gallimard, Paris, 1999.
- PROUST, Marcel a). *Du côté de chez Swann, À la Recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1987.
- PROUST, Marcel b). *Le Temps retrouvé, À la Recherche du temps perdu*, t. IV, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1987.
- STAROBINSKI, Jean. « La vision de la dormeuse », *Trois Fureurs*, Gallimard, Paris, 1974.
- STOICHITA, Victor I. *L'Instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, Genève, 2017.