

Analyse par Henri SED de : *Les Senteurs des Rêves*

De *Damien Anrès*

1. Structure et forme :

L'œuvre se compose de cinq chapitres numérotés auxquels s'ajoute un sixième sans titre, plus une planche de bande dessinée finale intitulée « Ready for People ». Cette structure asymétrique est elle-même signifiante : le récit refuse la clôture propre, mimant l'errance mentale du narrateur.

La narration est à la première personne, mais ce « je » est instable. Le narrateur-personnage, nommé Haïma, oscille sans cesse entre l'état de veille et le rêve, si bien que le lecteur ne sait jamais avec certitude à quel niveau de réalité il se trouve. C'est une narration en abyme : on rêve dans le rêve, on se réveille dans le rêve.

Formellement, le texte est ponctué d'insertions manuscrites en italique ou en caractères dactylographiés, des aphorismes ou fragments de pensée projetés dans les marges. Ces irrptions graphiques — « La folie est le rêve éveillé de l'homme », « Nous sommes étrangers à notre moi véritable », « Le schyzo phréne est un coeur brisé » — fonctionnent comme une conscience parallèle, un double textuel du narrateur.

2. Le récit : parcours et architecture narrative :

Chapitre I — Un Corps

L'ouverture place le lecteur dans un espace prénatal, liquide et sensoriel. La naissance n'est pas célébrée : elle débouche immédiatement sur un labyrinthe obscur où des lumières colorées (bleue, blanche, rouge, jaune) adressent au narrateur des injonctions mystérieuses et contradictoires. Ce labyrinthe inaugural est la métaphore matricielle de toute l'œuvre : le monde est un espace sans issue, peuplé de voix qui jugent.

Chapitre II — Hommes des Rêves

Haïma s'enfonce dans le sommeil et traverse une série de rêves emboîtés. Apparaissent une femme aux yeux verts, une statue aux yeux vides, un homme tombé du plafond. La chambre rétrécit imperceptiblement à chaque instant — image puissante du temps comme enfermement progressif. L'homme venu du plafond offre une échelle vers la liberté, mais cette liberté se révèle un piège : il veut faire de Haïma son esclave onirique, le forçant à rêver à sa place.

Chapitre III — Qu'est-ce qu'un Corps ?

Le narrateur retrouve sa chambre mais ne peut échapper aux cauchemars. Il découvre une boule de cristal qui l'ouvre sur une forêt enchanteresse — espace de liberté — mais son

double y surgit, le plongeant dans le chaos et la fusion identitaire. Le chapitre se conclut sur une note lapidaire manuscrite : « J'ai revécu la crise initiale car je n'étais pas né du tout. »

Chapitre IV — Un Autre Corps

Réécriture du Chapitre I, mais en mode mineur et apaisé : le même espace (chambre, lumières colorées, image sur la porte) est revisité depuis la naissance d'un nouveau-né. Cette fois, l'image sur la porte est celle de la mère — visage rassurant là où, au Chapitre I, c'était une énigme menaçante. Ce chapitre fonctionne comme un contrepoint lumineux, une tentative de réconciliation avec l'origine.

Chapitre V — Est-ce une Réalité ?

Le récit bascule dans une narration plus linéaire et chronologique : enfance de Haïma dans une maison près d'une forêt, sa sœur Lily, ses dessins, sa créature imaginaire « Forêt ». Mais les hallucinations surgissent à l'adolescence — une femme nue se coupant le pied, réapparaissant au cinéma en se réclamant de l'inconscient d'Haïma. Internement psychiatrique, électrochocs, délitement familial.

Chapitre VI (sans titre)

Synthèse et dénouement. Les électrochocs produisent des visions du double. Haïma a 58 ans, puis est placé en maison de retraite. Il écrit compulsivement dans des carnets qu'il barre aussitôt — refus de se livrer au psychiatre. Il adresse une lettre à la Femme Mystérieuse. Le livre s'achève sur une pensée cosmique et stoïcienne : « Les choses ne sont que ce qu'elles sont. »

3. Thèmes fondamentaux :

Le corps comme énigme

Le titre et la structure des chapitres (« Un Corps », « Qu'est-ce qu'un Corps ? », « Un Autre Corps ») posent le corps comme question centrale. Haïma n'habite pas son corps : il le perçoit de l'extérieur, comme un étranger. Le pied — motif obsessionnel tout au long du récit (le pied tortillé de la femme, le pied coupé) — concentre cette étrangeté : le membre le plus bas, celui qui relie au sol, au réel, est précisément celui que le narrateur ne peut saisir.

Le rêve comme réalité alternative

La frontière entre veille et rêve est systématiquement brouillée. Haïma ne sait pas s'il rêve, et le lecteur non plus. L'œuvre s'inscrit dans une tradition onirique qui va de Nerval à Kafka : le rêve n'est pas une fuite mais une autre forme de réel, parfois plus vrai que la réalité diurne.

La double identité et la schizophrénie

Le « double » d'Haïma est la figure la plus élaborée du livre. Ce n'est pas un alter ego fantaisiste mais une incarnation clinique du clivage psychotique : une part de soi enfermée dans une chambre intérieure, rêvant sans pouvoir communiquer. La résolution du conflit

avec le double — accepter que la femme aimée n'aimait que « lui » et pas le double — est la seule forme de réconciliation proposée.

La mémoire et l'identité

Haïma ne se souvient pas de son enfance. Les souvenirs lui sont racontés par sa mère. Ce rapport médiatisé à sa propre histoire pose la question de l'authenticité de l'identité : qui suis-je si je ne me souviens pas d'avoir été moi ? Les carnets barrés, à la fin, sont une réponse paradoxale : écrire pour détruire, garder pour soi ce qui ne peut être restitué.

La captivité et la liberté

Chaque espace du roman est un enfermement : le ventre maternel, le labyrinthe, la chambre sans porte, la cage à oiseaux, la chambre psychiatrique, la maison de retraite. Les tentatives d'évasion (l'échelle, la boule de cristal, la forêt) mènent toujours à une forme nouvelle de captivité. La liberté n'existe que dans l'imaginaire — et encore, de manière précaire.

La peur

L'épigraphe le dit : « La peur est une chose que nous pouvons voir chez les autres tout comme en soi, de partout... elle nous sculpte et nous scrute. » Haïma a peur du regard d'autrui, peur de blesser, peur de son propre inconscient. La peur structure chaque situation narrative.

4. Les figures symboliques :

La Femme aux yeux vides / la Femme nue : figure de l'inconscient féminin refoulé, elle traverse toute l'œuvre. D'abord statue, elle prend vie, se nomme gardienne de l'inconscient, puis devient une hallucination terrifiante avant d'être identifiée, dans la lettre finale, comme le souvenir d'un amour perdu. Elle est à la fois Anima jungienne, figure maternelle et objet de désir inaccessible.

Le Double : représentation clinique de la dissociation psychotique, mais aussi figure philosophique du Doppelgänger romantique. Leur dialogue dans la forêt constitue le moment de lucidité le plus élevé du récit.

La Forêt : espace de liberté, de magie enfantine, mais aussi d'angoisse quand le double y apparaît. La créature mi-homme mi-animal nommée « Forêt » est l'avatar de l'imagination pure, un guide intérieur bienveillant.

Les lumières colorées : dans les deux premières chambres (Chapitres I et IV), les lumières bleue, blanche, rouge et jaune correspondent aux quatre points cardinaux et adressent des messages. Elles évoquent une cosmologie intérieure, une tentative de structurer le chaos sensoriel en système signifiant.

Le pied : symbole de l'ancrage au réel que le narrateur n'arrive pas à établir. Sa fascination pour les pieds tordus, sa vision de la femme se coupant le pied, le détail du pied gauche obsédant — tout cela dessine une métaphore de l'impossibilité de marcher droit dans le monde.

5. Intertextualité et influences :

L'œuvre dialogue avec plusieurs traditions littéraires et artistiques :

Kafka (Le Procès, Le Château) pour les labyrinthes sans issue et les instances de pouvoir incompréhensibles.

Nerval (Aurélia) pour la confusion rêve/réalité et la figure féminine idéalisée.

Artaud pour le rapport au corps souffrant, à la psychiatrie vécue comme violence, et à l'écriture comme acte de survie.

L'existentialisme absurde (Camus, Beckett) dans la conclusion : « Les choses ne sont que ce qu'elles sont » — acceptation stoïque d'une existence sans fondement transcendant.

La planche de bande dessinée finale rappelle la tradition de l'underground comics (Crumb, Topor) : un humour noir grinçant face aux grandes questions existentielles (se torturer, transcender, mourir).

6. Style et écriture :

Le style est dense et lyrique, parfois proche de la prose poétique. Les phrases longues, à subordinations multiples, créent un effet d'enveloppement qui mime l'état hypnagogique. Les dialogues, quand ils apparaissent, sont bruts, sans fioritures, tranchant avec la fluidité onirique du reste.

Les insertions graphiques manuscrites constituent un métatexte : elles commentent, contredisent ou prolongent le récit principal, créant une polyphonie visuelle unique. Certaines sont cyniques (« Psychiatres merdiques ! »), d'autres philosophiques (« Si chacun faisait sa révolution intérieure la grande révolution extérieure ne se ferait pas dans un bain de sang »).

La lettre finale à la Femme Mystérieuse, signée « HAÏM.A », est le seul moment où le narrateur s'adresse directement à sa hantise — dans un registre entre supplique et résignation.

7. La question de la réalité et du sens :

La question philosophique centrale est formulée explicitement dans le dernier chapitre : « Qu'est-ce que l'imaginaire ? [...] Notre compréhension a-t-elle des limites ? [...] Qui suis-je finalement ? »

L'œuvre ne répond pas. Elle performe l'absence de réponse à travers sa propre structure fragmentée. La phrase conclusive — « Les choses ne sont que ce qu'elles sont » — est à la fois une délivrance et un aveu d'impuissance : il n'y a pas de sens caché, pas de révélation finale, seulement la chose brute, dans son opacité irréductible.

8. La mort de HAÏM.A : une fin annoncée

Si le roman n'exhibe pas de scène de mort explicite et clinique, la mort de HAÏM.A est néanmoins présente à travers l'ensemble du texte comme une conclusion inévitable, préparée dès les premières pages et confirmée dans les dernières.

La lettre comme testament

La lettre adressée à la Femme Mystérieuse dans le dernier chapitre fonctionne à tous égards comme un testament. HAÏM.A y signe de son nom entier — « HAÏM.A » — et formule une question qui ne peut être posée que depuis le seuil : « Quand j'aurais 64 ans où serais-je ? Faites-moi connaître votre position par un rêve triste, empli de larmes le jour de la nouvelle année, le jour où je suis mort. » Cette phrase au passé — « le jour où je suis mort » — place la mort non comme une éventualité future mais comme un fait acquis, déjà accompli dans la temporalité du texte. Le narrateur écrit depuis l'au-delà de lui-même.

La pensée finale comme épitaphe

Le livre se clôt sur une méditation cosmique : une pensée naît avant le Big Bang, traverse l'univers, se glisse dans l'esprit d'un homme agonisant — et cet homme, dans une ultime lueur de lucidité, comprend : « Les choses ne sont que ce qu'elles sont. » Une larme tombe au sol, brise le silence d'une pièce « maintenant sans vie ». La mort est donc consommée dans les dernières lignes, non par un récit dramatique mais par un effacement progressif : la pièce se vide, la vie se retire, et il ne reste que la pensée qui continue son voyage, indifférente.

Une vie entière comme chemin vers la mort

La trajectoire de HAÏM.A — du ventre maternel à la maison de retraite à 58 ans, des premières hallucinations à l'adolescence aux électrochocs, de l'internement psychiatrique à l'isolement dans les carnets barrés — dessine une vie consumée par la maladie mentale, l'impossibilité de nouer des liens durables (Lily s'éloigne, les parents vieillissent, la femme aimée est perdue), et la recherche vaine d'un sens. La mort n'est pas une rupture dans cette trajectoire : elle en est l'aboutissement logique, presque désiré. HAÏM.A ne veut pas guérir au sens médical du terme — il veut comprendre, et comprendre, dans ce texte, c'est mourir lucidement.

Le refus de la survie comme capitulation

HAÏM.A refuse de livrer ses carnets au psychiatre, refuse de se laisser déposséder de ses rêves. Ce refus est aussi un refus de la survie à tout prix. En barrant ses écrits, il efface les traces de sa propre existence avant que les autres ne puissent les saisir. Il meurt donc deux fois : biologiquement, le jour de la nouvelle année à 64 ans, et symboliquement, chaque fois qu'il barre une page. La mort de HAÏM.A est ainsi moins une fin qu'une pratique quotidienne, un mode d'être au monde.

9. Conclusion :

Les Senteurs des Rêves est une œuvre difficile et singulière, qui refuse les catégories génériques commodes. Ce n'est pas tout à fait un roman, pas tout à fait un récit autobiographique, pas tout à fait un recueil de visions. C'est plutôt une cartographie de l'intériorité brisée : une tentative, par l'écriture et le dessin, de donner forme à ce qui résiste à toute forme — la maladie mentale, la peur, le désir, la mémoire lacunaire.

Sa force tient à son refus de la consolation. HAÏM.A ne guérit pas, ne trouve pas la paix, n'est pas sauvé. Il meurt — seul, à 64 ans, le jour de l'an — après avoir passé sa vie à rêver dans des chambres sans porte, à correspondre avec une femme fantôme, à barrer ses propres mots pour ne rien laisser à prendre. Et c'est précisément dans cette mort lucide, anticipée, revendiquée comme sienne, que réside la dernière forme de liberté que l'œuvre peut offrir à son personnage.

« Les choses ne sont que ce qu'elles sont. »

Analyse rédigée à partir du texte intégral de l'édition Lulu (juin 2024), ISBN : 978-1-4452-8990-8.