

REVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE (n° 12, 2002, 316 pages)

*O nuit bénie, bénie ! J'ai peur, car c'est la nuit,
Que tout ne soit que rêve
Trop délicieusement flatteur pour être vrai.*
(William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, 2.2.139-41)

Dormir, rêver peut-être...
(William Shakespeare, *Hamlet*, 3.1.64)

*Nous sommes de la même étoffe que les songes
Et notre vie infime est cernée de sommeil.*
(William Shakespeare, *La Tempête*, 4.1.157-8)

Des frémissements légers du rêve vaporeux ou de l'inconstante chimère, qui ne sont qu'illusions ou vaines espérances, aux angoisses profondes du rêve ténébreux, qui vous accable et vous glace d'effroi, c'est tout un monde étrange qui nous environne et nous trouble... Des songes évanescents que peut inspirer une douce nuit d'été et qui exaltent ou stimulent l'esprit, qui l'illuminent, qui libèrent même les énergies les plus paresseusement en sommeil, aux rêves inquiétants – ces cauchemars que Hamlet appelle ses « mauvais rêves » –, qui obscurcissent et alourdissent, voire paralysent, la conscience, le champ est vaste où se donne libre cours la « folle du logis », l'imagination débridée qui gouverne nos nuits et parfois aussi nos jours.

Alors on peut s'interroger sur la nature de ces rêves qui régissent nos vies, tenter de les comprendre, de les interpréter, évaluer les symboles oniriques qui président à leur distribution nocturne comme à leur organisation dans l'économie de nos jours. On peut aussi les traquer dans les grandes œuvres de l'esprit humain, celles qui expriment obstinément les hantises et obsessions qui parfois accablent l'âme pour la perdre en d'insondables et redoutables profondeurs tout autant que celles qui, dans la compagnie d'êtres irréels, tels les personnages féériques du *Songe d'une nuit d'été* ou le pur esprit Ariel dans *La Tempête*, nous entraînent dans un vol léger vers d'étranges et mystérieuses contrées au charme ensorceleur.

Rêves et cauchemars de toutes formes et substances peuplent ainsi notre univers quotidien, nous laissant plongés dans la perplexité et l'ambiguïté, mais il en est différemment du monde de la création artistique et, singulièrement, du monde de la scène. Ici, plus de territoires demeurés inexplorés. Il apparaîtra très vite, en effet, que les lumières projetées sur des œuvres particulières pourront éclairer les aspects spécifiques qu'elles recèlent, profondément dissimulés derrière le banal quotidien, et parfois même illuminer notre compréhension, nous apportant ce surcroît de signification et de lucidité qui nous échappe toujours dans le moment éphémère du rêve.

Théa Picquet examine une comédie de Pietro Aretino, l'Arétin, *Il Marescalco* ou *Le Maréchal*, composée en 1526 et publiée en 1533, dans laquelle est évoquée la double expérience du rêve et du cauchemar. Le point de départ en est le rêve, un rêve que fait la bonne nourrice et auquel elle s'empresse de donner une interprétation. Elle brosse alors au maréchal-ferrant, qu'elle souhaite voir prendre épouse, le portrait d'une femme de rêve (« l'épouse idéale de la Renaissance ») qui devrait lui faire mener, dans le mariage, « une vie paradisiaque ». Elle illustre alors son propos en évoquant « la vie idyllique » qu'une telle épouse ne saurait manquer de réserver à son mari. Songe ou mensonge ? En tout cas, « à cette vie de rêve que laisse entrevoir la bonne nourrice s'oppose la description cauchemardesque que fait Messer Ambrogio du mariage ». Un tel contraste entre la perspective de jouir d'un état matrimonial parfaitement enviable et la menace de subir un supplice intolérable sa vie durant a, en tout cas, de quoi obséder et angoisser le malheureux maréchal-ferrant qui ne se réveillera de son cauchemar qu'en découvrant qu'il a été, d'une certaine manière, la victime d'une « farce qui s'est jouée à son détriment », la pièce pouvant être qualifiée, en dernier ressort, de « contre-comédie ».

Françoise Quillet nous fait découvrir, parmi les pièces les plus célèbres de l'opéra chinois, une œuvre de Tang Xianzu, le contemporain exact de Shakespeare (et qui mourut la même année, en 1616), l'auteur du *Pavillon aux pivoinies* (*Mudan Ting*), composée en 1598. Elle prend soin de préciser, d'emblée, que « le théâtre traditionnel chinois, ou opéra chinois, ... s'est nourri des traditions des conteurs et baladins et s'est enrichi des

mélodies et danses des diverses régions de Chine, pour former un style de spectacle original, intégrant des genres différents comme l'art lyrique, chorégraphique, dramatique... où le chanteur se doit d'être acteur et danseur à la fois ». Parmi les œuvres de Tang Xianzu, on relève aussi quatre opéras publiés en 1601 sous le titre général de *Quatre rêves du pavillon Yuming*, où il apparaît que « le rêve est donc lieu de protestation, de non-intégration aux valeurs d'une société que l'on refuse » et, singulièrement, dans *Le Pavillon aux pivoinés*, le rêve « est lieu de l'expression des sentiments, du désir (du *Qing*), de ce qui s'oppose à la froide raison ». Il est même ce qui permet, par-delà la mort, que survive l'amour car il « développe, intensifie, élargit la passion amoureuse » au-delà de toutes limites. Le rêve a ainsi « une spécificité qui l'empêche de se dissoudre dans l'onirisme, le fantastique ou l'inconscient ».

Maurice Abiteboul, quant à lui, consacre son article à l'étude de la dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare (1592-1611). Du monde du rêve au rêve du monde, il montre comment, même si « c'est par l'utilisation astucieuse d'un procédé commode, le recours au flou et au glissement vers le monde de l'illusion, que se manifeste d'emblée l'intérêt du dramaturge pour le monde du rêve » (*La Mégère apprivoisée*), c'est surtout « l'esprit de l'univers onirique qui finira par dominer » (les grands drames romanesques de la fin). Des rêves qui ne sont que « les enfants de cervelles paresseuses » (*Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise*, *Othello*), en passant par ce leitmotiv qu'est la croyance que « la vie est un songe » accompagné de « la nostalgie du bonheur enfui » (*Richard II*, *Antoine et Cléopâtre*, *Le Conte d'hiver*, *Henry VIII*, *Roméo et Juliette*) et par le thème du « mépris du rêve » (*2Henry IV*, *Henry V*), Shakespeare ne cesse de s'interroger sur la validité du rêve (*Le Songe d'une nuit d'été*, *Antoine et Cléopâtre*, *Timon d'Athènes*) et donne relief aux visions oraculaires (*Richard III*, *Troïle et Cresside*, *Périclès*, *Cymbeline*), aux rêves prémonitoires, augures et apparitions (*Richard III*, *Jules César*) ou hallucinations (*Macbeth*), passe en revue les « mauvais rêves » de Hamlet, rêves de mort, « rêves de ce sommeil des morts » (*Hamlet*), remet en question la nature des rêves, « songes ou mensonges » (*Othello*) et finit par conclure que si, comme le roi Lear, nous sommes en plein désarroi à notre réveil au point de redouter de « n'être pas dans [notre] intègre esprit » (*Le Roi Lear*), c'est parce que nous prenons enfin conscience que « nous sommes de la même étoffe que nos songes » (*La Tempête*). Ainsi sommes-nous « conviés à méditer sur le sentiment tragique de la vie... ».

Jean-Luc Bouisson, analysant *Le Songe d'une nuit d'été*, que Shakespeare composa vers 1595, et soulignant « la constante interpénétration du monde réel et de celui des rêves dans cette comédie », étudie notamment l'onirisme comme « élément de transformation artistique ». Il observe que « les instants magiques vécus au cœur du bois athénien [...] sont interprétés comme des rêves par ceux qui les ont toutefois réellement vécus » et que le bois, par opposition à la ville et à la cour, « représente le monde de l'imagination, opposé à celui de la raison ». En outre, la présence de la lune et de la nuit « indique que les personnages effectuent une régression, vivent une mort symbolique à travers le rêve » : au réveil, à la sortie du bois, ils sont en quelque sorte devenus adultes. Il montre aussi comment les personnages, telle Hermia, que Lysandre, sous l'effet d'un charme puissant, a abandonnée, peuvent être victimes, pendant leur sommeil, de cauchemars terrifiants et, à leur réveil, encore « trembler de frayeur » ou, tel Bottom, « incapable d'expliquer ce qui lui semble être un rêve », « ne se rappeler les accidents de cette nuit / Que comme les tribulations d'un mauvais rêve ». Et il est vrai que « cette fuite du sens reflète le processus du rêve, la difficulté de distinguer le rêve de la réalité ». Il remarque, cependant, que c'est en faisant appel « aux vertus curatives de la musique, ici une musique magique qui change la réalité en rêve », que certains personnages, comme Obéron, permettent de créer les conditions « nécessaires avant le retour à l'ordre, la renaissance ». Il montre ainsi que, dans cette comédie, « le dramaturge propose un voyage au cœur du rêve et explore ainsi les profondeurs de l'âme humaine [...], libère les monstres qui l'habitent afin de mieux les chasser », entretenant toutefois « l'ambiguïté rêve-réalité jusqu'au bout » (Puck, par exemple, suggérant à la fin au public qu'il peut « n'avoir fait qu'in somme / Pendant que ces visions apparaissaient »).

Josée Nuyts-Giornal, dans son étude, « Henry V ou l'entre-deux songes » (le *Henry V* de Shakespeare datant de 1599), tout en brossant le « portrait d'un prince humaniste », examine, en évoquant « l'image du Pays de Cocagne » et certains tableaux de Brueghel l'ancien, le thème du « songe des plaisirs futiles » où il apparaît que « l'homme endormi est celui qui préfère la réalité apparente du monde qui n'est qu'un rêve fugace ». Faisant aussi référence à une Moralité de 1570 où « un roi se laisse endormir par une vie de plaisirs frivoles pour se réveiller avec un masque de pourceau », elle souligne « l'idée humaniste selon laquelle la vie elle-même n'est que poursuite de folie, et l'homme un songe-creux qui confond illusion et réalité ». Revenant au portrait du Prince Hal dans l'œuvre de Shakespeare (les deux parties de *Henry IV* et *Henry V*), elle montre comment le dramaturge le dépeint comme « un héros humaniste, capable de saisir les défauts et les contradictions des deux mondes avec une remarquable acuité », à même de « désigner le monde des plaisirs paillards de Falstaff comme un "songe creux" et l'univers de la royauté comme un "songe orgueilleux" fondé sur le jeu des apparences », le rêve orgueilleux, avec lequel le prince humaniste est assez sage pour prendre ses distances, n'apportant en effet que souffrance. En définitive, c'est seulement « après avoir rendu apparente la vanité des aspirations

politiques et militaires de Hotspur tout comme celle du rêve paillard de Falstaff », puis avoir montré « le jeune Prince lui-même dupe d'apparences fallacieuses » (son erreur fondamentale étant de s'être cru « observateur privilégié de la folie des autres »), que le dramaturge le conduit à « s'inclure lui-même dans le jeu tragique des apparences trompeuses inhérent à la condition humaine ».

Christian Andrés, pour sa part, étudie un aspect du rêve dans la *comedia* de Lope de Vega (période qui va de 1595 à 1635), le rêve prémonitoire, « le rêve comme présage d'un événement ». Il s'agit « d'un avertissement obscur, d'un signe inquiétant, d'une anticipation imaginaire de ce qui va arriver au rêveur lorsqu'il ne rêvera plus ». Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure le rêve comme présage n'est pas à mettre en relation avec une simple superstition car ce que peuvent mettre en relief certaines *comedias* c'est cette « absence de frontière entre le rêve et la réalité » qui peut surprendre quand, comme dans *El ganso de oro*, elle apporte « la preuve tangible d'une relation avec l'irrationnel ». D'où la manifeste nécessité de s'interroger sur la compatibilité de certaines croyances – reflétées par la théâtralisation du rêve – avec la foi catholique car, si l'on veut bien se rappeler que « la connaissance du futur, dans l'orthodoxie catholique n'appartient qu'à Dieu », il faut bien admettre que « le rêve, qui échappe en outre à la volonté et à la responsabilité du sujet, sera donc tenu pour suspect ». Il y a aussi, comme dans *El ultimp godo*, le cauchemar, qui peut avoir « une valeur prophétique sérieuse ». Ou bien il est « la manifestation d'une puissance supérieure à celle de l'homme », ou bien « il n'est que chimère, dont il convient de chercher la cause dans un état de santé déficient, comme dans la mélancolie ». Il demeure que si certains rêves blâmables « peuvent être qualifiés de superstitieux [...], il reste une sorte de rêve voulu et envoyé par Dieu qui est comparable à la vision des saints ou aux miracles ».

Michel Arouimi, analysant la toute première scène de *La Seconde Surprise de l'amour*, pièce de Marivaux datant de 1727, indique que « le thème du rêve est impliqué dans deux expressions convenues, empruntées par Marivaux au langage courant ». Il ajoute que, toutefois, « sous sa plume, une répétition du verbe *rêver*, dont les deux occurrences se répondent symétriquement dans le dialogue de la Marquise et de Lisette, donne un certain relief à ce thème ». Il observe ainsi que, à travers échos et répétitions notamment, « les connotations les plus courantes du rêve sont ruinées par le contexte » et que, de même que dans le rapport des deux femmes entre elles – et si l'on prend en compte « l'ambivalence du rêve et de la veille » que comporte certaine réplique de Lisette –, « l'aspect conventionnel masque en fait une profonde subversion de la hiérarchie sociale ». Ainsi se révélerait, de façon de plus en plus manifeste, le rêve de Lisette, son « identification à la Marquise ». Se révéleraient aussi, de manière oblique, ses « intentions meurtrières » et ainsi serait suggérée « le lien de la violence et du rêve, qui a rapport à l'illusion, au double (quand la réalité se métamorphose, sans être vraiment autre) ». Il fait valoir aussi, dans la même rubrique (« la guillotine amoureuse »), que certains passages de la pièce, évoquant « la thématique de l'égorgeement », il apparaît alors que « le génie de Marivaux nous vaut une étonnante préfiguration de l'extermination des nobles lors de la révolution française ». Si, d'autre part, le rêve de tendresse, qui est « le rêve le plus authentique de Marivaux » finit par « tourner au cauchemar », ne peut-on penser que Marivaux lui-même était, au fond, « soupçonneux de la violence avec laquelle son art a partie liée » ? Et n'est-on pas fondé à dire que, « en croyant illustrer le jardin des lettres par des fleurs nouvelles, Marivaux rêve » ?

Aline Le Berre examine une pièce de Kleist écrite en 1810, *La Petite Catherine de Heilbronn*, dans laquelle le dramaturge « se livre à toute une réflexion sur le rêve ». Elle constate qu'il y est question, d'une part, du rêve « comme signe distinctif d'hypersensibilité et de déséquilibre psychique », d'autre part, comme capable de « révéler un autre univers, de guider les hommes vers la vérité ». D'une part, en effet, Kleist s'attache à démontrer que le rêve est « le fait d'individus hors-norme » qui apparaissent comme « des fous ou des malades » – et c'est ainsi que le comportement de Catherine, par exemple, apparaît comme aberrant, son amour « cristallisant à partir d'un rêve que la jeune fille prend pour une communication de l'au-delà ». Mais, d'autre part, le dramaturge, rejetant la société, « car elle stimule les instincts humains de cupidité, d'ambition, d'intrigue », montre qu'il est hautement aléatoire pour l'homme de tenter « d'appréhender ses rêves à travers les catégories communément admises, c'est-à-dire avec la froide raison mêlée de considérations plus ou moins opportunistes ». Ce qui caractérise Catherine, précisément, c'est que, « au lieu de concilier son rêve avec les normes sociales, elle accomplit la démarche inverse, et se détourne complètement du monde, pour faire de sa vie un rêve éveillé ». Pour Kleist, le rêve, en fait, est révélation, il est « l'unique moyen d'accéder à l'essence ». De plus, « il possède une valeur subversive, bouscule les tabous, les rigidités sociales ». Il est véritablement, selon lui, porteur d'une « valeur mystique et sacrée ». Un des grands mérites de cette pièce est, à son plus haut degré, « d'effacer la frontière entre le rêve et le réel, entre leurre et vérité [...], de combattre les préjugés et les opinions couramment répandues ».

Mireille Magnier consacre son étude à la pièce du grand poète romantique anglais, P. B. Shelley, *Les Cenci*, tragédie datant de 1819 dans laquelle est évoquée la courte vie (1583-99) de Béatrice Cenci. La tyrannie

qu'exerce Francesco Cenci, père de Béatrice, et le cynisme dont il fait preuve sont tels que la jeune fille menace de faire naître devant lui la vision des spectres de ses deux frères assassinés la veille. Pris d'un accès de fureur incontrôlable, « le vieil homme enragé rêve, à demi-fou, d'un enfer universel » où il voit Béatrice, « traînée par les cheveux au hasard des pièces, emmurée dans un cachot où elle finirait par se nourrir de rats et de serpents ». Un tel acharnement et une telle violence ainsi déchaînée suscitent chez Béatrice les angoisses et les terreurs les plus vives car « cette nuit est pour elle une nuit de cauchemar ». Pièce « atypique » à de nombreux égards, ce drame aux résonances élisabéthaines (on pourrait alors évoquer le Shakespeare de *Titus Andronicus*) – et, plus encore, jacobéennes (on pense irrésistiblement à Tourneur, Webster ou Middleton) – fait revivre certains des rêves et des cauchemars parmi les plus étranges et les plus cruels de la période de la Renaissance. On y sent ce goût prononcé pour les horreurs « gothiques », on y retrouve le déchaînement des passions, à la limite du supportable et de l'extrême, la mise en scène de la cruauté et de la démesure, comme dans les moments les plus violents et les plus outrés que connaît parfois le théâtre – et, singulièrement, le théâtre baroque – quand il fait toute leur place au rêve et au cauchemar.

Marie-Françoise Hamard consacre son article au « théâtre onirique de Maurice Maeterlinck » et, plus particulièrement, aux pièces de la période qui va de 1889 à 1894. (Le dramaturge lui-même voyait dans ses personnages quelque chose qui leur donnait « l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible »). Elle observe que ces personnages, en effet, « tirés, le temps d'une réplique, des royaumes de l'ombre, advenant alors à peine à la conscience d'un propos, retombent à la première occasion dans leur sommeil lourd de cauchemars le plus souvent ». Concernant les « rêves éveillés », elle constate que, dans le premier théâtre de Maeterlinck, « tout se passe comme si les protagonistes, tôt ou tard persuadés de leur mort prochaine, [...] renonçaient toujours déjà à leurs rêves ». Et c'est ainsi que « la vanité révélée du rêve éveillé [...] manifeste rétrospectivement la pratique à peine paradoxale d'une permanente rêverie ». C'est avec une formule saisissante qu'elle nous fait comprendre que « parce que le rêve est menacé on s'abandonne au rêve, dans le même temps, presque, où l'on abandonne son rêve ». Voilà pourquoi les personnages de ce théâtre sont si souvent « amenés à cauchemarder, à nourrir des pensées sombres, à rêver au sens bien étymologique du mot (*ex-vagare*, *errer*), somnambules déambulant sur la scène, vagabonds divaguant, ou rêveurs à peine éveillés ». Mais l'ambition nouvelle de Maeterlinck (voir *L'Oiseau bleu* de 1908) sera « d'accorder une marge de manœuvre inédite au rêve » : « la Nuit presque déchue, le Cauchemar aboli, le Rêve de la Lumière, de la Vie éternelle sera alors enfin permis ».

Richard Dedominici évoque les « rêveries symbolistes et symboles oniriques » dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio, spécialement dans les pièces composées entre 1897 et 1909. Constatant que le théâtre du grand dramaturge italien est nourri constamment par le rêve, il souligne que « le rêve s'y fait symbole, signification, révélation, enseignement, attente, ou transfiguration ». Il montre comment, dans ce théâtre, « le délire d'un personnage, le rêve (ou la rêverie) permet au dramaturge de sortir du monde concret, de faire éclater les limites du réel et d'offrir au spectateur un monde autre, plus libre, plus neuf, plus riche ». Ainsi n'est-il pas surprenant que ses deux premières pièces (ou poèmes dramatiques) s'intitulent *Songe d'une matinée de printemps* et *Songe d'un crépuscule d'automne*. La structure en est particulièrement intéressante, qui dramatise « une double action simultanée : l'une vécue par le spectateur, magie et cauchemar halluciné ; l'autre narrée en temps réel, rêve d'un rêve déjà englouti ». Il est à noter, d'ailleurs, que « tous les grands drames dannunziens feront appel à cette dimension onirique symbolique ». Cette rêverie onirique, en effet, « occupe une place plus importante encore dans la grande période créatrice dramaturgique de d'Annunzio » (*La Fille de Jorio* et *Phèdre*). Ces tragédies en effet sont pleines de songes hallucinés, de visions, d'apparitions, de mauvais rêves et « la rêverie y est un moyen privilégié de communication avec le sur-monde, avec le monde des dieux, avec l'absolu de la passion pure ». Son inspiration, de plus en plus, devait le conduire à s'intéresser « au supra-humain et aux aspects inconnus de notre esprit ». C'est pourquoi « rêve d'un message secret ou message reçu en rêve, et de ce fait difficilement transmissible, baignent donc parfois les ouvrages ultimes du maître ».

Emmanuel Njike, dans son étude sur « le rêve de la divinisation de l'homme », examine dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre, « ce rêve qui hante la plupart des êtres humains qui, impuissants, se contentent de rêver » : comment devenir Dieu ? Dans la pièce de Camus, quand Caligula décide de « prendre en charge un royaume où l'impossible est roi », tout le monde est saisi d'effroi, à l'exception de quelques rares audacieux dont « les voix s'élèvent pour briser ce rêve insensé ». Car il s'agit bien d'un « rêve fou, entretenu par un fou ». Un Cherea, par exemple, lance : « Je ne puis accepter que Caligula fasse ce qu'il rêve de faire et tout ce qu'il rêve de faire ». Caligula devient, dès lors, un être surnaturel, « une idole carnivore, un monstre gorgé de sang, jouissant d'une liberté épouvantable ». Mais c'est que, désormais, « le rêve a tourné au cauchemar ». Et de même, dans la pièce de Sartre, le rêve de Goetz – qui se voulait l'égal du Diable, sinon le Diable lui-même – ayant tourné court (puisqu'il échoue ainsi dans son entreprise qui devait lui permettre de faire concurrence à Dieu, de le surpasser même), c'est un autre rêve qu'il

nourrit en remplacement : se lancer à corps perdu dans la grande aventure du Bien. « D'esthète du Mal, il devient esthète du Bien. » Nouveau rêve, nouvel échec. Alors, « la mort de Dieu décrétée par Goetz inaugure le règne de l'homme et il rêve maintenant d'être *un homme parmi les hommes*. Pour Caligula comme pour Goetz, le difficile apprentissage de la liberté se solde par un échec retentissant, l'impossibilité pour l'homme de satisfaire son rêve éternel, « devenir dieu sans perdre sa personnalité », pour citer Malraux. Ou, comment les rêves les plus inspirés peuvent donner naissance aux pires cauchemars...

Michel Dyé, quant à lui, examine, dans un article intitulé « fantômes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green », la manière dont le grand écrivain peint « des damnés en quête de lumière dont la seule issue réside bien souvent dans le rêve ». Il montre comment, dans cette pièce, représentée pour la première fois en 1956, « à un premier acte d'exposition où se mettent en place les éléments susceptibles de favoriser l'expansion dans l'imaginaire succèdent deux actes d'angoisse et de terreur que peuplent les fantômes du héros ». En fait, fasciné par la peur qui s'empare de lui, le héros « se réfugie dans le silence et dans le rêve », car, rejetant une réalité douloureuse, « il cherche dans sa fille à retrouver sa femme » et, s'efforçant de recréer dans son rêve une réalité qui lui échappe inexorablement, il effectue, dans une tentative désespérée, « une plongée dans l'imaginaire », destinée à « satisfaire un pressant désir ». Ainsi, « Lucile devient, le temps d'une hallucination, la réincarnation d'Évangéline ». Pour Green, exprimer les tensions d'une condition humaine déchirée par le poids du destin peut conduire à peindre « un héros confronté à un monde tragique fuyant dans le rêve et dans la mort le mal qui le torture ».

René Dubois étudie, pour sa part, la manière dont Edward Albee « a choisi de s'attaquer aux valeurs mythiques du rêve américain ». Dans un article intitulé « mythes et limites du rêve américain », il montre comment, dans trois pièces majeures du dramaturge, *The American Dream* (1961), *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962) et *A Delicate Balance* (1966), sont « examinés sans concessions les mythes constitutifs du rêve américain » et comment est « établi un état des lieux de ce rêve partagé par tous et cependant tellement déformé ». Il dresse un constat peu complaisant de « ce rêve [qui, aux yeux du dramaturge,] s'apparente davantage à un cauchemar dans lequel se débat une société dont les idéaux ne sont plus ce qu'ils étaient, et qui, par conséquent, ne vit plus à la hauteur de son rêve, une société dont les excès altèrent sérieusement la nature de ce rêve dont elle s'éloigne chaque jour davantage ». Il montre comment « le rêve américain est avant tout une affaire de famille », comment « le mythe central, l'enfant chimérique », a été dénaturé, comment le rêve américain lui-même a été perverti, mettant à nu les illusions et créant d'inévitables et déchirantes ruptures, qu'elles soient « historico-religieuses (perversion communautaire et idéologique) » ou autres. Albee expose ainsi, et dénonce, « l'état de délabrement général du mythe américain de la famille parfaite », devenu parodie du rêve adamique et véritable dérive par rapport au modèle d'origine. En définitive, nous constatons que, pour Albee, « le rêve américain est, au pire, une chimère souvent proche du cauchemar, au mieux un semblant de plénitude, une épiphanie éphémère » et force nous est d'admettre, même si c'est pour le regretter, que « Albee ne croit pas à l'émergence de nouveaux mythes contribuant à une redéfinition du rêve américain ».

Brigitte Urbani, elle, s'intéresse aux « rêves énormes » de Dario Fo à travers des pièces qui s'échelonnent de 1959 à 1991. Elle souligne que si « l'expédient du rêve est l'une des ficelles du théâtre de Dario Fo », et si nombre de ses comédies « peuvent paraître des "rêves que l'on fait tout éveillé" du fait de leur intrigue étrange et complexe [...], le rêve y est parfois présent comme structure portante de la pièce ». Elle le caractérise ainsi : « Charpente de la comédie, il est vecteur d'un message ». Elle examine comment, dans ce théâtre, « le rêve est un expédient riche et commode, avec lequel Fo s'amuse », mais aussi comment, chez ce dramaturge, « le rêve peut être canal de communication avec l'au-delà, moyen d'enseignement, expérience divinatoire... ». Souvent, dans ses pièces, « le passage de la réalité au rêve est imperceptible » et il arrive ainsi, comme dans *Le Métier à tisser* (1969) ou *L'Enlèvement de Fanfani* (1975), où la frontière entre rêve (ou cauchemar) et réalité est délibérément mal délimitée, que s'installe l'équivoque ou l'ambiguïté. C'est ainsi que Dario Fo arrive à traduire, le rêve et le cauchemar étant des expédients commodes, « des situations complètement folles ou poussées à l'extrême » comme, par exemple, « la bureaucratie et le labyrinthe dans lequel elle emprisonne ses victimes » ou encore « l'usage de la corruption chez un parti lié au Vatican ». Ainsi, il apparaît que « par le biais du rêve, il est fait référence à l'autre Monde, celui du Jugement, de la révélation, de la vérité ». En définitive, « rêves et cauchemars [...] permettent de transformer ou de réactualiser à l'infini les thèmes de l'actualité », et si la chute du rêve à la réalité peut être dure, « cela rentre dans l'objectif de Fo du refus de la catharsis finale ».

René Agostini, quant à lui, évoque les rêves et « rêveries de la mémoire » dans *La Danse des moissons*, pièce du dramaturge irlandais Brian Friel, composée et montée pour la première fois en 1990. Et c'est bien de l'évocation d'un grand rêve qu'il s'agit quand, comme il le souligne, il est question d'une « Mémoire originaire, collective, traditionnelle, qui hante toute la pièce – l'Irlande pré-chrétienne, barbare, tribale, païenne », quand

« les souvenirs d'enfance d'un homme tournent au souvenir de l'enfance d'une humanité ». Et de fait, Friel essaie de ranimer la mémoire de ses contemporains en leur apportant le rêve d'un « passé irréprésentable, inimaginable » à travers « une histoire racontée sur scène comme en une projection de sa mémoire ». A la fois souvenir rêvé et rêves d'un passé, la pièce traduit « la vision d'une mémoire vive, vivante, agissante, où le temps devient élastique, où les frontières temporelles s'effacent ». Pour ce faire, le dramaturge a recours « à l'image, au symbole, à la rêverie ». Il a recours aussi à la musique, « *mirage sonore, musique de rêve à la fois entendue et imaginée, semblant être elle-même et son propre écho – sonorité captivante et hypnotique* ». Cette *Danse des moissons* est aussi « la danse du dialogue [...] qui se concentre, se condense, dans le Symbole – brouillage lumineux du Symbole toujours rêveur, ou de la rêverie symbolique ». Chacune des remémorations qui revit dans la pièce, comme un rêve qui redynamiserait les âmes endormies, donne à voir « toute la tension et toute la résolution d'un accord de la mémoire ou de la remémoration, et de la représentation, avec leurs propres limites et, tout bien considéré, leur propre rêverie, leur propre phantasme, leur propre incapacité [...], dynamisante et créatrice ». Et l'on se perd (ou plutôt on *se retrouve*) dans la rêverie de la mémoire, rêverie des origines...

Ouriel Zohar, dans une étude intitulée « Du mythe du Golem aux rêves et cauchemars de la science-fiction », examine tout d'abord les matériaux présents dans la pièce de l'auteur américain contemporain, H. Leivik, *Le Golem* (traduite en hébreu en 1957), et qu'il définit comme étant l'art, la science et la religion. Il rappelle aussi l'argument : grâce à une formule magique est construit un être étrange, automate ayant apparence humaine. « Mais cet homme-machine un jour n'obéit plus aux ordres de son maître. C'est alors que le cauchemar commence. » Il évoque ensuite des expériences en robotique menées en milieu universitaire, notamment celle du Professeur Maya Métaric qui conduisit sa recherche, « exactement selon les mêmes lois et principes » qui sont enseignés pour le travail de l'acteur, du metteur en scène, des décorateurs, etc. Il montre comment sa recherche l'a menée en fait à « créer un laboratoire social un peu comparable au *théâtre laboratoire* connu depuis Grotowsky » et comment ainsi « s'ouvre une nouvelle voie pour une science-fiction véritable et pratique », mêlant, de manière tout à fait originale, robotique, science-fiction et recherche théâtrale. Ainsi est affirmée « la preuve irréfutable que dans le domaine du rêve, de l'imagination, le théâtre a fait un pas plus important que la science et la technologie ». L'homme de théâtre, nous dit Ouriel Zohar, est ainsi confronté, placé qu'il est entre enjeux scientifiques et technologiques, d'une part, et recherches théâtrales proprement dites, à une situation nouvelle, exaltante pour le moins, qui fait toute sa place au rêve et à l'imagination.

Louis Van Delft nous affirme qu'il fit « l'autre nuit un rêve étrange et pénétrant ». Sont passés en revue divers états de conscience, dont, notamment, certains qui font aller « de perplexité en questionnement, d'étonnement en désarroi », avec quelques interrogations à la clé, comme, par exemple, celle concernant « le lent mais sûr glissement du théâtre vers la peinture » (voir « l'impérialisme » exercé par Tadeusz Kantor sur « ce qui se veut aujourd'hui, au théâtre, vraiment révolutionnaire »). Sans parler de ces « pièces » réduites à « à peine quelques onomatopées, quelques sons spasmodiques, inarticulés, surgis du tréfonds, impérieusement commandés par la farce de la vie » (*Buffo* de Howard Butten)... Sans parler de ceux dont la cuistrerie le dispute à l'arrogance (productions du *Royal de Luxe*, de Jean-Marie Besset et de sa *Marie Hasparren*, de Valère Novarina et autres Olivier Py)... Sans parler non plus de « ceux qui confondent la scène avec une tribune » politique, philosophique ou religieuse ! A se demander si « le tableau tout blanc qui figure au cœur d'*Art* de Yasmina Reda n'est pas emblématique de tout le théâtre contemporain » Sans parler davantage du « théâtre *techno*, multimédia, interactif, informatique, stroboscopique, virtuel, robotique, 3D » (étourdissants effets sonores, fracassantes bandes sonores, etc.). Et puis, après ce qui ressemble fort à des visions cauchemardesques, le chroniqueur fait un songe où il est encore question de *La Face cachée de la lune* de Robert Lepage et du *Retour au désert* de Bernard-Marie Komtès, mais aussi où il apparaît que ses interlocuteurs, vivant sur une autre planète, savent, en véritables spectateurs au grand théâtre du monde, porter un regard averti sur leurs contemporains et avouent n'être « spectateurs de la vie des autres hommes que pour en juger et régler la [leur] ».

Jacques Coulardeau, dans une fort longue mais passionnante étude qui embrasse les domaines les plus variés du monde du spectacle, du théâtre au cinéma, de l'univers des marionnettes à celui de l'opéra, des premières productions du théâtre grec et de celles de l'art liturgique aux médias les plus modernes, nous rappelle fort opportunément que « rêves et cauchemars sont les créatures de nos nuits, une réalité à deux visages qui n'en finit pas d'être » car « Janus est partout. L'humanité a l'essence même de Janus ». Il voit, dans le *Don Giovanni* de Mozart, « le rêve du libertinisme transformé en une créature cauchemardesque ». Il analyse, dans le film *Mary Shelley's Frankenstein*, ce « rêve du docteur qui veut rendre la vie éternelle devenant un cauchemar ». Il rappelle que, dans le théâtre de marionnettes de Louis Richard à Roubaix, Polichinelle représentait le rêve d'une certaine forme de liberté d'expression, le rêve de mettre le monde sens dessus dessous. Dans la pièce *Egmonti* de Goethe, comme dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dans la musique de William Byrd, compositeur élisabéthain, comme dans celle du compositeur flamand du XVI^{ème} siècle, Clemens Non Papa où se perçoit aussi la dialectique rêve-cauchemar, dans l'opéra *King Arthur* de Purcell comme dans *Maddalena a Piedi di*

Christo, opéra du XVII^{ème} siècle de Antonio Caldera, où la sainte « découvre dans un rêve son dilemme entre l'amour charnel et l'amour spirituel », diverses formes et structures de rêves et de cauchemars sont constamment mises en scène, laissant apparaître que « l'artiste est un rêveur qui « va nécessairement au-delà des limites de son temps », son temps qui « est pour lui un cauchemar et qui le limite et l'enferme dans une camisole de force » car il est « le rêveur qui ouvre de nouvelles perspectives, de nouveaux modes de pensée, de nouvelles façons de voir le monde, la réalité, la vie ».

Olivier Abiteboul, enfin, nous rappelle que les philosophes eux aussi sont de « grands rêveurs », qu'ils aient rêvé des utopies (devenant si souvent des dystopies...) ou énoncé des théories qu'ils rêvaient de voir appliquer à l'humanité tout entière. Mais « les rêves des uns » étant bien souvent « les cauchemars des autres », il s'attache à montrer, à l'aide de quelques exemples choisis dans trois domaines précis, la politique, la technique et la notion de vérité, que « toute pensée est visée, toute philosophie s'offre comme un horizon idéal ». Illustration de ceci est donnée dans un rappel du *Contrat social* où « Rousseau propose une conception rêvée de l'Etat, celle d'un Etat démocratique qui reposerait sur la souveraineté du peuple ». De même, il fait référence à « un rêve d'Alain », celui de légitimer la suprématie de la technique » sur la science aussi bien que sur l'action. Enfin, pour Kant, dont le rêve serait de « rechercher un critère universel de la vérité », la double difficulté serait d'établir un critère de la vérité qui soit à la fois « universel et matériel », et en même temps « universel et formel »... ce qui « apparaît comme une véritable chimère ». Mais, contrairement à Rousseau, Bakounine considère que « vouloir la prospérité du grand ensemble », c'est consentir à « une véritable immolation de chaque individu », la vision de rêve de l'un constituant la vision cauchemardesque de l'autre. De même, le rêve de suprématie de la technique que fait Alain « se transmue chez un Jacques Ellul en un véritable cauchemar » (impuissance de l'homme à maîtriser le progrès). Enfin, pour Nietzsche, « le rêve de Kant ne peut être qu'annonciateur d'un horrible cauchemar » (en finir avec les rêves idéalistes !). Mais les philosophes – comme chacun d'entre nous, en ce grand théâtre du monde – n'en ont pas fini, de balancer entre rêves et cauchemars...

Le domaine du rêve (et du cauchemar), nous l'avons vu, est varié. Aucun recensement ne pourrait prétendre être exhaustif, aucune tentative d'interprétation ne saurait non plus satisfaire à des exigences d'élucidation si légitimes qu'elles puissent paraître. Il est vrai que le théâtre, auquel l'illusion est consubstantielle, se prête magnifiquement à la mise en œuvre – et la mise en scène – du rêve. Il est vrai aussi que l'homme consent volontiers à confier à l'imaginaire la part d'idéalisme ou de spiritualité à laquelle se refuse obstinément le réel. Alors peuvent s'engouffrer dans l'espace théâtral les utopies et les chimères, les fantasmes et les angoisses, les constructions les plus insensées, les désirs les plus inavouables, les terreurs les plus folles. L'informulable peut y prendre forme, à défaut de formulation. Projection de l'inconscient ou simples produits de « cervelles paresseuses », ces rêves, ces cauchemars – qui nous définissent et peuplent notre univers quotidien – nous exaltent ou nous font frémir, nous emplissent de bonheur ou d'effroi, nous expédient en d'étranges contrées ou nous renvoient indéfiniment à nous-mêmes.

Ils n'en ont pas fini d'inspirer artistes et créateurs, bâtisseurs de cathédrales et inventeurs visionnaires, poètes et philosophes, peintres et musiciens, cinéastes et dramaturges. Ils n'en ont pas fini de bercer – ou parfois de terrifier – « les amoureux fervents et les savants austères ».

Ils n'en ont pas fini non plus, chaque jour, chaque nuit, d'envahir la scène du grand théâtre du monde...

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication