

La Création Scénique du Rêve
dans
«*Rêves*»
de
Wajdi Mouawad
par
Fatma Mohamed Maher

Du conte, la pièce *Rêves* de Wajdi Mouawad a la brièveté, l'atmosphère onirique ; du symbolisme, le goût pour le mystère et la suggestion. Toute frontière semble donc abolie entre réalité mentale et réalité extérieure, entre perception objective et interprétation subjective, entre visible et invisible.

Le théâtre vient du livre tout autant qu'il y conduit ; le livre sort du théâtre et le renferme. Pour ordonner la matière du réel, l'esprit procède par accumulation, fixation et sélection des données venant de l'expérience quotidienne.

L'état de veille fournit une matière que le rêve habille en mélangeant le vrai et le faux. Ce dernier, comme le spectacle, prend du monde son capital d'images. Le théâtre crée du sens par raccourci et le rêve travaille comme si une partie des connaissances étaient implicites.

La comparaison du rêve avec le théâtre s'étend, jusqu'à prendre en compte la relation entre la représentation et le monde. Dans l'espace onirique, les images se confondent, se séparent, se décomposent, et la vision de tout objet est troublée.

Le rêve, considéré comme spectacle, naît d'un certain nombre d'excitations, et il devient à son tour producteur d'excitations.

الإبداع المسرحى للحلم
فى
مسرحية "أحلام" لوجدى معوض
فاطمة محمد ماهر

أخذت مسرحية "أحلام" لوجدى معوض من القصة الإيجاز ، وغلاف الشفافية والحلم، ومن الرمزية الميل للغموض والإيحاء. أي حدود بين الواقع العقلي والواقع الخارجى وبين التصور الموضوعى والتفسير الذاتى وبين المرئى وغير المرئى تبدو لذلك ملغية.

يأتى المسرح من الكتاب تماما كما انه يؤدي إليه ويخرج الكتاب من المسرح ويحتويه. لأجل ترتيب مادة الواقع ، فإن العقل يعمل عن طريق تراكم العائدات ، تثبت واختيار بيانات من التجربة اليومية.

توفر حالة اليقظة المادة التي يغطى بها الحلم ثوب الحقيقة و ذلك بالخلط بين الحقيقي والباطل. هذا الأخير، على غرار العرض المسرحى، يأخذ ثروته من الصور من العالم الخارجى. يخلق المسرح معنى من الاختصار ويعمل الحلم كما لو كان جزءا من المعرفة غير معبر عنه.

تمتد المقارنة بين المسرح و الحلم لتأخذ في الاعتبار العلاقة بين التصور والعالم الخارجى. ففي فضاء الحلم، تدمج الصور وتتفصل وتتحلل، ورؤية أي شيء تبدو مضطربة.

الحلم الذي يعتبر بمثابة عرض مسرحى يتكون من عدد من الإثارة ، وهو فى المقابل يصبح منتجا للإثارة.

Avant-propos

L'Antiquité (biblique, classique, extrême-orientale) voyait, dans les images des rêves, des symboles de la volonté des dieux ou l'annonce d'événements à venir. Abandonnant tout raisonnement de cet ordre, la psychologie classique (XIX^e-début du XX^e s.) étudia les rapports du rêve et de l'activité de veille, ainsi que les autres fonctions mentales ou physiologiques. La parution en 1900 de l'ouvrage de Freud, *Die Traumdeutung* (l'Interprétation des rêves), marque un tournant décisif : sous les images plus ou moins cohérentes du rêve tel que le dormeur le rapporte (contenu manifeste), se dissimule un autre contenu, dans lequel s'exprime le psychisme profond du sujet (le contenu latent). Tout rêve exprime un ou plusieurs désirs profonds, de manière claire ou voilée. Le rêve permet au désir de tracer (malgré la censure) une voie jusqu'à la conscience. Il est aussi «gardien du sommeil» ⁽¹⁾, puisqu'il permet au désir de se réaliser en l'absence de la répression exercée par la conscience et la réalité durant l'état de veille.

L'inconscient, pour Freud, est le réservoir des instincts fondamentaux que l'homme hérite de sa nature animale : pulsions, libido, instinct de mort. Chargé fortement d'énergie psychique, il tente d'envahir la conscience, mais rencontre des résistances d'origine sociale ou morale (refoulement, censure) qui ne lui permettent le plus souvent de s'exprimer que dans des formations imaginaires de compromis (rêves, actes manqués, névroses) que la psychanalyse déchiffre ; en effet, «*l'inconscient est structuré comme un langage*» (Jacques Lacan). ⁽²⁾

L'étymologie du mot rêve vient d'un mot gallo-romain dérivé du latin *vagus* «qui erre, qui vagabonde», était rare avant le XIX^e siècle, donné comme «*vieux*» en 1690 par Furetière et comme «*bas et de peu d'usage*» par Trévoux, en 1732 (le mot usuel était songe); de rêver ⁽³⁾.

Le mot rêve est une suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil (images, représentations; activité automatique excluant généralement la volonté). On distingue une phase de sommeil lent, profond et réparateur, et une phase de *sommeil paradoxal*, caractérisé par le rêve ⁽⁴⁾.

La plupart des dictionnaires de synonymes tentent de distinguer rêve et songe d'après des critères étymologiques (*rêve* = *songe*

incohérent). Cette tradition qui remonte à Furetière ne s'appuie pas sur l'usage. En fait *rêve a remplacé songe*, sauf dans des emplois particuliers (en parlant de présages, en poésie...) ⁽⁵⁾.

Le rêve est l'activité psychique pendant le sommeil. Jusqu'aux travaux sur la physiologie du rêve, le terme confond l'activité psychique immédiate dans le sommeil et l'ensemble des représentations (images du rêve) ou même des souvenirs que le dormeur en a.

Publié au sein des œuvres dramatiques de Mouawad, *Rêves* se présente comme un texte qui multiplie les possibilités d'interprétation et trouble la compréhension. Il semble appartenir davantage au genre narratif qu'à l'écriture dramatique ; à moins qu'il ne faille y voir une tentative de conciliation entre ces deux modes littéraires. Comme si Mouawad avait recherché un drame flexible échappant à la répartition générique, une forme composite irréductible aux codes du théâtre, quoique manifestement destinée à la scène ; bref, une œuvre dépendante de modèles spectaculaires (Nô ⁽⁶⁾, mystère médiéval, ballet romantique) tout autant que de références livresques (conte, poème en prose, etc.).

L'écrivain est parvenu à réaliser une synthèse entre narration et drame d'une part, entre expression scénique et verbale d'autre part. Il a choisi de fixer sur la page, au juste, le récit d'un rêve ou l'équivalent visuel et sonore de quelque épisode onirique.

Avant d'examiner ces questions, sans doute faut-il rappeler brièvement ce qu'est *Rêves* et dans quelles circonstances fut créée cette œuvre exceptionnelle.

Introduction

Wajdi Mouawad a joué un rôle prépondérant dans le théâtre français contemporain des dix dernières années. C'est un artiste complet qui allie l'écriture, la mise en scène et le jeu. Le jeune homme est contraint de quitter son pays à l'âge de 8 ans, libanais d'origine, pour s'installer d'abord en France puis au Canada. En 1991, il obtient son diplôme à l'École nationale de théâtre du Canada où il a étudié les arts du spectacle. Il fonde une troupe baptisée **Ô Parleur** et commence à mettre en scène des textes : «*Six personnages en quête d'auteur*», «*Les Troyennes*», etc. Avec «*Rêves*» l'artiste signe son premier spectacle à partir de son propre texte. Inspiré par les thèmes de la guerre, de la mémoire et de la filiation, Wajdi Mouawad publie et met en scène

Fatma Mohamed Maher

«*Littoral*» et «*Forêt*» et commence à connaître une célébrité internationale. En 2005, il refuse le Molière du Meilleur auteur francophone qui devait lui être décerné. Son but : dénoncer le travail de certains directeurs de théâtre qui négligent la lecture des manuscrits et qui, en ce sens, ne risquent pas leur réputation dans la promotion des jeunes dramaturges. Engagé, l'auteur fonde deux compagnies avec Emmanuel Schwartz : au Québec, la compagnie *Abé Carré Cé Carré* ; en France, la compagnie *Au Carré de l'hypoténuse*. Infatigable, il publie son premier roman intitulé «*Visage retrouvé*» et tourne l'adaptation cinématographique de sa pièce «*Littoral*». En 2008, il joue dans sa propre pièce intitulée «*Seuls*», et présente le spectacle au Festival d'Avignon. Reconnu pour son talent et apprécié du public, Wajdi Mouawad occupe une place importante dans le paysage du théâtre francophone ; il est choisi pour être l'artiste associé du 63^e Festival d'Avignon ⁽⁷⁾. Il est le directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada.

La pièce *Rêves a été créée* le 3 juin 1999, à l'Agora de la danse de Montréal, lors du Festival de théâtre des Amériques, dans une mise en scène de Wajdi Mouawad avec Steve Laplante (Willem), et Hélène Loïsele (L'hôtesse).

Cette pièce a été créée aussi le 23 septembre 2000 au Théâtre de l'Union dans le cadre du Festival international des francophonies en Limousin dans la même mise en scène et la même équipe de production avec Gérald Gagnon (Willem) et Andrée Lachapelle (L'hôtesse) ⁽⁸⁾.

Revenons à présent sur la naissance d'une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre. L'écriture de *Rêves* commence en 1999, juste après l'aventure fantastique de «*Littoral*», spectacle joué 130 fois au Canada et en Europe, contre toute attente. Au sortir de cette expérience se posent des quantités de questions, dont celle de la difficulté d'écrire autre chose après ce succès inattendu. Wajdi Mouawad écrit donc une pièce sur le phénomène de l'écriture, comme un voyage au cœur même de l'acte créateur. La dimension indéniablement autobiographique de «*Rêves*» l'incite à penser que c'est une plongée introspective dans le geste artistique à l'état pur comme dit l'auteur lui-même :

Rêves a donc surgi de ces deux interrogations : En quoi la

création a-t-elle un lien avec le monde ? Comment vivre dans l'écriture lorsqu'on en a été arraché ? ⁽⁹⁾

Ce texte qui prendra place parmi les œuvres théâtrales de Mouawad se caractérise, non seulement par sa densité, mais aussi par une extrême sobriété stylistique. Une notice initiale le précède, groupant pour l'essentiel un résumé du parcours de l'écriture de la pièce. Le scénariste Mouawad, sans doute par souci d'efficacité, ne s'embarrasse guère d'ornements et obéit à un strict principe d'économie. Son écriture va à l'essentiel. Mais bizarrement, le texte qui résulte de ce travail d'essai apparaît aussi complexe que mélangé. Pièce technique remplie d'indications de régie, il s'agit d'un texte inhabituel, situé au croisement de plusieurs arts et de plusieurs genres, dont nous allons maintenant essayer de comprendre la logique interne.

Rupture entre réalité mentale et réalité extérieure

«... le désir d'un désir ou le rêve d'un rêve» ⁽¹⁰⁾

Le personnage principal de la pièce est un jeune homme qui entre dans une chambre d'hôtel et passe une nuit blanche à jeter sur le papier des mots, prélude, peut-être, à un roman à venir. Hanté par son imagination et par des personnages qui lui apparaissent, cet auteur, petit à petit, fera une rencontre qui saura compléter l'ensemble de son univers : l'hôtesse, femme qui n'a jamais été hantée par ce genre de questions, mais sur qui le destin vient de se précipiter ⁽¹¹⁾ et qui viendra lui confier les événements importants de sa vie. Rêves s'apparente à un conte symboliste : du conte, il en a la brièveté, l'atmosphère onirique ; du symbolisme, le goût pour le mystère et la suggestion. Tant cet essai dénué de toute intention pittoresque ou anecdotique cherche moins à décrire un lieu, à peindre des caractères, voire à nouer une action, qu'à évoquer une ambiance.

Mais non content d'échapper à la couleur locale, le dramaturge refuse les facilités de la psychologie. Il fait de son héros un personnage discret et un caractère abstrait, symbolique de l'humaine condition. Quant à la figure féminine qui le hante, sa présence imaginaire permet bien des explications. Cette ombre double incarne-t-elle le désir, le souvenir, la mort ? Aucune réponse ne nous sera donnée à l'issue de l'étrange pas de deux dansé par les protagonistes au milieu d'une chambre dans un hôtel.

Fatma Mohamed Maher

(L'hôtelière danse La Mort du Cygne avec les Soulaymâân en guise de corps de ballet et Isidore comme partenaire. La femme emmurée prend part à la danse.). ⁽¹²⁾

D'où la tentation de voir en Rêves une sorte de monologue intérieur rythmé, la transposition scénique d'un drame intime. D'où la possibilité de saisir ce texte théâtral comme un conte énigmatique doté d'une évidente dimension narrative.

En admettant qu'il y ait récit, force est de constater qu'il ne s'agit pas d'un récit traditionnel, en égard par exemple au traitement de la temporalité. Mouawad s'émancipe, en effet, du principe de successivité du texte, tout entière consacrée à la description d'un mouvement supposé s'étendre pendant toute la durée de l'action.

Mouawad repousse les limites du genre narratif. L'aiguille d'une horloge chez lui ne mesure pas de la durée, mais des simultanités, ce qui est bien différent. La durée prend la forme illusoire d'un milieu cohérent, et l'intermédiaire entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité, qu'on pourrait définir par le croisement du temps avec l'espace. Le mouvement d'horlogerie constituée par la minuterie («La minuterie du couloir est allumée. L'HÔTELIÈRE allume la lumière de la chambre et entre [...] La minuterie du couloir s'éteint.» ⁽¹³⁾) et la précision des heures figurent l'écoulement continu du temps :

*«Un inconnu qui consulte sa montre. Il est **sept heures** du matin, monsieur. »* ⁽¹⁴⁾

*«Personne. Alors, après une heure de marche, à **huit heures**, lorsque l'idée lui vient de marcher le jour durant jusqu'à la mer, à ce moment précis, un espace nouveau s'ouvre en lui. »* ⁽¹⁵⁾

*«FEMME DÉCHARNÉE. Il est **huit heures** Et je vais mon chemin dans la grande ville»* ⁽¹⁶⁾

*«Il est **neuf heures** et j'attends ! »* ⁽¹⁷⁾

*«WILLEM. Bon. Soulaymâân marche, vers **deux heures** il croise quelqu'un. »* ⁽¹⁸⁾

*«L'HÔTELIÈRE. **Six heures**. La nuit se termine. Vous devez partir, n'est-ce pas...?»* ⁽¹⁹⁾

Et ces images sont d'autant plus intéressantes qu'elles traduisent le caractère régulier d'une chronologie libérée de toute limite

temporelle finale comme de toute limite temporelle initiale: quelques mesures pour indiquer que le drame progresse, ce qu'on peut le deviner dans la pièce. Les temps distingués sont donc appelés à se répéter tels quels, à l'infini.

La répétition constitue d'ailleurs le principe de reproduction du texte dont elle fonde la structure rythmique. Tout se reproduit en écho au cœur d'un cadre symétrique fait de gestes, d'événements et de personnages qui semblent se refléter dans un miroir. Le motif du double (deux auteurs ⁽²⁰⁾, deux personnages ⁽²¹⁾, deux coups de téléphone ⁽²²⁾, deux Femmes ⁽²³⁾) s'impose d'un bout à l'autre de la pièce, et le jeu des préfixes, associé à un subtil travail sur les sonorités, vient au besoin souligner cet inévitable retour du même rythme

*«Il (Willem) prend le crayon. Il lève le crayon. Il pose la
pointe du crayon sur la première page du cahier. Musique.
Toi qui me lis, toi qui m'écoutes, Si tu me considères objet
de divertissement, Lève-toi et fuis avant que je te tue !
J'ai le visage vieillard des enfants affamés
Et je ne parlerai qu'à l'âme décadente.
Tu arrives en une forêt obscure,
Où les arbres sont les mots empoisonnés
Que je plante dans ton âme,
Et lorsque tu seras enchaîné aux mailles de mon texte,
Tu retrouveras,
En vérité,
Face à toi,
Les monstres les plus ignobles de ta conscience.» ⁽²⁴⁾*

Nous passons maintenant à l'utilisation du présent de l'indicatif qui mérite de retenir l'attention. Il n'y a certes rien d'anormal dans le recours à ce temps verbal, traditionnellement employé dans les écrits littéraires ⁽²⁵⁾. Mais ce qui est plus original, c'est la façon dont Mouawad exploite les différentes valeurs du présent pour donner unité, fluidité et cohérence à une pièce quelque peu disparate. Le lecteur circule entre les niveaux descriptif et narratif sans solution de continuité, il passe du récit au discours commentatif sans qu'aucun marqueur temporel ne vienne opposer les différents degrés.

Qu'il s'agisse de situer l'action dans le temps :

Fatma Mohamed Maher

«La lumière ne me concerne plus, celle du soleil ne m'atteint plus, au réveil je reste attentif à ce qui se passe derrière les rideaux de ma fenêtre...»⁽²⁶⁾

de décrire le mécanisme scénique :

«Bruit d'une clef qu'on tourne dans la serrure. La porte s'ouvre. La minuterie du couloir est allumée. L'HÔTELIÈRE allume la lumière de la chambre et entre. Willem la suit, son bagage à la main. La porte de la chambre demeure ouverte.»
⁽²⁷⁾

de donner le sens de l'écriture :

«Voilà ! L'essence même de la raison qui pousse un personnage à apparaître à tel auteur plutôt qu'à tel autre est très simple : tous deux portent, au fond du cœur, la même perte ! Exactement la même ! C'est ce qu'on appelle le miracle de la création, celle qui se tient en dehors de toute raison, de toute logique, celle qui vit en pleine liberté et qui est tout incompréhensible ! Qu'un être qui n'existe pas porte la même douleur qu'un être qui existe, et alors le papier, c'est le lieu de leur rencontre, le lit où ils vont finir par baiser ensemble pour que, de leur perte, ils accouchent de la beauté qui est la leur ! Et c'est là la rencontre entre Soulaymân et moi...»⁽²⁸⁾

ou de commenter telle didascalie accompagnant le texte :

«Le téléphone sonne. Willem reste dans le cadre de la porte sans rallumer. Le téléphone sonne un coup. On décroche. On entend l'hôtesse : Allô !... Allô !... Allô !... mais allô... allô... Pourquoi on raccroche, pourquoi on raccroche toujours, pourquoi on raccroche ! Allô ! Allô ! Allô !» On raccroche.»

Les verbes se conjuguent toujours au présent. Et ce choix dote le tissu de *Rêves* d'une certaine cohésion sur le plan de l'expression. Même les interventions constantes de l'auteur se fondent dans l'ensemble sans provoquer de rupture.

Soucieux d'accorder à sa fable allégorique une dimension onirique, Mouawad s'applique à maintenir entre les moments du drame

cette discontinuité propre aux images nocturnes, qui est comme l'analyse de l'inconscient. Sans doute faut-il voir dans cette volonté de représenter un état de rêve la raison d'être du mouvement si particulier qui surprend le lecteur-spectateur de Rêves. Sans doute faut-il également y voir l'explication du flou poétique qui baigne l'ensemble de la pièce. :

«Avant de me quitter, il m'a simplement dit qu'il était un homme qui marchait pour aller vers la mer. J'ai senti alors, peut-être à tort, qu'il y avait là un roman...»⁽²⁹⁾

Tel un somnambule privé de tout repère spatio-temporel, évolue selon la volonté des instances extérieures ou d'impulsions intimes dont Mouawad suggère le caractère énigmatique à l'aide de comparaisons et de métaphores.

Ainsi le fantôme double égare le personnage masculin

«Je suis Soulaymâân aux yeux liquides !

[...] **Et comme la chaleur voyage au cœur du métal,**

La douleur voyage au cœur de l'homme !

Tout comme l'amour voyage dans le cœur de l'homme.»⁽³⁰⁾

Ainsi l'Homme se met à hésiter :

«FEMME IMMOBILE. Je suis Soulaymâân qui ne marche pas !

[...] **Et mon abasourdissement est comme un lent suicide ! »**⁽³¹⁾

Puis les choses de la vie viennent le regarder somnoler et le simple tremblement des feuilles d'arbre fait envie de bouger les pieds à cet homme paralysé⁽³²⁾. Enfin, la femme décapitée qui n'est autre qu'un écho de l'auteur répète le même mouvement lancinant :

«ma main,

Porteuse de la lame fatale,

D'un coup sec et sans pitié,

Planter le poignard dans la bouche de mon ventre,

Le retirer,

Puis, d'un mouvement mécanique,

Je vis ma main lever la lame à hauteur de ma gorge

Et la trancher d'un geste si haineux

Que toute la tête fut séparée du tronc !»⁽³³⁾

Elle est sous le charme d'une main qu'elle a cru entendre rire mais déjà sa tête était emportée au loin comme un seul souffle loin de son corps⁽³⁴⁾. Toute frontière semble donc abolie entre réalité mentale et réalité extérieure, entre perception objective et interprétation subjective, entre visible et invisible.

Le théâtre est dans le livre et le livre sur le théâtre

L'homme voyage aux confins de sa propre conscience, plongé dans un état hypnagogique⁽³⁵⁾. Car c'est bien ce moment mystérieux entre tous de l'endormissement que Mouawad a choisi d'explorer. Et il le fait en utilisant la seule forme capable de relever un tel défi : une forme poétique.

Dépassant selon le souhait des surréalistes l'idée de la séparation entre veille et sommeil⁽³⁶⁾, Mouawad donne corps à la conception freudienne du rêve comme expression de désirs refoulés, des désirs condamnés à errer tels des fantômes (ou des visions), la nuit venue, dans l'esprit de l'homme somnolent. Autant d'images ne cessent de hanter le rêveur, de le faire danser sur la scène des songes :

«L'HÔTELIÈRE. Je me suis mise à regarder pour voir le cygne, mais je n'en voyais pas... et c'est là, comment vous dire, comment vous raconter, c'est là que j'ai tout compris, une des danseuses a croisé les bras, comme ça, et j'ai réalisé qu'il n'y avait pas de vrai cygne, qu'il n'y aurait pas de vrai cygne, mais que la danseuse allait faire semblant... vous comprenez ? Elle allait faire le cygne et j'allais y croire. Elle a croisé ses bras comme ça et... (*L'hôtelière danse La Mort du Cygne avec les Soulaymâân en guise de corps de ballet et Isidore comme partenaire. La femme emmurée prend part à la danse.*)»⁽³⁷⁾

D'autre part, cette image suggère l'éternelle frustration humaine car le désir renaît toujours de l'insatisfaction tandis que son objet se dérobe à mesure qu'on croit le saisir. L'étreinte toujours est repoussée, la promesse est répétée mais jamais tenue.

« [...] Rêves, cauchemar tragique, sombre psychodrame dont la

musique de Darius Milhaud accentue encore le caractère hallucinatoire [...] »⁽³⁸⁾

Rêves ne saurait donc adopter un mode de narration classique. Doit-on pour autant en conclure, que cette œuvre ne comporte aucune structure logique ou narrative.

Mouawad lui-même semble approuver un pareil jugement. Résumant l'intrigue de sa pièce, il dit :

« [...] pas d'histoire, pas d'action, rien, un homme qui marche et son monologue intérieur qui le structure. Et c'est tout ? »⁽³⁹⁾

La trame ainsi mise en évidence apparaît certes concise, et plus symbolique que réaliste. Mais elle révèle l'existence d'une ligne narrative claire, qui n'est pas faible. Mouawad transpose sur une scène de théâtre la vie intérieure d'un être humain. Il transforme des réalités psychiques en personnages de drame, ménage un dévoilement progressif des secrets, dote son intrigue d'une dynamique interne propre à aiguïser l'intérêt du lecteur-spectateur et à différer son contentement. Il conçoit le drame moins comme une action que comme le souvenir ou le rêve d'une action. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'action ne débute que tard avant de retomber dans le (vide). Mais l'auteur semble aussitôt prendre acte du danger lié à un pareil retard :

«WILLEM. Alors, ce soir j'ai une peur bleue, tu comprends, de commencer à écrire ça, parce que j'ai peur de briser une illusion, et de voir qu'au fond il n'y a rien dans cette idée. Que cette idée, qui me tient depuis si longtemps, sur laquelle je fantasme depuis si longtemps..., **que ce roman soit, au fond, totalement vide.**»⁽⁴⁰⁾

Et dès le début il suscite un nouvel élan, un regain d'énergie : un mouvement violent s'empare du protagoniste, soudain en proie à une sorte d'angoisse. Toutefois, l'intensité, la frénésie de ses rêves sont telles que le retour au calme ne tarde guère. Victime de dégradation, l'Homme s'épuise, ses gestes se font plus lents, son mouvement de désir désespéré s'exténue et redevient simple marche. Ne reste plus dès lors qu'à se résigner devant l'ordre immuable des choses, devant cet écoulement lent et régulier des heures dont le rythme retient tout désir d'instabilité.

Fatma Mohamed Maher

«FEMME IMMOBILE [...] Et mon abasourdissement est comme un lent suicide !»⁽⁴¹⁾

La volonté d'une tension toujours renaissante mais toujours maîtrisée entre l'avant et l'après, l'accompli et l'inachevé, entre durée écoulée et temporalité à venir se traduit par l'emploi du présent de l'indicatif et passé composé alternés:

«WILLEM. Le problème est qu'il ne m'a rien dit d'autre, et je pense qu'il ne m'a rien dit d'autre parce qu'il n'a rien à dire d'autre. Tu comprends ? Jusqu'à maintenant, ceux que tu m'as envoyés ont toujours été clairs. Mais là, rien ! Pas de nom, rien : il marche vers la mer...»⁽⁴²⁾

Pour mieux exprimer le caractère cruel de cet éternel recommencement, on sait que Mouawad a imaginé un scénario agité qui indique l'état d'un artiste inspiré :

«HOMME ÉCROULÉ. Excusez-moi, mais je trouve que c'est absolument honteux qu'un auteur ose dire devant son imagination, son rythme et sa création qu'il est tout seul à exister ! Parce qu'alors, il se place comme le plus commun des mortels qui ne voit dans la création rien qu'un passe-temps ! Je suis déçu !»⁽⁴³⁾.

Le dramaturge, très impressionné par les tableaux de certains peintres anciens, laissent les objets se mettre eux-mêmes à parler :

«Une chambre d'hôtel.

***Vieille.** Petite. Très simple. Papier peint jauni.*

Évier avec carrelage brisé en dessous.

Taches sur les murs.

Lit simple. Petite table. Chaise. Lampe de chevet.

Calendrier de l'année passée.

Une photo ancienne d'un corps de ballet.

*Couleurs **défraîchies.**»⁽⁴⁴⁾*

Or on remarque très justement que cette tendance transforme le spectacle en spectacle à lire, directement puis indirectement, tel un manuscrit posé sur un bureau, se prêtant à une lecture à plusieurs directions et à plusieurs voix, selon la logique du théâtre occidental comme disait Antonin Artaud :

«[...] un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'**Occidental**. »⁽⁴⁵⁾

Non content d'inventer un nouveau type de narration, Mouawad impose donc un nouveau mode de compréhension de l'œuvre, qui remet en cause les habitudes les plus enracinées. Paradoxalement, les lecteurs de *Rêves* découvrent un spectacle s'étendant sur la page, tandis que les spectateurs de *Rêves* contemplent un livre ouvert devant eux sur la scène. Les rôles sont inversés, les positions interchangeable. Le théâtre est dans le livre et le livre sur le théâtre. Le théâtre vient du livre tout autant qu'il y conduit ; le livre sort du théâtre et le renferme. Ce dialogue est un étrange mécanisme, à la vérité, qui dépasse les normes traditionnelles et ouvre de multiples visions au créateur comme au destinataire de l'œuvre.

En dernière analyse, *Rêves* n'est donc pas un récit, à proprement parler, puisque son objet échappe à toute visée narrative.

Mais si *Rêves* n'est pas le récit d'un rêve, c'est aussi parce que Mouawad a voulu faire de cette œuvre l'épreuve d'une combinaison originale entre différentes études artistiques d'une part, différentes visions hallucinatoires d'autre part. Équivalent littéraire, flexible et musical d'une expérience onirique, l'unique danse est une espèce de laboratoire d'où apparaîtront un groupe de jeunes comédiens qui travailleront à l'élaboration des illusions du rêve. Mais c'est également, c'est d'abord un texte, dans lequel se trouvent réunis plusieurs éléments caractéristiques du roman moderne : éclatement de la narration, jeu sur la simultanéité des actions, écriture optique, liberté d'interprétation laissée au lecteur...

Parenté entre l'univers mental et l'univers théâtral

Ce rapide relevé suffirait à établir l'importance et la valeur littéraire des deux pages écrites par Mouawad au prélude de sa pièce. *Rêves* se nourrit des traditions les plus anciennes où l'auteur s'inspire des mansions⁽⁴⁶⁾ utilisées dans la représentation des mystères, pour ouvrir un vaste champ d'expérimentation, par-delà les normes établies. Et sans doute est-ce pourquoi la concrétisation scénique de ce rêve de

Fatma Mohamed Maher

papier ne pouvait être que décevante. L'univers créé par Mouawad dans l'espace d'un livre-spectacle pouvait difficilement passer la rampe ⁽⁴⁷⁾.

Son intérêt va tout particulièrement vers l'analyse des divers aspects de la vie de l'esprit dans les phases diurne et nocturne : la mémoire, l'attention, la surprise, etc., sont les domaines de ses opérations. Des pages et des pages s'accumulent et donnent vie à une réflexion en vue d'examiner et d'approfondir tel ou tel de ses actes spontanés.

Des auteurs serviront, par exemple, de références comme dans *La Science des rêves*, ouvrage de Freud (*Traumdeutung*), et Bergson en 1901, dans la conférence sur «Le Rêve» ⁽⁴⁸⁾, ainsi que Marcel Foucault en 1906, pour *Le Rêve, études et observations*.

Mouawad classera les thèmes du rêve, de la mémoire et de l'attention parmi ceux auxquels il donnait la plus grande importance. La mémoire et l'attention lui apparaissent bien vite comme des phases décisives pour la compréhension du fonctionnement de l'esprit. Sans ces deux moments, qui ont à ses yeux valeur d'un ensemble de deux éléments, il ne peut y avoir d'apprentissage, ni de langage et, à la limite, de pensée. Pour ordonner la matière du réel, l'esprit procède par accumulation, fixation et sélection des données venant de l'expérience quotidienne.

Mouawad s'interroge longuement sur les différents types de mémoire et se concentre en particulier sur les stratégies de mémorisation activées par l'esprit dans la phase diurne. L'étude du rêve prend progressivement de l'ampleur, jusqu'à devenir autonome par rapport aux recherches sur la mémoire et l'attention. De l'observation détaillée de l'activité mentale diurne, le regard profond passe donc à une analyse plus réglée de l'activité nocturne où le chercheur essaie de dégager un nouveau et riche terrain d'étude.

L'exploration du monde onirique se développe manifestement sur deux plans : l'un théorique, marqué par la tentative de fixer les lois de l'activité de l'esprit pendant la phase du rêve, l'autre expérimental, marqué par la croissance d'une pratique de l'écriture fondée sur le commentaire des événements de la vie mentale nocturne, dans le but de saisir le secret du fonctionnement psychologique général, comme notait Daniel Lagache :

«Le rêve est une activité de l'homme endormi, par laquelle le Moi, qui désire dormir, cherche à réduire les motivations qui tendent à réveiller le dormeur ; d'où les deux formules de Freud : «Le rêve est le gardien du sommeil», et «le rêve est la réalisation d'un désir» (...)»⁽⁴⁹⁾

Le rêve se présente immédiatement comme un objet difficile à définir. Tant que sa nature ne sera pas déterminée, les mécanismes de son fonctionnement ne seront pas pour autant éclairés.

Le défi que Mouawad lance est de toute importance car arriver à définir le travail nocturne de l'esprit permettrait justement de saisir l'objet de l'intérieur, et d'avoir une vision de cet intérieur à travers son langage même. Mouawad sait bien qu'on ne peut pas se fier au récit de l'éveillé, car il est impuissant à se rappeler les figures nocturnes. L'opération que fait l'éveillé est une traduction, un transfert, qui comporte une rupture, donc une perte : perte d'un lieu aussi bien que d'une forme.

C'est de la difficulté même de saisir l'objet que la méthode efficace va se dégager : expliquer objectivement comme une dernière tentative et sans espoir de succès conduit à critiquer le principe même de l'explication, à le déprécier et finalement à changer de position.

Le recours à des modèles est du reste une caractéristique de la démarche qu'il suit habituellement pour s'imaginer la vie mentale. Suivant une opération qui a déjà fait ses preuves, il souhaite que le rêve soit une série d'images faisant partie d'un système indéterminé, qui peut être regardé comme plus simple qu'un état de la veille. Cependant, puisqu'il n'est connu que par sa projection dans la veille, on ne peut pas le considérer comme un objet plus simple car il est contenu dans l'objet plus complexe. L'opération, bien établie sur des assises logiques, semble toutefois être arrêtée dans une impasse. C'est par un procédé de type analogique, finalement, que le raisonnement va avancer. Ce passage de l'état de la veille au rêve est de tout intérêt et il est à comprendre moins comme projet pour un travail théâtral, héritier en quelque sorte des positions surréalistes, que dans un sens logique. Le lien de parenté entre l'univers mental et l'univers théâtral est établi depuis longtemps dans l'imaginaire en Mouawad.

Fatma Mohamed Maher

Celui-ci se servira fréquemment de cette analogie. Tout l'espace intime, fait de profondeurs, de résonances, lui apparaîtra comme un spectacle :

«FEMME EMMURÉE. C'est l'histoire d'un cygne qui meurt. [...] on est arrivés au théâtre, [...] Et puis on a monté l'escalier et on est entrés dans la salle de spectacle... [...] **Et le spectacle a commencé..**

L'HÔTELIÈRE. Je me suis mise à regarder pour voir le cygne, mais je n'en voyais pas... et c'est là, comment vous dire, comment vous raconter, c'est là que j'ai tout compris, une des danseuses a croisé les bras, comme ça, et j'ai réalisé qu'il n'y avait pas de vrai cygne, qu'il n'y aurait pas de vrai cygne, mais que la danseuse allait faire semblant... vous comprenez ? Elle allait faire le cygne et j'allais y croire Elle a croisé ses bras comme ça et... *(L'hôtesse danse La Mort du Cygne avec les Soulaymâân en guise de corps de ballet et Isidore comme partenaire. La femme emmurée prend part à la danse.)* Mademoiselle.»⁽⁵⁰⁾

Mais pour Mouawad le regard s'oriente vers un domaine voisin du sommeil pour y trouver des visions pour en faire l'analyse. Étudier le rêve d'un point de vue théâtral devient le moyen pour saisir le relief de la scène qui se joue chaque nuit dans l'esprit, la possibilité même de se situer à l'intérieur d'un univers qui possède une technique propre qui met hors jeu l'extérieur, le monde. Car le sommeil est séparation. Dire son rêve est impossible. Le mettre en mots signifie le soumettre à un traitement logique qui conduit à sa suppression. Lorsqu'on transforme l'expérience onirique en récit, on coule une matière fluide et peu descriptible dans une forme réduite à l'ordre de la veille, et on fabrique un univers hypothétique fondé sur l'idée faible du souvenir. Face aux faits mentaux nocturnes, le point de vue de l'éveillé est, dans la vision de Mouawad, toujours rétrospectif. De plus, le langage de la veille, dont l'homme se sert, n'est pas apte à traiter la matière onirique, car il ajuste une matière dérégulée, qui obéit à des règles autres. Ce qui veut dire que comme tout récit il n'est que le produit d'une fabrication.

Pour Mouawad les théories du fondateur de la psychanalyse reposent essentiellement sur des récits qu'un homme éveillé fait à un autre. Rien ne distingue ce qu'il a inventé de ce qu'il a rêvé.

Le rêve s'opère sur une matière connue, qui provient de la veille et qui, par une sorte de feinte, prend une forme nouvelle :

«WILLEM : [...] ça ne se passe pas comme ça ! Il suffit pas d'arriver et de dire : On commence ! pour que je commence ; je tiens à vous rappeler à tous, ici, que, de vous tous, je suis le seul à exister !»⁽⁵¹⁾

L'état de veille fournit une matière que le rêve habille en mélangeant le vrai et le faux. Ce dernier, comme le spectacle, prend du monde son capital d'images. Il les change, les masque, les manipule. Sans ce référent, ni l'un ni l'autre n'ont de logique.

Dans le rêve, les souvenirs s'allient de façon nouvelle obéissant à une nouvelle grammaire. Un élément se lie à un autre en exaltant des associations que dans la veille on n'aurait jamais retenues :

«FEMME ENSEVELIE. Regarde-moi, Willem !

Embrasse-moi ! [...]

Moi, personnage de rêve,

Toi, dans la réalité du monde.

Entends ma prière et donne-moi vie !

Et par la grâce de l'écriture,

Fais-moi auteur,

Et fais-toi personnage !

Tu pourras ainsi goûter au goût de notre sang !»⁽⁵²⁾

Le rêve, de même que le spectacle, qui n'exploite qu'une partie de ce que le spectateur sait, ne profite jamais de tout le savoir du rêveur⁽⁵³⁾. Le théâtre crée du sens par raccourci et le rêve travaille comme si une partie des connaissances étaient implicites.

Dans cet univers, où dominent les remplacements, les disparitions, les réapparitions, il y a toujours un personnage. Se prendre pour un autre, être un autre, est le jeu fondateur de l'illusion. Grâce à ce jeu, le rêveur adhère au spectacle nocturne :

Fatma Mohamed Maher

«WILLEM. [...] L'essence même de la raison qui pousse un personnage à apparaître à tel auteur plutôt qu'à tel autre est très simple : tous deux portent, au fond du cœur, la même perte ! Exactement la même ! **C'est ce qu'on appelle le miracle de la création, celle qui se tient en dehors de toute raison, de toute logique, celle qui vit en pleine liberté et qui est tout incompréhensible !**»⁽⁵⁴⁾

C'est bien cette mixture d'éléments vrais et faux qui constitue la grande difficulté du rêve :

«FEMME EMMURÉE. Et le spectacle a commencé...

L'HÔTELIÈRE. Je me suis mise à regarder pour voir le cygne, mais je n'en voyais pas... et c'est là, comment vous dire, comment vous raconter, **c'est là que j'ai tout compris, une des danseuses a croisé les bras, comme ça, et j'ai réalisé qu'il n'y avait pas de vrai cygne, qu'il n'y aurait pas de vrai cygne, mais que la danseuse allait faire semblant...** vous comprenez ? Elle allait faire le cygne et j'allais y croire Elle a croisé ses bras comme ça »⁽⁵⁵⁾

Le rêve, et non pas la veille, est donc la phase dans laquelle l'esprit exploite le mieux la richesse des images. Ainsi, la scène onirique est-elle une sorte d'espace créatif, où les engrammes⁽⁵⁶⁾ du passé d'un individu retrouvent une nouvelle vigueur et produisent des transformations surprenantes qui paraîtront spontanées :

«VOIX DE LA FEMME EMMURÉE. Ouvrez-moi ! Ouvrez, ouvrez ! C'est moi ! C'est moi, je suis là !

Les Soulaymâân démontent le mur et ouvrent la porte. Apparaît la femme emmurée.

FEMME DÉCAPITÉE. Êtes-vous une Soulaymâân ?

FEMME EMMURÉE. Non, je suis un souvenir oublié de l'hôtelière et si ça continue comme ça, je vais être en retard pour le spectacle !»⁽⁵⁷⁾

De même que dans le théâtre, où tout ce qui figure sur la scène est en quelque sorte réel, car réellement présent (les personnes, les objets, ont une existence concrète que nul ne peut mettre en doute), dans l'univers onirique, les images sont réelles, étant donné que tout est réellement rêvé, puisque tout appartient à l'ordre psychique, et il n'y a aucune différence entre le psychique et le physique :

«WILLEM. [...] Tous les soirs, il (un personnage) arrive, il se plante devant moi et il ne dit plus rien. [...] Profondément ! Alors, une fois que tout le monde est reparti, il reste, lui. Silencieux. Il me regarde. Et son regard me fait tellement peur, parce que je ressens face à la simplicité de **son histoire une frayeur aussi grande que mes frayeurs d'enfant**, [...] je sens que lui aussi pourrait me dévorer parce que je pense qu'il pourrait y avoir là, dans son histoire, quelque chose, quelque chose de neuf, tu comprends, de neuf pour moi, mais qui, à la fois, n'est pas grand-chose.»⁽⁵⁸⁾

Cependant, sur cette scène tout est frappé d'irréalité, tout est en même temps nié, marqué du signe moins :

«ISIDORE. Alors, voici les prémisses : Soulaymâân avait passé la nuit à faire des rêves agités. Au matin, il se retrouva dans son lit, les yeux en larmes...»⁽⁵⁹⁾.

Toute la matière du spectacle onirique est gouvernée par des contradictions de ce genre. Le dormeur, comme le spectateur, cède à l'illusion par un phénomène complexe d'adhésion et en même temps de distanciation. L'entrée dans le rêve est une sorte d'entrée progressive dans l'univers de la fiction, possible à certaines conditions :

«HOMME ÉCROULÉ. [...] Je me suis assis sur une chaise, face à la fenêtre, et j'ai regardé dehors. [...] Je me disais que je marcherais bien aujourd'hui jusqu'au bord de la mer. Je n'ai pas bougé, pourtant. **J'ai médité.**»⁽⁶⁰⁾

Les excitations qui proviennent de l'externe subsistent après le sommeil :

«FEMME ENSEVELIE.

[...] Ainsi, l'écriture saura me sortir de mon tombeau,
Je ne serai plus une ensevelie !

Et depuis que la perte fut nommée,

Depuis que la colère fut hurlée,

Ma peine est brûlante !

Il devient fou, celui qui ne fait rien de sa peine !»⁽⁶¹⁾

Mouawad s'est particulièrement intéressé à la phase de l'endormement, qui marque l'entrée dans l'illusion onirique, et à celle du réveil, qui correspond à l'évaporation de la scène et donc au retour au réel. L'une et l'autre représentent un lieu de transition, le lieu du double et de l'entre-deux, un lieu où l'on passe de l'articulé à l'inarticulé, et vice versa. Le seul interprète, selon Mouawad, qui a pu dépeindre la phase floue de la séparation du monde et de la descente progressive dans le sommeil, est Willem. Ce génie du drame a su représenter l'endormement par une musique :

«WILLEM. Le rythme est clair, une musique bien précise m'habite. (*On frappe à la porte.*) La voilà.

La porte s'ouvre. La musique entre, sa valise à la main.

HOMME SILENCIEUX. Salut, Willem...

WILLEM. Tu as emporté tes instruments ?

HOMME SILENCIEUX. Tout est là. Je suis prêt.

La musique s'installe et se prépare à jouer.

ISIDORE. Prends ton crayon, à présent, et plonge, tu corrigeras après.

Il prend le crayon. Il lève le crayon. Il pose la pointe du crayon sur la première page du cahier. ***Musique.***»⁽⁶²⁾

L'homme qui s'abandonne au rêve quitte un univers fort, solide, pour s'orienter vers un monde faible, fugitif. Tout en sachant que l'univers qui s'étend devant ses yeux est le fruit d'une fiction, cet homme se laisse impressionner par la magie de la représentation.

Le rêveur- spectateur

Le rêveur est spectateur, tout comme le spectateur est rêveur. Il a un rôle actif et passif en même temps. Actif, car, en jouissant de la scène, il contribue de fait à lui donner existence. Il est, donc, en quelque sorte créateur, fabricant, des scènes qu'il voit. Sans sa vision et son adhésion il n'y aurait pas de spectacle. Passif, car il demeure dans l'impuissance, et il ne peut ni intervenir, ni apporter des variations aux

images de la scène. Enveloppé d'un silence, plongé dans l'obscurité, ce rêveur-spectateur engourdit et fait dormir son système musculaire, et, dans un état d'impuissance générale, il subit la fascination de la scène sans pouvoir intervenir pour modifier l'action. Il ne peut rien sur le spectacle intime, bien que celui-ci soit issu tout entier de son imagination :

«FEMME IMMOBILE [...]

Mon esprit et mon corps s'entre-dévorent

Dans une bataille dont je suis le terrain à conquérir.

Mon esprit me dit : «avance !»

Et mon corps me cloue au cercueil de la terre.

Et je reste là,

Figée.

Mon corps est le spectacle dont mon esprit est l'unique spectateur ! » ⁽⁶³⁾

Celui qui cède au rêve tombe dans l'oubli de soi, et se laisse prendre dans les filets d'un système qui avale brusquement tout :

«WILLEM, Elle arrive !

Précipitamment, il éteint ta lampe du plafond. Se couche dans son lit. L'hôtesse apparaît, entre dans la chambre, s'approche du lit et regarde Willem dormir.

VOIX DE LA FEMME EMMURÉE. C'est bizarre ! Je vois une lueur !

FEMME DÉCAPITÉE. Elle te regarde, Willem.

FEMME IMMOBILE. Elle porte ses mains à son visage, Willem.

VOIX DE LA FEMME EMMURÉE. Je vois une lueur !

FEMME DÉCHARNÉE. Elle pleure aussi, Willem.

L'HÔTELIÈRE. Monsieur... ! Monsieur... ! **Mon fils, monsieur, a tenté de se tuer, monsieur...**, (*L'Aurican s'écroule.*) Mais qu'est-ce que je fais... Dieu... C'est un cauchemar !

FEMME DÉCAPITÉE. Un vieux souvenir refait surface en elle !» ⁽⁶⁴⁾

Les personnages qui agissent sur les planches nocturnes entretiennent des conversations. Bien que leurs parlers comportent des trous, des mots inconnus, tout se passe comme si la conversation était réelle, car la légende nocturne imite jusqu'à un certain point les actes de

Fatma Mohamed Maher

la veille. Le rappel mimétique de l'expérience diurne sert juste à dessiner un décor, suggérer un discours, évoquer une forme :

«L'HOMME ENSANGLANTÉ. Tu es l'auteur !

WILLEM. Je sais ! Mais merde ! **Comment hurler maintenant ! Je veux dire avec des mots ! Où sont les mots ? Les mots ! Tous les mots ! Aidez-moi... Aide-moi !** Je voudrais briser mon crayon de rage, lancer mon cahier contre la vitre, avaler la table, consumer les murs, tous les murs ! **Où sont les mots ? Comment articuler la rage, la colère !**

Willem écoute l'écriture gronder en lui.»⁽⁶⁵⁾

Dans les pages suivantes, la comparaison du rêve avec le théâtre s'étend, jusqu'à prendre en compte la relation entre la représentation et le monde. Le spectacle onirique a besoin de l'expérience diurne pour édifier son univers de fiction, car c'est du monde qu'il tire son capital d'images qu'il arrange par tous les moyens. Dans cette création ce qui compte est la logique des événements : toute la différence entre les rêves, la fiction et le réel existe dans l'enchaînement et dans la suite de ce qui arrive. Cette logique n'a rien à voir avec celle qui commande l'état conscient. Le rêve annonce l'inarticulé, tandis que la veille est le monde de l'articulé. Dans l'espace onirique, les images se confondent, se séparent, se décomposent, et la vision de tout objet est troublée :

«L'AURICAN. [...] Mais aujourd'hui, je suis inquiet. Très inquiet. [...] mais depuis déjà trois jours, **je ressens en mon cœur un grand trouble**, comme une blessure profonde qui m'habite. **Je n'entends plus mon auteur. Je ne le vois plus, je ne me sens plus appelé par son inspiration.**»⁽⁶⁶⁾

L'idée que le dormeur soit une sorte de spectateur qui assiste à un spectacle amène Mouawad à approfondir un autre aspect, fort intéressant, lié à l'interruption de la magie de l'illusion. Si pendant la servitude à la force magique du spectacle, le spectateur est pratiquement immobile, dès que l'illusion s'affaiblit, il sort de l'inactivité et commence à réinstaller son corps, à se re-connaître.

Conclusion

Pour définir l'état psychophysique de celui qui sort de son rêve, Mouawad a recours à une description sur le comportement du spectateur au moment où il sort du lieu dans lequel il a goûté à la fiction. Le rêveur est un peu comme ces spectateurs qui, quittant le noir de la salle, brutalement agressés par la lumière qui marque la fin du spectacle, reviennent à eux-mêmes, libérés de toute pression.

«FEMME ENSEVELIE. [...]

Avec tes illusions et tes mirages,

Tu ne serais pas toi-même si tu ne faisais pas de Soulaymân,

À la fin de sa journée,

Un auteur. [...] . » ⁽⁶⁷⁾

Accéder au langage et aux figures nocturnes pour en faire un récit n'a pas, pour Mouawad, un intérêt primordial. Quand il note ses rêves, il ne cherche pas à en examiner le contenu, mais les fonctions, les jeux de division, de superposition.

Le rêve, considéré comme spectacle, naît d'un certain nombre d'excitations, et il devient à son tour producteur d'excitations. Tout un système psycho-physique est appelé, la nuit, pour l'étalage d'un long défilé de manifestations éphémères qui ne durent que l'espace de leur réalisation. Dans ce domaine tout est destiné à l'effacement. Une fois le sommeil quitté, le rêve s'envole, de même que, une fois le rideau baissé, le spectacle s'évapore.

Le personnage acteur/spectateur qui assiste aux derniers éclats de la scène onirique, est sur le bord qui sépare le sommeil du réveil.

Que nous rapportent ces personnages de rêve ?? Ils incarnent le cauchemar dans lequel nous vivons au quotidien. Alliance du concret et de notre vie d'aujourd'hui : guerre, viol, famine etc. et de l'abstrait, pour ainsi dire, de la créativité théâtrale de ce concret. «Même sans espoir, la lutte est encore un espoir» comme dit Romain Rolland ⁽⁶⁸⁾. Nous avons le bon espoir de secouer la conscience et le comportement de l'homme qui, dans Rêves, est soumis face à face avec son action et sa vie loin de tout humanisme. Cette action se réduit à une danse macabre, celle de la mort du cygne.

Bibliographie

Corpus :

- Wajdi Mouawad, Rêves, © Leméac Actes Sud, 2002, 68 p.

Ouvrages consacrés au rêve :

- Béguin Albert : L'Âme romantique et le rêve, Paris, Corti, 1937 [rééd. 1991].
- Bergson Henri, L'Énergie spirituelle, Textes et conférences publiés entre 1901 et 1913. Paris, Les Presses universitaires de France, 1959, 132^e édition, 214 pages.
- Breton A., Œuvres complètes, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1981.
- Espiau de la Maëstre André, Le Rêve dans la pensée et l'œuvre de Paul Claudel, Paris, Lettres Modernes Minard, «Archives des lettres modernes», 148, 1973.
- Freud Sigmund : La Science des rêves, (Traumdeutung), Club Français du Livre, 1963, 348 pages.
- Lagache Daniel, la Psychanalyse, Éd. Puf, 2009.
- Mannoni Octave : Clefs pour l'imaginaire, Paris, Seuil, 1969.
- Metz Christian : Le Signifiant imaginaire, Paris, U.G.E., 1977.
- Ubersfeld Anne : Lire le théâtre Paris, Éditions Sociales, 1977.

Dictionnaires :

- © Hachette Multimédia / Hachette Livre, 2002.
- Le Petit Larousse sur CD-ROM PC - Dictionnaire multimédia - Version électronique du Nouveau Petit Larousse - Dictionnaire de la langue française, édition 2005.
- Le CD-ROM du Grand Robert de la langue française, © Le Robert, 2005.

Ouvrages sur le temps :

— Weinrich Harald : *Le Temps* (Paris, Seuil, 1973).

Ouvrages sur le théâtre du XX^e siècle en France :

— Alfaenger Peter, *Le Théâtre*, Québec, Editions Hurtubise, 1980.

— Beaumarchais, Jean-Pierre de : *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française [Texte imprimé] / Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty. - [Paris] : Bordas, 2003 (impr. en Italie). - 1395 p. (Les référents Bordas).*

— Bénac Henri, *Guide des idées littéraires*, collection Références, Hachette Éducation, 1988, 560 p.

— Chevalier J. et Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles* Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.

— David Martine, *Le théâtre*, Belin, Paris, 1995.

— Hubert Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.

— Hubert Marie-Claude, *Le Théâtre*, Les essentiels Milan, Paris, 1996.

— Monod Richard, *Les textes de théâtre*, Cédic, 1977.

— Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.

— Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Dunod, Paris, 1998.

— Roubine Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Bordas, Paris, 1990.

— Ryngaert Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991.

— Wiener Magali, *Le théâtre à travers les âges*, Castor Poche Flammarion, 2000, illustrations de Jean-Marie Michaud.

Notes

- 1- Daniel Lagache, *la Psychanalyse*, Éd. Puf, 2009, p. 51.
- 2- © Hachette Multimédia / Hachette Livre, 2002.
- 3- Le CD-ROM du Grand Robert de la langue française, © Le Robert, 2005.
- 4- Le Petit Larousse sur CD-ROM PC — Dictionnaire multimédia — Version électronique du Nouveau Petit Larousse — Dictionnaire de la langue française, édition 2005.
- 5- Le CD-ROM du Grand Robert de la langue française, © *Le Robert, 2005*.
- 6- *Nô* : Drame lyrique japonais, combinant la musique, la danse et la poésie. Dans le *Nô* de forme régulière, l'action est empêchée au profit d'une atmosphère qui hésite entre le rêve et la réalité. Il a pour fin de faire ressentir, sur le mode du plaisir esthétique, l'impermanence du réel et la fragilité de ce qui est beau.
© Hachette Multimédia / Hachette Livre, 2002.
- 7- <http://www.evene.fr/celebre/biographie/wajdi-mouawad-21259.php>
- 8- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 8.
- 9- Ibid, p.6.
- 10- Citation d'André Fontainas placée en exergue par Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve* (Paris, Corti, 1937 [rééd. 1991], p. 387).
- 11- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 6.
- 12- Ibid, p. 62.
- 13- Ibid, p.15.
- 14- Ibid, p. 30
- 15- Idem.
- 16- Ibid, p.34.
- 17- Ibid, p. 37.
- 18- Ibid, p. 56.
- 19- Ibid, p. 66.
- 20- « *WILLEM. ... mais on est aussi deux, parfois !* » Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 33.
- 21- « L'essence même de la raison qui pousse un personnage à apparaître à tel auteur plutôt qu'à tel autre est très simple : tous **deux** portent, au fond du cœur, la même perte ! » p.44.

22- «Un téléphone sonne. Un coup, deux coups. » p. 50.

23- «WILLEM. Bon. Soulaymâân marche, vers deux heures il croise quelqu'un.

FEMME IMMOBILE. Une femme !

ISIDORE. Une femme !

WILLEM. Soulaymâân se renseigne, la femme lui dit que la mer n'est plus très loin. Soulaymâân se remet en route et, pendant quelques minutes, il ne pense plus qu'à cette femme.

Danse de la femme emmurée. La lumière du couloir s'éteint. Willem se lève, va la rallumer, retourne s'asseoir. La femme ensevelie est là. Willem se remet à écrire», p. 56.

24-- Ibid, p.19.

25- Voir l'analyse du présent comme «temps commentatif» proposée par Harald Weinrich dans *Le Temps* (Paris, Seuil, 1973).

26- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 17.

27- Ibid. p. 11.

28- Ibid, p.44.

29- Ibid p. 17.

30- Ibid, p. 65 et p. 66.

31- Ibid, p. 41.

32- Ibid, pp. 40-41.

33- Ibid, pp. 52-53.

34- Ibid, p. 53.

35- *hypnagogique : qui précède ou suit immédiatement l'endormissement.* [Le CD-ROM du Grand Robert de la langue française, © *Le Robert, 2005.*]

36- André Breton, dans *Manifeste du surréalisme* (1924), appelle de ses vœux la «résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité» (A. BRETON, *Œuvres complètes* [Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1981, *Manifeste du surréalisme*, p. 319).

37- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 62.

38- André ESPIAU DE LA MAËSTRE, *Le Rêve dans la pensée et l'œuvre de Paul Claudel* (Paris, Lettres Modernes Minard, «Archives des lettres modernes», 148, 1973), p. 20.

39- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 18.

40- Idem.

41- Ibid, p. 41.

42- Ibid, p. 17.

- 43- Ibid, p. 26.
- 44- Ibid, p. 11.
- 45- A. Artaud, *le Théâtre et son double*, «La mise en scène et la métaphysique », Idées/Gall., p. 59.
- 46- Chaque partie du décor simultané, sur une scène de théâtre, au moyen âge. *Les mansions sont utilisées dans la représentation des mystères*. Le CD-ROM du Grand Robert de la langue française, © Le Robert, 2005.
- 47- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 7.
- 48- Dans cette conférence, qui eut lieu le 26 mars 1901 à l'institut général psychologique, Bergson cite Freud et se déclare d'accord avec ses théories (*L'Énergie spirituelle* [Paris, Alcan, 1919], p. 116).
- 49- Daniel Lagache, *la Psychanalyse*, Éd. Puf, 2009, p. 51.**
- 50- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, pp. 61-62.
- 51- Ibid, p.25.
- 52- Ibid, p. 58.
- 53- En particulier les théories formulées par Octave Mannoni (*Clefs pour l'imaginaire* [Paris, Seuil, 1969), reprises par Anne Ubersfeld pour le théâtre (*Lire le théâtre* [Paris, Éditions Sociales, 1977]) et par Christian Metz pour le cinéma (*Le Signifiant imaginaire* [Paris, U.G.E., 1977])).
- 54- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 44.
- 55- Ibid, p.62.
- 56- *Engramme* : Psychol. Trace laissée dans le cerveau par un événement du passé individuel. [Le CD-ROM du Grand Robert de la langue française, © **Le Robert, 2005.**]
- 57- Wajdi Mouawad, *Rêves*, © Leméac Actes Sud, 2002, p. 56.
- 58- Ibid, pp. 17-18.
- 59- Ibid, p.27.
- 60- Ibid, pp.28-29.
- 61- Ibid, p. 57.
- 62- Ibid, pp. 18-19.
- 63- Ibid, p. 40.
- 64- Ibid, p. 55.
- 65- Ibid, p. 48.
- 66- Ibid, p. 43.
- 67- Ibid, pp.57-58.
- 68- Romain Rolland, *l'Âme enchantée*, 1, p. 118.**