

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Le monde entier est un théâtre et les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs (Shakespeare, Comme il vous plaira)

*La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur
Qui s'agite pendant une heure sur la scène
Et puis on ne l'entend plus (Shakespeare, Macbeth)*

Dans cent ans [...], ce sera le même théâtre et les mêmes décorations. Ce ne seront plus les mêmes acteurs. [...] Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles. Ils s'évanouiront à leur tour. Et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus. De nouveaux acteurs ont pris leur place (La Bruyère, Les Caractères)

La vie offre de multiples exemples de répétitions, de récurrences, d'effets de résonance et de spécularité. Le théâtre aussi. Échos, reflets, situations mimétiques enchâssées dans des événements vécus *en direct*, impressions impalpables de déjà-vu ou de déjà-entendu sous-tendues par une réalité massive à laquelle elles renvoient indéfiniment, mise en abyme et mise en perspective, prise de distance et regards obliques : tels sont les signes manifestes – les signaux de détresse parfois – qui caractérisent la re-présentation (théâtrale notamment). Quand l'acteur, pur objet de spectacle, devient à son tour spectateur ou que le spectateur, délaissant un moment son rôle *passif*, devient acteur sur une scène aux dimensions d'un *théâtre du monde*, quand, en un mot, le théâtre fait concurrence à la vie et que la fiction en vient à singer la réalité, alors le processus de *dé-réalisation* est enclenché, l'illusion est en passe de fonctionner à plein, l'apparence, dans toute sa sophistication, prend le pas sur les données de l'expérience brute. Mais, ne nous y trompons pas, loin de glisser sur la *surface* des apparences, nous sommes amenés à en explorer les *profondeurs*. Le « théâtre dans le théâtre » (avec son cortège de ruses et de stratagèmes) nous entraîne malgré nous – et parfois de manière vertigineuse – vers des régions inconnues de notre esprit, de notre âme ou de notre conscience. Il nous fait remonter vers la source de nos peurs et de nos angoisses : il nous conduit en effet, par une dramaturgie savante, à des interrogations métaphysiques qui posent les véritables enjeux qui traversent nos jours et nos nuits. On voit par là que, loin de constituer simplement une innocente opération destinée à installer la théâtralité au cœur de nos vies, la mise en œuvre élaborée d'une technique qui privilégiera le « théâtre dans le théâtre » (qu'on la nomme *mise en abyme* ou re-

présentation) répond en fait à une nécessité première : donner (ou restituer) au spectateur la claire vision de sa condition d'homme, l'ouvrir à la lucidité. Et ainsi lui permettre de se resituer dans le grand théâtre du monde.

La plupart des études qui suivent se donnent pour propos, dans des registres variés et à des degrés divers, d'illustrer cette double problématique que pose d'emblée toute réflexion sur le « théâtre dans le théâtre » : quel est son objet et que cherche-t-il au fond à traduire ? quels sont les moyens ou les procédés auxquels il a recours à cet effet ? Il va de soi que l'on s'interrogera souvent aussi sur la qualité esthétique d'une mise en œuvre *oblique* des ressources propres au théâtre, en même temps que sur la portée « métaphysique » d'un tel déploiement d'effets esthétiques, sur ses implications multiples dans un domaine qui nous concerne tous, « spectateurs de la vie » que nous sommes.

Véronique BOUISSON, pour commencer, examine, dans le cadre de cette discipline qui a nom « escrime de théâtre », la part active qu'occupe le duel réglé, chorégraphié, « mis en scène selon des règles strictes », dans un Miracle médiéval intitulé *Othon, roi d'Espagne* et datant du XIV^e siècle. Le combat à l'épée apparaissant ainsi véritablement sur la scène au théâtre, « intégré au drame et faisant partie intégrante de l'action », il est à noter que « le duel ainsi représenté devient un véritable spectacle dans le spectacle, apportant au public un frisson supplémentaire, avec la vision directe de la violence, du danger et de la mort, mais aussi exaltant les passions en soulignant le courage des combattants ». L'originalité de ce genre de spectacle réside dans la représentation directe dans la pièce du champ-clos (destiné initialement à accueillir, dans un espace fermé et délimité par des barrières, un duel judiciaire notamment). « Le champ clos est alors une véritable scène, avec ses codes, ses acteurs et ses spectateurs ». Pièce placée sous le signe du défi et de la provocation, *Othon, roi d'Espagne* semble ainsi se prêter tout à fait à cette construction appelée mise en abyme, véritable illustration d'un spectacle dans le spectacle. On notera enfin qu'avec l'évolution du genre au fil du temps, et avec l'avènement de « l'escrime de spectacle », c'est désormais le théâtre lui-même qui « est intégré dans le spectacle duelliste, et non plus l'inverse ».

Théa PICQUET, quant à elle, consacre son étude au « théâtre dans le théâtre dans la comédie du *Cinquecento* ». Elle se donne pour objectif de mettre en lumière le théâtre dans le théâtre « pour analyser l'effet obtenu et le message que les auteurs entendent faire passer ». Pour ce faire, elle étudie notamment certaines comédies de l'Arétin, *La Mandragora* de Machiavel, *I Suppositi* de l'Arioste, *La Calandria* de Bibbiena, *Il Vecchio Amatoroso* de Donato Giannotti, *La Flora* de Luigi Alamanni, *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli et *La Spiritata* du Lasca. Les drames, précise-t-elle, « ne sont pas joués, mais évoqués ». Il est à noter, par ailleurs, qu'ils concernent surtout les enlèvements d'enfants par l'envahisseur turc. Dans certaines de ces comédies, « la farce constitue un spectacle dans le spectacle »,

produisant, par la mise en abyme implicite, un effet de re-présentation efficace mais aussi elle est utilisée « pour faire la satire d'une société en crise, celle du *Cinquecento* ».

Maurice ABITEBOUL montre comment, dans *Hamlet*, « représentation théâtrale, certes, la pièce apporte aussi au spectateur la *re-présentation* d'une action que le protagoniste projette hors de sa conscience pour lui donner vie – une seconde vie – sur la scène ». On assiste ainsi dans la pièce à diverses mises en abyme, situées à des niveaux différents de représentation. La plus célèbre, celle qui occupe une place centrale dans la pièce, la fameuse scène de « la pièce dans la pièce » précisément, nous permet d'observer les réactions du prince Hamlet devant la manière dont se comportent le roi et la reine lors d'une pantomime et d'une pièce censées « prendre la conscience du roi ». « *Observer, scruter*, ce sont bien là des postures de spectateurs : il est clair, en effet, que pour Hamlet et Horatio, le spectacle est alors dans la salle et non pas sur la scène seulement ». Cette scène offre ainsi des reflets, ou des échos, de la mise en abyme et, de ce fait, « signale la mise en œuvre dans *Hamlet* d'une multiplicité de points de vue, soulignant ainsi un sens de la pluralité et de la relativité propre à l'esprit baroque du temps ». Chacun des personnages de la pièce, en vérité, est, à un moment ou à un autre, « le *sujet* de l'intérêt ou de la curiosité d'un autre personnage qui, à son tour devenu spectateur, l'observe et le scrute, faisant alors de lui la cible de son regard ». C'est ainsi, par exemple, que Hamlet et le roi Claudius sont, l'un et l'autre, tour à tour, « l'objet et le sujet d'une perception théâtralisée » (scène où Hamlet et Ophélie sont espionnés par Claudius et Polonius à l'affût ; scène du roi en prières sous le regard d'Hamlet). La « scène de l'alcôve », où Polonius, trop curieux, dissimulé derrière une tenture, est assassiné par Hamlet, constitue un chef-d'œuvre du genre. Tant d'autres encore seraient à citer : scène du cimetière, pour l'enterrement d'Ophélie (scène *spectaculaire* et pathétique), scène finale du duel entre Laërte et Hamlet, mise en scène et *supervisée*, en quelque sorte, par Claudius, véritable « organisateur de spectacle » (scène à la fois *spectaculaire* et dramatique). Il n'est pas jusqu'à la scène inaugurale de la révélation du Spectre faite à son fils qui ne participe de cette mise en abyme généralisée, fonctionnant véritablement « comme une *scène primitive* évoquée en tant que *théâtre dans le théâtre* ». Dans ce cas, comme dans tous les autres, « la *re-présentation* vivace de la scène évoquée, véritable *scène dans la scène*, fonctionne en effet comme in *stimulus* dramatique destiné à restituer un *moment théâtral* dans toute sa force et toute son intensité ». Le *spectacle dans le spectacle* a alors pour effet de « créer une distance (temporelle ou/et spatiale) qui favorise la méditation ». On peut en conclure que « l'instant de la *présence dramatique*, l'instant présent de la *présentation*, [...] a toujours tout à gagner du jeu de la *re-présentation* – et donc d'une mise en abyme qui lui donne tout son relief ».

Jean-Luc BOUISSON envisage la question de la mise en abyme dans l'univers dramatique shakespearien par rapport au rôle joué par la *morris-dance*, ou danse morisque, dans certaines tragédies ou comédies du grand dramaturge élisabéthain. Il précise que son utilisation – comme celle de la musique instrumentale ou vocale au cours d'intermèdes musicaux, ou du duel ainsi que des scènes de bataille – permet au dramaturge de « créer un

spectacle dans le spectacle [...], lui donnant ainsi une profondeur supplémentaire ». C'est ainsi que, dans son théâtre, Shakespeare a fréquemment recours à la danse morisque, « danse-spectacle à la fois guerrière et religieuse ». Par exemple, on peut remarquer qu'« elle est très utile au dramaturge pour représenter ces moments cruciaux du drame que constituent les passages du chaos à l'harmonie » ou pour symboliser la victoire du monde de l'esprit sur celui de l'argent et du matérialisme ou de la violence et de la barbarie. Dans *Othello*, « cette danse opère une subversion de l'image héroïque de la guerre chère à Othello lors de son adieu aux armes [alors que] dans *Le Marchand de Venise*, le conseil de Shylock traduit un rejet de cette danse ». Dans les deux cas, « le Juif comme l'Islamique ne peuvent adhérer au rite chrétien contenu dans la danse morisque où ils tiendraient le rôle du sacrifié ». En fait, si l'on considère que, à la fin, « le Juif accepte de devenir chrétien et que le Maure se donne la mort », on constate que tous deux, finalement, « prennent part à la fête sacrificielle symbolisée par la danse morisque qui célèbre la victoire de l'éthique chrétienne lors des fêtes de Mai ». On peut dire que, même quand la danse morisque devient, chez Shakespeare, une représentation ironique de la guerre, « ce simulacre reflète, en fait, l'essence même du théâtre et propose une mise en abyme du divertissement ».

Christian ANDRÈS considère que l'utilisation du procédé des « jeux métathéâtraux » (ou mises en abyme) et leur fréquence dans le théâtre classique espagnol – et notamment dans la *comedia* – « répondent à une certaine vision du monde [...] où, par le biais de la spéculativité et du doute, il s'agit d'approfondir [...] les rapports antithétiques, voire pathétiques, du réel et de l'illusion, de l'être et du paraître ». Il recense ainsi les diverses mises en abyme mises en œuvre dans *Le Timide au Palais*, *comedia* de Tirso de Molina datant de 1621 – qui vont du simple « échange de vêtements » (qui reflète aussitôt un changement d'identité) au « dédoublement » qui peut se produire chez un même personnage, procédé qui peut prendre la forme d'un « dialogue intérieur, ou d'un soliloque à deux voix » (celle de la sincérité et de l'élan et celle de l'auto-censure, de la « timidité »). Il y aura encore le rôle assumé de metteur en scène par un personnage alors qu'un autre se contentera de figurer le simple spectateur : c'est ainsi que « doña Madalena va jouer un rôle à l'intérieur de son propre rôle [...] devant un autre personnage, Mireno, lui-même transformé en spectateur de la mise en scène de sa femme ». Mieux encore, Tirso de Molina va se servir de doña Serafina « pour présenter – à l'intérieur de sa *comedia* du *Timide au Palais* – une sorte de manifeste en faveur de la *comedia nueva* ». Et de présenter une « défense et illustration » de ce genre : « De la vie elle est un condensé, / nourriture pour les honnêtes hommes, / dame de l'entendement, / des sens, un banquet [...], / qui fait mourir de faim les sots / et satisfait les sages ». Comble de subtilité, il se trouve enfin que « nous avons ainsi une *comedia* enchâssée dans une œuvre miscellanée où il est question de cette pièce, de ses mérites théâtraux et aussi d'une défense des principes artistiques mis en pratique ». Pour finir, il faut certainement louer, dans cette *comedia*, cette habileté suprême qui se situe « aux frontières du lieu scénique et de l'espace théâtral ».

Aline LE BERRE montre comment Ludwig Tieck, dans *Le Chat botté*, pièce de 1797, utilise, entre autres procédés de distanciation, celui du « théâtre dans le théâtre », « s'inspirant de la vision baroque du monde comme *theatrum mundi*, lieu où règne la folie des hommes ». La scène se partageant en deux espaces, celui des spectateurs et celui des acteurs, « Tieck instaure un jeu de miroirs et ancre la pièce dans la réalité de son époque ». Détruisant d'emblée la fiction dramatique, « il campe le public, et fait reposer sa pièce sur de constants passages entre la salle et la scène » – à travers lesquels est mise en avant la fonction *critique* des pseudo-spectateurs ainsi sollicités pour adresser leurs remarques aux acteurs : ainsi se crée une série d'interruptions du déroulement de l'intrigue, censées briser l'empathie avec cet autre public qu'est précisément le public même de Tieck. En créant le personnage d'un chat qui parle, produisant ainsi « un effet grotesque mais qui contribue aussi au phénomène de distanciation », Tieck introduit son public dans « un monde baroque, délirant, où sont abolies les frontières entre spectateurs et acteurs, humain et animal, merveilleux et vraisemblable ». Un autre procédé de distanciation consiste à conférer aux personnages le pouvoir d'attirer l'attention du spectateur sur les artifices utilisés par le dramaturge, contribuant une fois de plus à « briser la fiction théâtrale » (Par exemple, l'un des personnages s'écrie soudain : « *Il y a de sacrées invraisemblances dans cette pièce !* »). Il va de soi que de tels procédés de distanciation peuvent favoriser le recul critique – et la satire politique elle-même. Mais surtout, en « démythifiant les grands drames du répertoire, Tieck montre qu'il « refuse de se prendre au sérieux en tant que dramaturge ». En vérité, il semble bien que « le but de Tieck est de faire une pièce sur les coulisses du théâtre, d'attirer l'attention sur les difficultés du métier d'acteur, les ratages, les erreurs commises, les aléas de la mise en scène, et d'y puiser matière à susciter le rire ». Ainsi, surtout, il apparaît que, « par le théâtre dans le théâtre, Tieck ne cesse de multiplier les messages contradictoires, de cultiver l'incertitude et l'ambiguïté ».

Marie-Françoise HAMARD examine une pièce d'Alfred de Musset, *Fantasio*, datant d'environ 1834 : reléguée par son auteur dans la catégorie des spectacles « à lire dans un fauteuil », cette pièce, en réalité, « défie la représentation en proposant une sorte de spectacle *total*, quasiment injouable, à l'époque en tout cas, peut-être en raison de son ambition novatrice ». Par un jeu où est mise en œuvre une forte intertextualité, nombre de références, « sont en effet subtilement utilisées, converties, fondues dans la matière dramatique : d'allusions, d'imitations à de franches citations » – ce qui crée « autant de mises en abyme : texte dans le texte, sinon toujours théâtre dans le théâtre ». L'intérêt majeur réside dans le fait que, dans ce cas de figure, « le théâtre s'écrit, se construit également sur ce qui n'est pas lui *a priori* ». D'autre part, on découvre dans *Fantasio* « le metteur en scène d'une action nouvellement dirigée, orientée vers la libération des êtres [et qui] organise tout autour de lui, dynamise, canalise [...], par un art maîtrisé de l'improvisation, les hésitations, orchestre les fluctuations ». *Fantasio*, à la fois acteur et commentateur de son action, donne aux spectateurs le sentiment qu'« ils sont bien dans la salle et sur scène, [réalisant ainsi] une mise en abyme effective du théâtre, qui se double d'une réflexion sur le théâtre, menée au cœur même de la pièce, qui acquiert ainsi une dimension métaphysique ». Véritable

métaphore dramatique, le théâtre de Musset apparaît donc comme « un théâtre expérimental, un théâtre à l'essai, un théâtre qui ne cesse de parler du théâtre » (F. Lestringant). Il est clair, enfin, que, « en quête d'auteur, son personnage, [qui] s'improvise metteur en scène, [est aussi cet] homme autoproclamé officiel Bouffon qui, jouant son rôle, convertit la dimension ludique de ses actes en promesse héroïque, en gage politique ». Comment mieux mettre en évidence cette « spécularité théâtrale » et ses implications (critiques, voire polémiques) ?

Le présent numéro de *Théâtres du Monde* offre, et il faut s'en réjouir, une place de choix au spectacle total qu'est l'opéra. Deux études sont ici consacrées à une même œuvre, capitale dans l'optique de notre thématique : il s'agit de *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Une autre étude traitera de *Lulu* d'Alban Berg.

Richard DEDOMINICI voit, dans *I Pagliacci*, « un ouvrage étonnant à divers points de vue » et, en tout cas, « tout à fait significatif en ce qui concerne l'utilisation systématique, en tant que ressort principal du drame, du théâtre dans le théâtre ». C'est un opéra qui présente « un premier acte où des acteurs ambulants s'appêtent à donner une représentation puis un deuxième acte au cours duquel ils jouent réellement avec un public présent sur scène qui intervient efficacement ». Ainsi nous sont livrées, habilement transposées, les interrogations sur « les interactions entre vie et scène, entre théâtre et réalité » et sur la confusion tragique qui en résultera inévitablement. Le drame joue ainsi sur deux registres simultanément : celui de la vie et celui de la fiction et ce dédoublement, subtilement nourri, renvoie l'auditeur-spectateur « à ses propres tourments, à ses douleurs, à ses misères de clown, mais aussi à cette compulsive tendance à vouloir sublimer ses drames pour les magnifier dans une dimension magique qui pourrait être celle de la scène ». Voilà pourquoi, en particulier, les personnages du drame portent deux noms : « à l'acte I, dans la vie, leur vrai prénom ; à l'acte II, dans la *commedia*, le nom du personnage traditionnel – qu'ils incarnent ». D'ailleurs, dès le Prologue, une annonce claire est faite : « L'auteur a voulu vous présenter une *tranche de vie* ». Mais quand le personnage, le comédien supposé et le rôle qu'il incarne en viennent à se confondre, quand « Leoncavallo nous fait osciller entre le pur théâtre et la réalité », quand on peut se dire que *la commedia è finita*, alors le spectateur éprouve la terrible efficacité de ma mise en abyme.

Jean-Pierre MOUCHON, pour sa part, insiste sur les rapports entre fiction et réalité dans ce même opéra, *I Pagliacci*. Il souligne que « nous assistons, à partir du second acte, à un glissement de la fiction vers le réel qui, tout à coup, s'impose brutalement à tous les spectateurs ». Il rappelle, fort opportunément, que Leoncavallo « se rattache à l'école vériste, dont le but est de décrire la réalité quotidienne et d'évoquer les problèmes sociaux » – ce qui nous permet de mieux comprendre le glissement qui s'opère – et, finalement, la confusion qui s'installe –, au début du deuxième acte, entre le monde du théâtre et le monde de la réalité. Si le message du Prologue est d'affirmer que « le théâtre n'est que le reflet de la réalité », que théâtre et vie sont intimement liés, c'est bien dans le droit fil des théories

véristes alors en vigueur. Mais pour un personnage comme Canio, il n'est pas question qu'il prenne à son compte les infortunes de Paillasse (le rôle qu'il incarne mais dont il tient à se désolidariser : ''Théâtre et vie ne sont pas la même chose ! [...] Un tel jeu, il vaut mieux ne pas le jouer avec moi !''). C'est la transgression d'une telle profession de foi qui sera à l'origine de la tragédie et quand éclate la scène (tragique) de ménage entre Canio et Nedda, « la scène est ouverte sur le double public, celui de la scène et celui de la salle », celui de la scène étant maintenu dans l'illusion jusqu'au bout. En fait, toute l'habileté de Leoncavallo réside dans le fait que « toute la fin du second acte nous plonge dans la double scène qui se déroule devant les deux catégories de spectateurs, à tel point que tout se brouille et qu'il devient difficile de reconnaître le rapport entre la réalité et la fiction ». Opéra de la jalousie et de la vengeance, *I Pagliacci* joue en même temps sur deux tableaux : il met en scène une comédie (qui appartient à la tradition des théâtres ambulants et semble intemporelle) et se veut l'illustration d'un drame, d'inspiration vériste, qui renvoie le spectateur à ses propres tourments.

Jacques COULARDEAU, dans une étude très riche consacrée à *Lulu*, l'opéra d'Alban Berg, et son hypotexte, constitué essentiellement de deux pièces de Frank Wedekind, examine certains effets de « résonance sur une scène multiple » – autrement dit il s'efforce d'aborder la problématique du « théâtre dans le théâtre » en poussant son investigation jusqu'au cœur de la représentation : « la musique comme méta-mise-en-scène ». Il commence donc par souligner que « les deux pièces de Frank Wedekind sont toujours présentes dans l'opéra, ne serait-ce qu'en mémoire, en filigrane ». La pièce comme l'opéra posent d'ailleurs le spectacle comme « n'étant qu'un spectacle de cirque, un spectacle sur la scène qui n'est que la piste sablée du cirque de la vie ». Si bien que l'opéra d'Alban Berg « ne prend vraiment sens que si nous ramenons sans cesse les pièces de Wedekind sur la scène d'Alban Berg ». D'ailleurs, dès l'ouverture de l'opéra, comme de la pièce, « le prologue du dompteur de fauves crée la pièce dans la pièce ». Mieux encore, Berg introduit dans son spectacle un film muet noir et blanc et ainsi, en fait de « pièce dans la pièce », nous avons là véritablement affaire à « un film dans l'opéra » – et, par voie de conséquence, à « un débordement médiatique, un dépassement à tous les niveaux du spectacle : blanc-et-noir, action, tension dramatique, muet, raccourci tenant de l'ellipse, etc.) » avec, à la clé, déplacement temporel et spatial. La musique, naturellement, occupe dans tout cela une place de choix qui repousse les frontières de la mise en abyme de manière magistrale. Dans cette œuvre d'Alban Berg, en effet, « la pure dimension dramatique de l'opéra qui est contenue dans le seul livret est dépassée par d'autres méta-éléments qui traitent ce livret, cette pièce,, en pièce dans la pièce, en théâtre dans l'opéra, Quant à la dimension musicale de l'opéra, dans sa fonction dominante même, elle « crée une hiérarchie médiatique, et donc pour nous sensorielle, qui ne prend sens que par l'intervention du spirituel » – dont Alban Berg « est un des fleurons ».

Emmanuel NJIKE souligne l'importance que prend, dans *Bobosse* d'André Roussin, « la mise en abyme du monologue comique » auquel se livre le protagoniste pendant une grande partie de la pièce. Il rappelle que l'auteur lui-même s'était dit surtout intéressé quand « tout à coup une nouvelle pièce [lui] apparut, dont le sujet était évident : [son] héros n'était plus Bobosse, dont [il] ne savai[t] que faire – c'était son interprète ». C'est dans ce va-et-vient, d'un acte à l'autre, entre le déroulement de l'intrigue sur scène (servie par des comédiens plongés dans leur activité professionnelle et interprétant leur rôle au théâtre) et la vie privée de ces mêmes acteurs (en proie à leurs tracasseries quotidiennes et, parfois, à des tourments sentimentaux majeurs) que réside ici l'essentielle fonction de la mise en abyme. C'est ainsi, en effet, que le processus mis en œuvre par cette dernière « transporte les spectateurs du théâtre au domicile de Tony [l'interprète de Bobosse] avant de les ramener au point de départ ». Par ce jeu de substitution des identités (fictive et réelle), au début de l'acte II, « il ne s'agit plus de théâtre mais de Tony qui attend sa femme Minouche dans la vie réelle et non plus de Bobosse qui attend l'actrice Régine qui joue ce rôle au théâtre ». Le rêve de Bobosse, qui se confond avec les fantasmes de Tony, pendant le second tableau, participe d'« une mise en scène onirique des réactions imaginaires de Tony, une fantasmagorie » et c'est sous un jour nouveau que nous apparaît « le décalage entre l'être et le paraître » du personnage. Les spectateurs peuvent bien être perplexes devant une telle mise en abyme – dont l'auteur se contente d'*esquisser* l'élucidation par une pirouette, en mettant dans la bouche de Tony ces paroles : « Puisque ma vie privée est venue se mêler inopinément à une action – très rigoureusement conçue, croyez-le bien, par l'auteur de *Bobosse* [...] ».

Edoardo ESPOSITO, examinant la fameuse trilogie pirandellienne du « théâtre dans le théâtre » – constituée, respectivement, de *Six Personnages en quête d'auteur*, datant de 1921, *On ne sait jamais tout*, de 1924, et de *Ce soir, on improvise*, de 1930 –, montre comment, chez Pirandello, « le questionnement s'étend à la nature même de la pratique théâtrale avec d'importantes implications d'ordre technique » telles que, notamment, la relation des comédiens avec l'espace scénique, le rôle parfois conflictuel du metteur en scène ou encore la mise en question de la notion de texte théâtral. L'enjeu principal réside, au-delà de la pure recherche d'effets de surprise spectaculaires, dans « la mise en question radicale de la notion de réception d'un spectacle théâtral », la mise en abyme constituant, d'évidence, l'ultime recours du dramaturge en quête de distanciation. La première de ces pièces offre une conception de l'esthétique théâtrale qui fait la part belle au glissement imperceptible, voire à la confusion, qui mène de la fiction à la réalité, du monde de l'illusion à celui de la vie de tous les jours – les six personnages jouant leurs propres rôles (et la question posée demeurant : « dans l'espace matériel ou dans la vie ? » – car le fond du problème est bien « une quête existentielle marquée par le mal de vivre »). La deuxième de ces pièces met en scène, entre autres, la querelle autour de la validité des œuvres théâtrales de Pirandello lui-même – querelle nourrie « de commentaires de spectateurs étonnés et de répliques de comédiens refusant leurs conditions de travail ». On est ainsi en présence d'« un jeu de miroirs qui scelle [...] le triomphe de la formule du théâtre dans le théâtre ». La

dernière de ces pièces, insistant sur le rôle non négligeable de l'improvisation au théâtre, « est l'occasion d'une longue réflexion sur les enjeux et les difficultés de la représentation dramatique ». Là encore, fiction et réalité jouent un jeu à la limite de l'ambiguïté. Il est clair que l'expérience esthétique tentée, avec le bonheur que l'on sait, par Pirandello dans sa mise en œuvre d'une représentation en abyme de la chose théâtrale – « avec sa marge de surprises et de développements dérangeants » – aura marqué durablement l'histoire du théâtre.

Maurice ABITEBOUL consacre une étude à une pièce de Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound* (*Le véritable Inspecteur Lelimier*), datant de 1968, composée à la manière de Luigi Pirandello. Il montre comment, chez Pirandello (dans *Six Personnages en quête d'auteur*) comme chez Stoppard, « il y a une nette volonté de briser l'illusion dramatique, c'est-à-dire de faire obstacle à toute velléité de notre part d'entrer dans le jeu de manière trop routinière » et nous sommes ainsi « amenés à nous interroger sur notre statut de spectateurs ». L'incertitude, voire l'ambiguïté est telle que, par « un jeu de miroirs et de reflets qui nous donne constamment un sentiment inconfortable d'instabilité » (l'un des procédés favoris du théâtre baroque), l'un et l'autre dramaturges plongent le spectateur dans la perplexité, le conduisant, à tout moment, à se demander s'il est « *dans* la pièce ou *hors* de la pièce » à laquelle il a conscience, cependant, d'assister. En fait, dans ce jeu subtil qui met en œuvre toute la technique éprouvée du théâtre dans le théâtre, toute la différence qui existe entre les deux dramaturges réside dans le fait que « chez Pirandello, c'est l'*intrusion* et, chez Stoppard, l'*exclusion* de personnages [...] qui commande l'intérêt dramatique ». Mais, par cette volonté indéniable dont font preuve les deux dramaturges de « remettre le spectateur à sa place », ce qui est visé, essentiellement, (en dehors de toute prouesse technique), c'est la thématique de l'apparence et de la réalité. Il est clair, en effet, que « la notion d'identité est au centre des préoccupations de Pirandello mais elle n'est pas moins centrale dans la pensée de Tom Stoppard. Mais, « alors que tout tourne, chez Pirandello, autour de l'*épaisseur de l'être* (illusion ou réalité ?), on sent que pour Stoppard, le vrai débat porte sur l'*insoutenable légèreté de l'être*, c'est-à-dire sur cette essentielle instabilité de l'être qui donne lieu à des glissements de personnalité, d'identité ou de rôle ». On voit comment, chez ces deux dramaturges, la mise en abyme peut constituer une réponse (provisoire) aux problèmes métaphysiques que pose la condition humaine.

Emmanuelle GARNIER, après s'être livrée à une longue et enrichissante méditation sur les rapports que l'on doit établir entre « histoire, mémoire et identité », propose d'observer « la manière dont Yolanda Pallín a recours, dans sa pièce *Memoria* [datant de 1999], à l'esthétique de la mise en abyme, sous la forme spécifique du cinéma dans le théâtre ». Il demeure évident que ce procédé, dans une perspective métaphysique, pourra permettre « une réflexion ontologique profonde sur la confrontation de la vie et de la mort ». Il apparaît que, dans cette pièce, chaque personnage assume plusieurs rôles simultanément : par exemple, le personnage féminin appelé Mujer est à la fois l'actrice qui dit un texte, l'amante qui a eu une petite fille et a dû vivre seule avec son enfant, la petite fille

abandonnée par son père, la poupée de plastique que la petite fille serre dans ses bras, la cinéaste qui crée le film de sa propre vie, etc. Ainsi la poétique mise en œuvre par notre dramaturge « touche directement au matériau de la mémoire : le temps », la conduisant à « construire un temps brouillé qui entrave la fixation d'une réalité historique » et, lorsque le personnage tourne un film censé retracer son passé, ce film « vient se superposer au présent de l'action dramatique [: alors] l'enchâssement successif des plans et des points de vue engendre une constante réversibilité temporelle », donnant aux personnages une *fluidité* que seule permet manifestement une construction en abyme. Au-delà de cette habileté que traduit la mise en œuvre de la technique de la mise en abyme, il faut voir, dans *Memoria*, l'expression tragique du « conflit inconscient intrinsèque, par nature insoluble », propre à la condition humaine dans son cheminement vers une *résolution* – peut-être impossible.

Michel AROUMI observe que, dans *Divino Amore*, pièce créée en 2007, Alfredo Arias « s'en prend à l'histoire vraie d'une troupe théâtrale italienne fondée en 1921 [qui] finit par se consacrer à des œuvres d'inspiration religieuse ». On assiste d'ailleurs, dès le Prologue de la pièce, à l'entrée d'un « mystérieux Comédien s'approchant de Carmelo, qu'il désigne comme son double scénique [et qui] doit *raconter* ce que ce Comédien a vécu depuis le début de sa vocation artistique, qui remonte à son enfance ». Ainsi la pièce, d'emblée, s'inscrit dans une construction qui met en œuvre une mise en abyme caractérisée – et ce d'autant plus que, par exemple, le personnage de Bruna, la « doyenne de ce théâtre d'ombres [semble] calqué sur celui de la directrice de la vraie troupe théâtrale qui est le modèle de cette petite compagnie ». Qui plus est, le thème de la pièce dans la pièce, ''*La Tragédie de Salomé, princesse de Judée*'', « n'est pas inventé : c'est celui d'un spectacle qui fut joué par la vraie troupe » que dirigeait, pendant les années folles, Bianca D'Origlia elle-même. Cette remémoration, d'évidence, remet au goût du jour le « questionnement poétique du sens de l'illusion théâtrale » que sous-tend et souligne toute construction en abyme. En même temps, « elle sert de masque à celle d'Arias qui, en s'intéressant à l'histoire de la vraie troupe, se retourne sur son propre parcours spirituel », débordant les contours du théâtre « au profit d'une vision critique très générale de la culture ». Signalons pour finir que l'apparition de la Vierge dans *Divino Amore*, « ou plutôt l'émoi qu'elle suscite en nous, [est] l'écho prometteur du Mystère que nous masquent nos ombres ».

Ouriel ZOHAR, pour sa part, soulignant l'influence de Aahron-David Gordon et celle de Martin Buber sur le théâtre au kibboutz, montre qu'un « théâtre d'improvisation », comme celui qui exerce sa magie au kibboutz peut – en dépit de l' « appel au renouvellement et à la régénérescence » qu'il implique naturellement – se trouver dans la situation de « ne pas échapper au risque de devenir, à son tour, tradition » à la génération suivante. S'il n'y a pas, à proprement parler, dans l'histoire du théâtre au kibboutz, de « théâtre dans le théâtre », on ne peut manquer, cependant, de remarquer qu'il y a, dans le processus d'un théâtre d'improvisation, une part de mise en abyme, spécialement quand les comédiens, après avoir recueilli une histoire qui a été vécue dans le kibboutz où ils s'appêtent à jouer et *improviser*, « vont ensuite jouer, avec l'aide des spectateurs, afin de construire, en com-

mun, une pièce vivante ». En ce qui concerne les origines d'un tel théâtre d'improvisation, il convient de les rechercher dans les fêtes israéliennes kibboutziques, autrement dit dans ce que l'on peut appeler un « théâtre des fêtes ». C'est là, dans ces « moments de fête », que souffle, peut-on dire, l'esprit de « la philosophie bubérienne et de la sagesse gordonienne ». Et cette *continuité* entre le théâtre et la vie – qui remplace la notion de rupture par celle de glissement – atteste que tout l'effort de ce théâtre du kibboutz est de créer un lien « entre l'homme qui vit dans un kibboutz une forme de vie particulière et le théâtre qui doit exprimer cette vie » – autre manière de parler de la mise en abyme au théâtre.

Louis VAN DELFT, quant à lui, nous propose une réflexion – que nous aurions volontiers accueillie dans le prochain numéro qui sera consacré à « rire et sourire au théâtre » – sur « la défaite de Démocrite ». Il évoque les « pauvres humains aux prises avec la dure (més)aventure de la vie » mis dans l'obligation, dans ce grand théâtre où évoluent les hommes, de « s'accommoder du monde ». Car au cours de leur « humain voyage » (Montaigne), qui « entraîne l'incontournable obligation de traverser le "théâtre du monde" », la commune expérience – qui se révèle à travers les écrits des moralistes – démontre que « Démocrite est progressivement défait par Héraclite » et que « l'aptitude à rire du monde, de la vie et de soi-même recule nettement devant la propension à se désoler ». Il constate aussi que la leçon des moralistes – ces « spectateurs de la vie », comme dit Montaigne –, en fin de compte, « n'est pas pleinement une leçon de théâtre ». Et pourtant La Bruyère, par exemple, comparant l'homme à un acteur, le dépeint qui joue un rôle sur la grande scène du monde : « Dans cent ans [...], ce sera le même théâtre et les mêmes décorations. Ce ne seront plus les mêmes acteurs. [...] Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles. Ils s'évanouiront à leur tour. Et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus. De nouveaux acteurs ont pris leur place. » Ce qui est ainsi évoqué, comme le proclament à leur façon, Calderón ou Shakespeare, c'est que « la vie n'est pas tant un songe qu'un lever de rideau, un prologue [...], la vraie vie étant ailleurs, sur une tout autre scène – "la scène de vérité" –, sur laquelle les simples figurants que nous fûmes un infime instant sur Terre doivent rendre compte de leur *jeu* ».

Ce que nous apporte « le théâtre dans le théâtre » – outre le plaisir sophistiqué d'un jeu habile de mise en abyme qui nous entraîne irrésistiblement d'une dimension à une autre, d'un univers circonscrit à un monde plus large, ouvert sur des perspectives parfois vertigineuses –, c'est la prise de conscience d'une réalité qui transcende notre réalité quotidienne, d'une *sur-réalité* en quelque sorte, qui à la fois entreprend de *dé-réaliser* le monde qui nous entoure (et de crever l'écran des apparences) pour nous plonger dans un univers de songes et de chimères, de fantasmes et de rêves (parfois de cauchemars), et de nous faire passer *de l'autre côté du miroir* et créer ainsi la *distance* nécessaire à de fructueuses méditations. Ce que recherchent avant tout les dramaturges qui, de Shakespeare et Tirso de Mo-

lina à Tieck, Pirandello ou Tom Stoppard – et tant d’autres – se sont efforcés de mettre en œuvre le procédé, à bien des égards « baroque », de la mise en abyme, c’est essentiellement de briser l’illusion, de créer une distance (spatiale et/ou temporelle) susceptible de provoquer chez le spectateur un sentiment inconfortable de trouble, d’incertitude, voire d’instabilité, de lui communiquer ce malaise, si proche parfois du vertige, qui le fait déraiser et progressivement glisser vers un douloureux questionnement et, pour finir, plonger dans des profondeurs insoupçonnées, en quête d’une vérité qui sans cesse se dérobe à lui.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication