

# LE VRAI ET LE FAUX AU THÉÂTRE

*La vérité appartient à ceux qui la cherchent et non point à ceux  
qui prétendent la détenir*  
(Condorcet)

*Rien n'est vrai que ce qu'on ne dit pas*  
(Jean Anouilh, *Antigone*)

Quand Dante, dans *La Divine Comédie*, s'efforce de donner à son récit la solidité du réel et les couleurs du vrai, et donc de donner corps à l'imaginaire, il prononce ces mots (qui sont au début du Chant XIII du *Paradis*) : « Qu'il imagine, celui qui veut entendre / Ce que je dis, et retienne l'image (*ritegna l'immagine*), / Tant que je parle, comme roche solide (*come ferma rupe*) ». Retenir l'image comme roche solide : n'est-ce point là le processus qui va permettre (peut-être) de transmuter le faux en vrai ? Quand Cervantes nous présente l'admirable Hidalgo dans *Don Quichotte*, ne nous donne-t-il pas à voir, dans la quête perpétuelle que mène son héros, la poursuite utopique d'une vérité qui sans cesse se dérobe dans l'effacement « toujours recommencé » des rêves et des illusions ? Et que nous offre Shakespeare, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, si ce n'est l'impossible amalgame, l'inatteignable fusion, du vrai et du faux, du rêve et de la réalité (quelle réalité au théâtre ?), dans un perpétuel et illusoire échange ?

S'il est un lieu, en tout cas, où semblent régner l'illusion et les apparences, où les faux-semblants relèguent le monde du réel et de la « vraie vie » en dehors de ses limites, c'est bien le théâtre, naturellement. Les acteurs n'avancent que masqués, dissimulés derrière des rôles de composition – à travers lesquels ils laissent transparaître parfois des émotions qui les submergent mais qu'il leur faut cependant maîtriser et canaliser pour donner davantage de relief aux personnages qu'ils incarnent. Leur objectif est de *jouer juste* – c'est-à-dire, en fin de compte, de réussir la fusion des contraires : le *jeu* (qui est le comble du « faire semblant » et qui tente de donner vie au *personnage* en s'efforçant de le détacher de son illusoire apparence) et la *justesse* (la vérité profonde, essentielle, de la *personne*, qui tente d'introduire sa part de réel, sa « part de vérité », au sein de cette construction imaginaire qui se dissimule dans ce que l'on nomme un rôle) : donc *être* et en même temps *ne pas être*, ou encore *ne pas être* pour mieux *être*. Ce va-et-vient entre le vrai et le faux, entre apparences et réalité, finit par créer une sorte de schizophrénie qu'évite difficilement (ou que ne cherche pas à éviter ?) le monde du théâtre.

*Être et ne pas être en même temps*, avons-nous dit. Y a-t-il moyen d'échapper à pareille aporie ? Le théâtre est-il en mesure de résoudre cet essentiel conflit ?

Les études et commentaires qui suivent tentent, pour la plupart, de présenter et d'analyser des textes dramatiques, des films, des opéras qui laissent se développer le récurrent conflit du vrai et du faux. Des commentaires et réflexions compléteront notre information sur ces notions et sur leurs interrelations. Toute une partie de la présente livraison sera consacrée à un « atelier d'écriture » en relation directe avec notre thématique. Des notes de lecture et compte-rendus de spectacle apporteront enfin (de manière limitée pour l'heure) quelques précisions sur l'actualité théâtrale.

**Théa PICQUET**, pour commencer, présente une étude sur le vrai et le faux dans *Gli Ingannati* (*Les Abusés*), œuvre collective de 1537 due aux auteurs faisant partie de l'Académie des *Intronati* de Sienne. Elle se propose, après avoir donné une définition précise des termes 'vrai' et 'faux', d'étudier « les différents procédés utilisés pour cacher ou falsifier le vrai », à savoir la tromperie, la trahison, le mensonge et l'hypocrisie. Il est clair en effet que, « dans *Gli Ingannati*, le faux occupe une place de choix » dans la mesure où, dès le Prologue, le présentateur de la comédie, soulignant les bienfaits de la duperie, donne une explication du titre, qui se justifie essentiellement « parce que rares sont les personnages de la pièce qui ne sont pas trompés ». La comédie elle-même repose sur une imposture où

travestissement et déguisement, falsifications et usurpations d'identité ont la part belle et sont à l'origine de nombreux quiproquos, de méprises et de confusions – et donc de situations cocasses. À force de supercheries et de dissimulations, les personnages finissent par faire régner une atmosphère de fausseté et de faux-semblants. Mais il faut aussi souligner par ailleurs que « ces mensonges, ces impostures sont ancrées dans le réel et les auteurs ont sélectionné pour leur comédie des éléments de la réalité de l'époque » – donc ont conservé une importante part de vérité (fidélité au contexte historique et géographique notamment). Est ainsi soulignée ensuite la part laissée au vrai, ou du moins au vraisemblable, et sont mis en lumière les objectifs poursuivis par les auteurs en même temps qu'est révélé « le message qu'ils entendent faire passer ». En fait, on constate qu'« en travestissant la vérité, en la caricaturant, les *Intronati* proposent une satire de la société de leur temps » : de l'Église, de l'étranger (en la personne de l'Espagnol), de la cuistrerie. Plus généralement, l'objet d'une comédie comme *Gli Ingannati* est sans aucun doute, on le voit, de « faire la satire d'une société en crise, celle du Cinquecento ».

**Christian ANDRÈS**, pour sa part, examine un intermède (ou *entremés*) de Cervantès, « *Le Retable des merveilles* » (datant des années 1611/1615) dans lequel il s'efforce de traquer, par delà le vrai et le faux, « la réalité dans tous ses états ». Il montre en effet comment, dès le début, les deux protagonistes – que l'on pourrait assimiler à des montreurs de marionnettes – entretiennent « un rapport bien ambigu au vrai et au faux » : ils conviennent de donner une représentation privée et « ce qui est 'drôle' – en réalité très lourd de sens et symptomatique des préjugés terribles d'une époque et d'un pays –, c'est que les 'spectateurs' du *Requete des merveilles* et de ses étonnantes 'figures' ne verront rien, car il n'y a rien à voir... mais que tous mentiront, feront semblant de 'voir' les figures en question pour ne pas être accusés d'être des bâtards ou des nouveaux-chrétiens ». Et c'est ainsi que « magiquement, pour ainsi dire », un spectacle invisible a lieu à l'intérieur de cette pièce, faux spectacle dans le spectacle qui a pourtant, paradoxalement, une réalité. On s'aperçoit aisément en effet que les comédiens « n'ont rien à montrer à leurs spectateurs trop crédules si ce n'est leur envoyer leur propre image de leur hypocrisie, de leur aveuglement et de leur bêtise » – ce qui pourrait n'être que risible « si dans la 'réalité' de la vie quotidienne de ce temps [cette mystification n'avait pour effet de montrer, en fait, qu'] un tel préjugé de sang 'impur' aboutissait aux vexations et dénonciations, à l'exclusion de certaines professions, finalement à des difficultés de tout ordre, dont la misère pour un certain nombre ». Ce qu'illustre merveilleusement cet intermède, c'est bien, notamment, « cette dérision fort habile contre la pensée dominante de l'Espagne de ce temps, si intolérante envers ses minorités ». Mais surtout, il convient de souligner que « cette petite pièce d'une actualité sans cesse renouvelée – hélas ! – est aussi une machine de guerre ironique et théâtrale contre l'hypocrisie humaine ».

**Josée NUYTS-GIORNAL**, étudiant la métaphore du « monde comme théâtre » et « la figure de la Vérité » chez Shakespeare, Thomas Nashe et John Donne, nous invite « à chercher la vérité dans le labyrinthe des lieux communs moraux ayant cours au début de l'époque moderne » et, pour ce faire, elle met en lumière l'importance de « l'estampe néerlandaise, véritable lexique des schémas majeurs de la pensée humaniste [et montre que celle-ci] est d'un précieux secours dans l'analyse du langage imagé des dramaturges élisabéthains dans leur jeu avec la vérité ». À l'appui de cette démonstration, elle examine plusieurs gravures d'artistes comme Cornelis Anthonisz et Hendrick Goltzius, qui illustrent à l'envi « le lieu commun selon lequel il est folie de prétendre dire la vérité ». Elle souligne également que « la pièce *Summer's Last Will and Testament* de Thomas Nashe est d'un intérêt particulier car son auteur propose volontairement un répertoire de lieux communs imagés qui avaient cours en Angleterre à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, pour les tourner en dérision ». Elle insiste surtout sur le fait que « ces représentations figuraient la face tragique de la folie humaine aux côtés de la face burlesque de la folie humaine des images satiriques ». Pour illustrer son propos, elle rappelle que, par exemple, « chez Cornélis Anthonisz, la Vérité est couchée, une serrure sur la bouche avec à ses côtés l'enfant Savoir ; la Haine, un soldat armé d'une lance et accompagné d'un chien, les menace ». Elle signale aussi que, « dans la série de gravures intitulée *Comment l'opinion erronée conduit le monde vers sa perte*, Coornhert visualise les possibilités de travestissement de la vérité par la folie et l'opinion commune : la gravure montre la Vérité, les poignets ligotés, dissimulée et masquée ». Elle observe que Shakespeare, pour sa part, donne à voir, dans certaines de ses pièces, des scènes qui ne sont pas sans évoquer telle ou telle gravure. Par exemple, elle souligne que, « dès son refus d'un langage de cour

plein de flatteries, exercice auquel ses sœurs se prêtent volontiers dans le premier acte du *Roi Lear*, Cordélia incarne la vérité » ; et elle note que « dans le *Roi Lear*, il reste [...] des âmes charitables [comme Kent] qui savent reconnaître la vérité ». Elle note encore que « Hamlet ignore que la Vérité est la fille du temps, il prétend se substituer à la Providence qui ne l'a pas fait bouffon, et ignorer l'interdit qui pèse sur la vengeance ». Elle précise enfin qu'il est clair que les Élisabéthains, et Shakespeare, au premier rang d'entre eux, ont placé l'homme « au milieu d'un labyrinthe de miroirs déformants qui poussent à l'extrême certains préceptes humanistes sur le miroir de folie et sur sa vérité sur notre condition humaine ».

**Jean-Luc BOUISSON**, dans son étude sur « les héros et les anti-héros dans le théâtre de Shakespeare », observe que « le héros véritable, ce qualificatif attribué par les Grecs aux grands hommes divinisés, semble avoir disparu à l'époque élisabéthaine ». Il souligne aussi que « le théâtre shakespearien met en scène quelques véritables héros, comme pour montrer le décalage entre la noblesse de ces demi-dieux et la bassesse du commun des mortels ». Il se propose alors de montrer que « le héros shakespearien perd parfois la noblesse qui caractérise tout héros et devient alors un anti-héros – démarcation qui est souvent matérialisée par la musique et le duel qui servent à évoquer les vertus du héros véritable et l'imperfection de l'anti-héros, et de ce fait, sa perfectibilité ». Il suggère, dans un premier temps, que, « dans les drames historiques, il est difficile de cerner avec précision l'image du véritable héros et d'appliquer ce statut à un personnage » vu que « le portrait ne correspond pas aux critères élisabéthains ». Il montre ensuite, illustrant son propos à travers les *pièces romaines*, comment, dans *Coriolan*, le personnage éponyme « réunit toutes les qualités afin d'incarner un héros exemplaire » et comment « *Jules César* met en scène la déchéance de l'empereur, victime d'une machination politique », soulignant ainsi que, « dans ces deux pièces, la politique semble détruire l'héroïsme, sacrifiant publiquement le héros ». Il observe aussi que, dans *Antoine et Cléopâtre*, l'amour d'Antoine pour Cléopâtre « pervertit sa valeur guerrière », le privant en partie de son statut de héros. Il précise encore que « dans tous les cas analysés, les guerriers ont un potentiel héroïque ; mais, il est détruit car ils ne sont pas en harmonie avec eux-mêmes, ni avec leur entourage : une fois hors du champ de bataille, ils perdent tout sens de la mesure. » Ce que démontre surtout cet article, c'est que, « après la mort de Talbot dans *I Henry VI*, le chevalier sans peur et sans reproche semblait avoir déserté la scène shakespearienne, s'affirmant parfois en fin de pièce lors d'un combat qui permet un retour à l'ordre, tels Richmond dans *Richard III*, Macduff dans *Macbeth* ou Edgar dans *Le Roi Lear* ». Dans les comédies et drames romanesques, on assiste au triomphe du vrai sur le faux, de la vertu sur le vice, grâce à la mise en œuvre du duel et de la musique, éléments modérateurs des ardeurs guerrières. Musique et duel, en effet, comme c'est le cas dans *Beaucoup de Bruit pour Rien*, par exemple, « servent de limite entre le héros et l'anti-héros, et ils sont les instruments de l'adaptation de l'image du héros à une société renaissante en pleine mutation ».

**Maurice ABITEBOUL**, dans son article intitulé « Qui est (le vrai) Hamlet ? », observe qu'à cette question, posée de manière récurrente et de façon quasi obsessionnelle, nombreux sont ceux qui ont tenté d'apporter une réponse, toujours inévitablement partielle parce que partielle. Des dramaturges, et non les moindres, ont repris à leur compte le canevas de la pièce de Shakespeare ou ont tenté, tels de fervents iconoclastes, de transposer l'intrigue, d'adapter les situations, d'estomper ou de souligner certaines caractéristiques des personnages originaux, modifiant l'histoire primitive, décentrant l'intérêt et le faisant porter sur des comparses ou des personnages secondaires, bref ils se sont appropriés la pièce d'*Hamlet* pour lui donner leur vérité. Sont ainsi passés en revue, présentés et analysés, sous leurs couleurs nouvelles, des pièces comme *Hamlet des faubourgs* (*Hamlet of Stepney Green*) (1959), de l'auteur britannique Bernard Kops, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974), de Bernard-Marie Koltès, *Hamlet-Machine* (1977), du dramaturge est-allemand Heiner Müller, *Dogg's Hamlet, Cahhot's Macbeth* (1979), de l'Anglais Tom Stoppard. Également le *Hamlet Suite* (1995) de Carmelo Bene, « version-collage » inspirée d'une œuvre de Jules Laforgue de 1886. Enfin *Gertrude (le cri)* (2002), de Howard Barker, pièce qui rappelle (par sa volonté de reléguer Hamlet au second plan) *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* (1966), de Tom Stoppard. Sans doute, en définitive, faut-il se résigner à penser que « le vrai Hamlet est celui qui permet de nous découvrir en lui. Car savoir quelle est la vérité de Hamlet, c'est connaître notre propre vérité. » A chacun sa vérité.

**Raymond GARDETTE**, quant à lui, propose une étude sur *Le Conte d'hiver* (1611) de Shakespeare – étude qui montre comment l'épisode au cours duquel les amants déguisés sont conduits en Sicile permet la « re-découverte » de Perdita et celle d'Hermione. Il souligne que « les déguisements successifs, loin d'être des obstacles, entraînent la découverte de la vérité ». Il ajoute que « par contre, ceux qui croient voir le vrai dans les apparences sont abusés par des reflets trompeurs [et] demeurent dans l'incapacité d'atteindre à la vraie connaissance ». Il précise que Polixenes « utilise le déguisement, physique et moral, des machiavels de théâtre, pour dissimuler son identité et ses desseins [mais que] cet art de feindre, purement politique, ne conduit qu'à l'erreur : il se méprend quant à l'identité de Perdita, ne sachant pas qu'elle est de sang royal ». Il ne fait aucun doute alors que « Polixenes pressent une vérité qu'il est dans l'impossibilité de découvrir [car] il n'est pas assez élevé dans l'échelle de la connaissance ». Il est clair que pour de tels personnages, il sera impératif de « se soumettre à une étape initiatique, symbolisée par le voyage en mer du retour en Sicile [alors que] ceux qui, à un niveau social moindre, savent distinguer entre les apparences et le réel, choisissent soit de s'en tenir à une certaine vertu de l'apparence – telle est la sagesse prosaïque des bergers – soit de consacrer leur vie à l'apparence, ce qu'illustre Antolycus ». En fin de compte, on prend conscience que « l'invraisemblable, le miracle inespéré, à l'instar de la métaphorisation pure qu'est un conte de fées, traduit donc une vérité essentielle. » Il faut bien admettre alors que « le conte, ici métaphore dramatique où se retrouve le génie de Shakespeare, c'est l'image d'une aventure spirituelle » et comprendre que « l'illusion théâtrale rejoint [ainsi] la vie dans ce qu'elle a d'essentiel ».

**Jean-Pierre MOUCHON** se propose, dans son étude sur *Le Train du monde* de William Congreve (1700), de déterminer dans quelle mesure il est possible de « comprendre ses intentions véritables, de distinguer le vrai du faux dans la peinture de ses personnages, et de voir [...] si nous avons affaire à de purs "fools" ou non ». Il souligne que « nombre de personnages portent un masque et dissimulent donc bien leurs intentions, leurs sentiments ». Après avoir passé en revue les principaux personnages de la pièce, il montre que « certains font preuve de bel esprit, mais, dans ce microcosme constitué par la scène, même les plus doués et les plus sincères font preuve, parfois, d'excès et de légèreté ou d'irréalisme ». On est alors en droit de se demander jusqu'à quel point le vrai et le faux peuvent coexister chez un même personnage. En effet, « s'il moque les ridicules de ses contemporains et censure leurs vices (cf. l'Épilogue), Congreve n'offre pas une peinture en noir et blanc car « il se propose surtout de montrer que la sottise fait partie de la condition humaine ». Allant plus loin, on constate aussi que tel personnage, pourtant doué d'esprit, « se rend coupable du même travers [que les sots de la pièce] : l'esprit pour l'esprit quitte la nature de plus d'un pas ». On prend ainsi conscience que, « en définitive, à un moment ou à un autre, tous les personnages se révèlent capables de sottise, soit parce qu'ils manquent de jugement et d'intelligence, soit parce qu'ils commettent des actions déraisonnables ou des extravagances ». Les personnages de Congreve sont-ils tous des sots ? Faut-il procéder à une révision des valeurs pour déterminer quelle est la « part de vérité » de cette galerie de sots et de grotesques que Congreve met en scène ? Ceci, le dramaturge ne nous le précise certes pas « bien que, dans *Le Train du monde*, il se soit appliqué à analyser la sottise sous ses formes multiples ».

**Aline LE BERRE**, dans son étude sur « le vrai et le faux dans le pacte de Faust avec Méphistophélès », montre comment, dans le *Faust* de Goethe (œuvre de toute une vie composée entre 1775 et 1831), « le propre de Satan est d'inspirer le désespoir en semant doute et scepticisme [...], en donnant le vrai pour faux et le faux pour vrai » car il intervertit sans cesse les valeurs et « se sert d'appâts en trompe-l'œil ». Faust, bien entendu, s'emploie à dénoncer cette imposture. En effet, si « Méphistophélès règne sur les biens fallacieux de ce monde, comme l'or, le jeu, l'amour, la gloire, et les distribue [...], Faust, conscient de leur évanescence et de leur inauthenticité, les dénonce comme illusoire », les assimilant à une supercherie. On voit que « Faust exprime là son dégoût de la comédie sociale, son désenchantement devant la finitude humaine ». Méphistophélès est ainsi dépeint « sous les traits d'un habile prestidigitateur, jonglant avec les artifices et les mensonges », qui tente de mystifier son partenaire. Il fait d'ailleurs preuve de lucidité puisqu'il se qualifie lui-même d' « esprit de mensonge ». Quant à Faust, épris de vérité, on ne peut manquer de constater que, « paradoxalement, c'est cette soif de vérité qui le pousse dans les bras de Satan, car il a le sentiment de ne pas avoir d'autre issue ». Il faut bien alors considérer que « ce pacte est l'expression de son désarroi, la solution

de la dernière chance » car il est tourmenté par une exigence de connaissance suprême : la découverte des vérités premières de l'existence. Ainsi, à l'ambiguïté de Méphistophélès répond donc l'ambiguïté de Faust, « cherchant à atteindre l'essence de la vie, sa vérité profonde, par l'entremise d'un maître en fausseté ». Car Faust aspire à vivre un moment de plénitude absolue : « il veut échapper au 'paraître' qui caractérise les biens de ce monde pour atteindre 'l'être' ». On comprend alors que le pacte aura atteint son objectif dès lors que « Méphistophélès, en provoquant Faust, le pousse à aller jusqu'au bout de lui-même ». N'est-on pas fondé alors à dire que « le faux apparaît comme le moyen de faire éclater la vérité » ?

**Marie-Françoise HAMARD**, se penchant sur *Des Écrits sur la Danse* (rédigés dans les années 1840) de Théophile Gautier, examine particulièrement les pages dédiées à *Giselle*, « dont Gautier fut comme on sait le librettiste, et l'héroïne Carlotta Grisi, ballerine dont il était amoureux ». Elle souligne que, pour Gautier, qui obéissait à une fantaisie naturelle, « le principe du fantastique s'échange contre l'évidence du merveilleux ». Et c'est ainsi que l'illusion est parfaite : « le faux triomphe, masque du vrai ». Et, de fait, « les wilis, personnages de légende, peuplent la scène comme des femmes réelles peupleraient le monde ». La méthode même qu'emploie Gautier, telle qu'il la définit, « ne relève on dirait d'aucun effort, d'aucun artifice ». Ce monde semble s'être imposé pour lui comme 'naturellement', « comme s'il était le revers habituellement invisible du visible, la vérité cachée, mais prête à se montrer, de l'univers qui se dévoile lorsqu'on le côtoie en rêve ». Plus précisément encore, on ne peut manquer d'observer que le décor, « sagement fabriqué selon les instructions 'didascaliques', [...] dégage selon Théophile une impression de naturel incomparable, comme si le 'vraisemblable' égalait ou dépassait, sublimait le 'vrai' ». Gautier lui-même déclarait : « Quant aux décorations, elle sont de Ciceri, qui n'a pas encore son égal pour le paysage. Le lever du soleil, qui fait le dénouement, est d'une vérité prestigieuse ». Il est clair que « Gautier mélange les genres : épistolier, librettiste, narrateur, amoureux de la protagoniste dans la vie, fasciné par elle, actrice, sur la scène, il agrège le 'vrai' et le 'faux' au service d'une synthèse lyrique, sur une page, 'post-' ou 'pré-' texte à un souvenir revêtu, autant qu'à un spectacle virtuel », traduisant ainsi au grand jour « une part de sa sensibilité masquée ». Il nous est ainsi démontré de manière convaincante que « en palimpseste, la culture vivante fait miroiter ce que la nature humaine sait inventer de plus gracieux, qui rend l'alentour supportable ; le 'faux' n'est dès lors qu'un avatar trompeur du factice : il délivre le 'vrai' – la valeur de vérité des cœurs aimants, qui épandent leurs états d'âme en des paysages choisis ».

**Marc LACHENY**, à son tour, se penche sur la question du vrai et du faux, et ce, dans le théâtre de Johann Nestroy (soit, en gros, entre les années 1830 et les années 1850). Il constate tout d'abord que, dans ce théâtre, marqué par un goût prononcé pour l'expression linguistique, « au langage du sentiment, parlé surtout par les femmes, semble [...] répondre celui du calcul, de la ruse, du mensonge, de la duperie, de la manipulation ». Il rappelle ainsi que, « dans *Le Talisman*, le personnage de Titus utilise sa maîtrise linguistique, qui s'étend du dialecte jusqu'à la langue littéraire, non seulement pour tenter de séduire son parterre d'admiratrices [...], mais surtout pour mieux le bernier et le manipuler ». Mais, observe-t-il aussi, « plus on avance dans la production dramatique de Nestroy, plus la question du 'qui parle vrai ou qui parle faux ?' passe au second plan pour se transformer en : qui [apparaît] en mesure d'imposer sa suprématie linguistique à autrui ? ». Dans le théâtre de Nestroy, en effet, « il y a d'un côté les personnages qui savent jouer et ruser avec la langue (les raisonneurs...), apparaissant ainsi en mesure de proposer une réflexion à la fois sur la vérité des sentiments et sur leur observation comique [...], et de l'autre les personnages qui en sont les victimes souvent ridicules ». Ce « théâtre des sentiments faux », comme on l'a parfois dénommé, tend à « faire de la tromperie l'une des caractéristiques majeures, pour ne pas dire la caractéristique, de la vie en société ». Les personnages de Nestroy, véritables caméléons, utilisent souvent le travestissement comme un outil de tromperie sociale et, bien souvent, ils ne correspondent pas à ce qu'ils prétendent être ou à ce qu'ils montrent d'eux : « Il existe systématiquement chez eux un décalage entre l'être et le paraître, fossé symbolisé entre autres clairement par le recours au travestissement ». En fait, Nestroy suggère en filigrane que « ce n'est qu'en se cachant derrière ses masques (théâtraux) que l'homme est en mesure à la fois de se montrer et de se réaliser sur la scène du 'grand théâtre du monde' ». On comprend en définitive que, « dans son théâtre à la fois ludique et satirique, léger et profond, Nestroy campe des personnages qui, plutôt que de dire le vrai et/ou le faux, jouent à dire le vrai et le faux ».

**Richard DEDOMINICI**, dans un article intitulé « L'aurige-aède de la Fedra de Gabriele d'Annunzio », examine, avec cette tragédie en trois actes et en vers créée à Milan en 1909, « le dernier ouvrage dramatique italien écrit par le poète-drama-turge » – qui offre ici le portrait de « la 'surfemme' qui brave les hommes et les dieux, les lois humaines et divines au nom d'une 'surhumanité', d'une liberté absolue de la volonté, du désir d'accomplissement d'un destin hors du commun » : bestiale, luxurieuse et divine à la fois, jamais humaine, elle apparaît dans toute sa vérité car « la tragédie de d'Annunzio explicite parfaitement les composantes de la légende antique ». Il faut souligner que le dramaturge introduit un personnage auquel il accorde une importance capitale : le Messager-Aurige, puis Aède, amoureux de Phèdre sans en être aimé en retour. Mais derrière l'apparente réalité du personnage, on comprend qu'il y a la vérité du poète, à peine dissimulé sous ce masque et que, donc, « cet aurige-aède, c'est bien aussi d'Annunzio lui-même qui va chanter le drame de Fedra et qui, en même temps définira le regard qu'il portera – de l'intérieur – sur ce drame antique ». Il est clair, dès lors, que « le poète-dramaturge du XX<sup>e</sup> siècle devient le héros de sa propre tragédie antique ». Rien d'étonnant non plus à ce que l'on puisse trouver « le ton général de la pièce brutal, charnel, véhément et passionné ». Ainsi il apparaît qu' « en 1909, d'Annunzio crée le concept de la tragédie antique grecque *en train de se créer*, de se réaliser, de se chanter sous nos yeux » – résultat heureux dû à « ce personnage nouveau, cet aurige-messager qui cache un aède, qui lui-même se trouve être l'auteur de la *Fedra*, porteur de ces idées littéraires, philosophiques, de sa conception du mythe grec, du théâtre grec et de la langue dramatique susceptible de faire renaître au XX<sup>e</sup> siècle l'art tragique antique ».

Cet article est suivi d'un commentaire sur « le premier enregistrement mondial » de *Fedra*, opéra en trois actes (livret de Gabriele d'Annunzio; musique d'Ildebrando Pizzetti). Pizzetti représentait en fait l'avant-garde de la musique italienne en 1905-1910 : il alterne ici « le chromatisme (néo-wagnérien) et le diatonisme pour construire une sorte de halo harmonique qui sonne à nos oreilles comme hellénistique et archaïsant, qui sonne aussi comme très sobre, austère même dans son orchestration ». Et toujours avec une vérité qui fait que « Pizzetti suit très fidèlement les intentions du poète à chaque instant ».

**Marc LACHENY**, dans un article intitulé « Mensonge et hypocrisie dans les *Légendes de la forêt viennoise* (1931) d'Ödön von Horváth », montre que l'on peut aisément déceler dans cette pièce « un contraste frappant entre un décor *apparemment* enchanteur et les événements qui s'y préparent ou s'y produisent [le tout dans une] atmosphère qui relève davantage de la danse macabre que de la valse viennoise ». Il souligne aussi qu' « au-delà des 'types' représentés dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, Horváth brosse un tableau d'époque sans concession dans lequel mensonge et double discours apparaissent comme un véritable mode de vie que l'on peut interpréter comme la mise en scène d'une société préfasciste ». Il est clair que « dans un tel contexte, la thématique du masque, permettant de faire passer le mensonge et l'hypocrisie pour la vérité, occupe bien évidemment une place de choix ». Parmi la stratégie mise en œuvre par Horváth, on ne peut manquer de signaler notamment une « manœuvre de camouflage ou de travestissement des mobiles secrets ». Il est clair en effet que Horváth ne se contente pas de faire tomber ou d'arracher le masque que portent ses personnages, mais qu'il tente surtout « de le rendre visible, ainsi que son fonctionnement », entretenant habilement un « mouvement dialectique entre monstration et dissimulation, honnêteté et mensonge, conscient et subconscient ». Et c'est ainsi que Horváth « rend directement visible sur scène le principe de déguisement ou de travestissement de la vérité » – en particulier en dénonçant les mensonges d'une société petite-bourgeoise « qui s'abrite au sein même du langage derrière les apparences pour dissimuler son vrai visage, celui de l'hypocrisie, du mensonge, de la violence et de la mort ». On voit que le dramaturge apparaît finalement comme « le chroniqueur d'un mensonge et d'une violence ordinaires se présentant sous les traits de la vérité et de l'amour ». Mais, plus encore, les pièces de Horváth – et *Légendes de la forêt viennoise* en particulier – peuvent être lues sans doute comme « des reportages sociologiques sur la République de Weimar » car il a brossé « un portrait sans concession de son temps comme terreau du nazisme ». On est ainsi amené à faire le terrible constat que « l'idylle suggérée par le titre de la pièce n'est en définitive que la façade d'une barbarie latente apparaissant comme le berceau du nazisme ». C'est cette quête de vérité qui devient le souci constant du metteur en scène,

**Ouriel ZOHAR** consacre son étude au théâtre collectif dans *La Conférence des oiseaux*, c'est-à-dire, en fait, à « la voie de Peter Brook vers lui-même », vers sa propre vérité. En soulignant que ce dernier déclarait volontiers : « Je n'ai jamais pu croire en une seule vérité », il souligne cette aptitude singulière qu'avait Brook à « ne pouvoir répondre qu'aux questions qu'il se posait lui-même ». C'est ainsi que, tout au long de ses créations, et notamment avec la pièce *La Conférence des oiseaux*, adaptation du texte du poète persan du XII<sup>e</sup> siècle Farid Odin Attar, on constate « une sorte de mouvement silencieux et convaincant se dirigeant vers soi-même ». Brook considère, dès lors, dans les années 70, que « la mise en scène doit favoriser l'accès aux questions fondamentales que se pose l'homme [concernant] sa destinée et sa place dans ce monde » – concernant la vérité profonde de l'être humain. C'est pourquoi, désormais, Brook demande, à l'issue des représentations, à chacun de ses acteurs de « partir vers ses propres aventures », l'objectif proposé étant « la recherche d'autres moyens pour réapprendre à travailler séparément [...] pour retrouver son 'moi' individuel ». Pour atteindre à une vérité toujours plus profonde, Brook s'applique à ce que les éléments apportés au départ par Attar deviennent, « au fur et à mesure, et grâce à l'improvisation collective des acteurs, flexibles, possibles et réalisables ». N'ayant jamais accepté une seule et unique vérité, il s'applique ainsi à « faire s'exprimer plusieurs vérités sur la scène ». L'aboutissement de la quête de Brook se vérifie dans la constitution d'un Centre International de Recherche et de Création Théâtrales dont « le but n'est pas de faire un amalgame confus de culture, de religion et de philosophie » mais de contribuer à proposer un vrai lieu de rencontre – au sens plein du terme. Il s'agit en effet de « la rencontre d'acteurs venus du monde entier, de cultures, conceptions et religions différentes » – ce qui renforce chez lui le désir de considérer l'improvisation comme « un moyen de réalisation de l'impossible ». C'est ainsi que chacun des participants devra se renforcer lui-même en retrouvant ses racines. En cela, *La Conférence des oiseaux* est « à la fois une ouverture et une démarche de retour vers soi-même », vers une vérité profonde. Se fondant sur le texte d'Attar, Brook « présente une route ouverte », laissant au spectateur « un espoir pour persévérer : l'espérance d'une voie nouvelle qui lui permettra « de s'engager sur le chemin vers le reflet divin » – même si, en réalité, tout chemin n'est en fait qu'« une voie vers soi-même ». Comme le confirme Peter Brook, « ...vers l'invisible, par le visible, c'est cela la création pour toute une vie ».

**Brigitte URBANI**, dans son étude intitulée « Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », montre comment, de par son engagement politique et social le théâtre de Dario Fo et Franca Rame est par excellence un théâtre de contre-information, « soit qu'il oppose aux nouvelles diffusées par les médias une contre-vérité, soit qu'il en propose une large surenchère ». De fait, dans leur théâtre, ils exposent « les problèmes de société liés au système politique et économique national et international », dénonçant les dérives, les dangers, les dessous de la réalité de surface. C'est ainsi qu'ils ont visé, notamment, les lourdeurs et les absurdités de la bureaucratie, la spéculation immobilière, les conditions de travail en usine ou l'esclavagisme du travail à domicile, les difficultés des familles ouvrières à joindre les deux bouts, « la position inférieure dans laquelle la femme est maintenue ». D'où la présence, pour les seconder, dans l'une de leurs pièces, d'« une journaliste engagée avide de vérité ». Ils mettent en scène régulièrement l'actualité, « avec, par exemple, ses enlèvements de personnalités importantes, l'usage abusif des "repentis" dans le démantèlement des réseaux terroristes ou mafieux et les licenciements aux usines Mirafiori de Fiat », le but du spectacle étant « d'affirmer (de dénoncer) la suprématie du pouvoir économique sur le pouvoir politique ». Ils s'impliquent également dans la situation internationale de manière directe, par exemple sur le meurtre du président Allende et la prise du pouvoir par Pinochet et s'efforcent de montrer « une situation internationale qui va au-delà de la pure et simple politique et qui, gouvernée par l'argent, a des retombées locales au niveau social ». De manière générale, ce qu'ils dénoncent avec vigueur, c'est « l'implication de tout le système institutionnel dans les spéculations » et les intrigues qui en découlent. On voit clairement aussi que « Dario Fo se plaît, contre l'histoire officielle, à souligner le côté obscur de grands personnages historiques, et à accentuer au contraire le côté humain de figures que l'autorité a 'volées' au peuple en les idéalisant ». En fait, nos deux dramaturges « ont constamment nourri le souci de briser l'image fabriquée et imposée par les médias ou la culture officielle et d'en proposer une autre, considérant que la vérité communément partagée était fautive ou incomplète ». On voit donc bien qu'il s'agit ici d'« un théâtre engagé, étroitement lié à l'actualité,

traitant de thèmes liés à la politique et aux problèmes de société ». Notons que « le canal par lequel le message est véhiculé est toujours lié au comique, au grotesque, au renversement des situations : personnages abnormes porteurs de vérité, miroirs déformants, travestissements... ». Mais il faut aussi prendre conscience qu' « un théâtre de contre-information, surtout s'il ne veut pas être ennuyeux et use pour cela de la caricature satirique, implique forcément une réduction, un grossissement du trait et une stylisation-simplification ». Ce que nous enseigne ce théâtre, c'est « l'affirmation que la scène théâtrale est pour eux le lieu d'une bataille contre les dérives du pouvoir, une tribune destinée à aider la population à saisir l'information » et à approcher au plus près la vérité.

**Françoise QUILLET** consacre son étude à une adaptation de la tragédie de Shakespeare, *Le Roi Lear*, par Wu Hsing-Kuo qui, par le processus d'une « réforme de la tradition », en a fait un véritable « opéra chinois contemporain ». C'est, ainsi, « en examinant dans une création théâtrale l'utilisation qui est faite de références artistiques provenant de deux cultures très différentes, l'occidentale et la chinoise », qu'elle met au jour « les notions de vrai-faux et de faux-vrai », telles qu'elles surgissent de ce processus re-créateur. Car ce qui est en jeu, véritablement, c'est bien de « montrer comment différentes références permettent une reformulation des pratiques culturelles chinoises ». Mais aussi, il faut noter que la performance du comédien, interprète du rôle principal, « est également celle d'un acteur taïwanais [formé à l'opéra de Pékin, un danseur et un célèbre acteur de cinéma aussi] qui défend l'opéra chinois à un moment où les rapports entre ces deux pays [Taïwan et la Chine] sont difficiles ». Il se trouve alors que la vraie question qui se pose est : « Comment passe-t-on du personnage à l'acteur, de la forme traditionnelle de l'opéra de Pékin à l'opéra chinois contemporain ? » tant il est vrai que « vrai et faux se perdent, se retrouvent métamorphosés dans les jeux de l'art théâtral ». Mais ce qui est remarquable dans la performance de Wu Hsing-Kuo, c'est que, « passant d'un costume à l'autre, du masculin au féminin, de l'élégance la plus raffinée à la violence la plus désespérée d'un roi abandonné, il a interprété les personnages shakespeariens selon les codes de l'opéra chinois » et que, « si la mise en scène s'inspire de l'opéra de Pékin, on y trouve aussi, ce qui en explique en partie, la modernité, de nombreux clins d'œil à l'expérience cinématographique ». Son grand mérite, assurément, nous dit-on, c'est d'avoir « su donner au *Roi Lear*, un des grands textes du théâtre occidental, une place originale dans un univers différent, [d'avoir su] écouter le sens d'une œuvre dans sa culture d'origine et la faire résonner en l'ouvrant à un autre horizon culturel ».

**Jacques COULARDEAU**, pour sa part, présente l'opéra de Pascal Dusapin, *Faustus, the Last Night*, constatant que le compositeur « ne prend en compte que la dernière nuit de Faust, qui est réduite à peu de chose tant chez Marlowe que chez son modèle allemand ». Il examine d'abord « les différences d'avec Marlowe, donc la vérité de l'héritage » (le défi jeté par Dusapin étant de « dérouler cette dernière nuit qui est la toute dernière scène avec Faust encore vivant de la pièce de Marlowe »). Il explore ainsi « la profondeur métaphysique de Dusapin » dans une œuvre « construite avec des emprunts bien au-delà de Marlowe » – ce qui lui permet alors d'exposer « que la vérité n'existe pas, que tout savoir est illusoire et que la seule chose finale et sûre c'est que la mort est incontournable et qu'en plus, l'enfer étant sur terre, la damnation est un passage dans l'inexistant ». Il en conclut que, chez Dusapin, « il s'agit d'une réflexion sur le temps, un temps qui n'est qu'humain », Dusapin donnant une dimension shakespearienne à la pièce de Marlowe. Il étudie ensuite attentivement le processus qui doit permettre de déceler dans quelle mesure la musique est bien « la force principale pour juger si Dusapin en est resté à l'antisémitisme primaire de l'original, aux diableries farcesque de Marlowe ou s'il atteint un niveau supérieur de symbolique humaine dictée par cette musique et la volonté de rendre le chant, donc la musique, discursif ». Cela l'amène donc à discuter « des métriques de cette musique, de la langue qui est construite sur cette musique (et vice versa) et de la valeur symbolique ou purement dramatique de ces rythmiques » – ce qui, en fait, revient à chercher la vérité de cet opéra. Il en vient à la conclusion que « Faustus est un homme qui a perdu le sens du temps [et] il ne lui reste plus que de vagues symboliques, numériques ou non, pour appréhender sa vie et sa mort ». Parti de « la vérité de Marlowe dans l'opéra de Dusapin », il aboutit à cette vérité que « le savoir des hommes est dérisoire » et qu'en fin de compte, « il ne reste plus aucune vérité car c'est en définitive l'homme qui fait la vérité ».

**Pascal DUSAPIN**, dans un entretien accordé à **Jacques COULARDEAU** (que ce dernier qualifie de « séance de travail et de confrontation »), va plus loin et apporte des précisions sur son travail, sur la genèse de l'œuvre, sur le processus de création et sur les intentions profondes qui ont orienté et guidé ses choix aussi bien spirituels que purement musicaux. Cet entretien a d'abord pour mérite, entre autres, de dissiper tout malentendu concernant une éventuelle interprétation littérale du texte risquant de mener à des hypothèses fallacieuses. Mais surtout il nous éclaire sur le processus, ô combien compliqué et subtil !, de la création artistique et nous permet de mieux comprendre, par exemple, « comment la musique et des rythmiques ternaires discursives construisent le texte lui-même, qui n'a plus alors d'interprétation littéraire, encore moins littérale », mais doit seulement être soumis à une interprétation *musicale*. Les questions, pertinentes et qui appellent des réponses toujours plus précises, portent sur des points d'importance : « écrire et composer se font-ils dans un même mouvement ? », « le compositeur visualise-t-il le sens, les émotions, le temps ? », « le compositeur cherche-t-il à se distancer, musicalement, littérairement, du Faust traditionnel ? », « quelle est la liaison entre le texte et la musique, (le texte étant fortement marqué d'une symbolique numérique ?) ». Sur la relation de l'auteur à son personnage, Pascal Dusapin a cette réponse très personnelle : « En fait, quand on l'a monté [*Faustus*] à Berlin, progressivement, je me suis mis à l'aimer et à m'identifier à lui. J'ai été surpris par la dimension affective que ce personnage créait en moi. Je l'ai trouvé de plus en plus humain, moi qui voulais faire un opéra sur l'inhumanité, je me suis retrouvé en face d'un petit homme qui était comme moi. Cela m'a beaucoup surpris. Ce n'est pas venu tout de suite, mais maintenant j'ai de la tendresse pour ce personnage. » Toute une série de questions trouve ainsi des réponses, toujours éclairantes, qui doivent permettre de mieux apprécier une œuvre contemporaine parmi les plus réussies et les plus marquantes.

**Claude VILARS** propose, à la lumière d'un panorama présentant l'œuvre dramatique de Sam Shepard, depuis ses premiers *happenings* jusqu'à ses toutes dernières pièces des années récentes, de faire le point sur les rapports du grand dramaturge américain avec « le vrai et le faux au théâtre », notamment en explorant la dialectique expérience/imagination qui fournit le fil directeur de son étude. C'est ainsi qu'elle prend le parti de « mettre en évidence, par l'expérience théâtrale et ses personnages, la complexité d'un 'moi' que l'on pense homogène, l'(impossible) intégration de l' 'homme' à la société et, pour finir, [de montrer] comment son art parvient à traduire, au travers de son originalité, une certaine vérité alimentée par son expérience de la vie ». Elle s'applique surtout à mettre l'accent, chez Shepard, sur « son expérience réappropriée par son imagination et mise au service d'un style à l'originalité déroutante tout autant qu'émouvante ». Elle souligne enfin que cette double fonction d'écrivain et de metteur en scène qui est celle de Shepard, « loin d'être restrictive, lui a bien au contraire ouvert un champ d'expression qu'il n'a cessé d'explorer pour créer cette connivence du mot et de l'image qui est le sceau d'un théâtre exclusivement basé sur l'expérience/vie transposée à la scène à des fins qui, tout au long de sa carrière, vont s'affiner et s'approfondir ». Après avoir défini la possibilité, entrevue et menée à bonne fin par Shepard, d'un théâtre en « trois dimensions » pour créer une « image totale » de la vie, elle confirme que la vérité du dramaturge est là : « dans la réalité insoupçonnée de sa propre vie, sa source, et dans sa réappropriation intime et subjective » et elle rappelle que, « pour ce faire, la scène est le lieu idéal, ouvert à l'infini : c'est en tout cas le choix exprimé par Shepard ». Elle explique enfin comment « l'alliance [du mot et de l'image] permet de montrer l'invisible et d'atteindre cette 'dimension supplémentaire' que peut offrir le théâtre ». Elle montre, pour finir, par une exploration détaillée de *A Lie of the Mind*, comment cette pièce « est loin d'être la dernière œuvre de Sam Shepard mais [...] est néanmoins une sorte d'apothéose, à la fois apothéose théâtrale et réflexion sur son insoluble quête de l'introuvable 'moi' de l'homme dans la société ».

**Ouriel ZOHAR** dans un article intitulé « Vers un théâtre scientifique », s'applique à démontrer que, progressivement, le Théâtre du Technion à Haïfa tend à devenir un théâtre scientifique avec « la forte conviction que la confrontation aux arts dramatiques ne peut que présenter des avantages aux futurs ingénieurs et scientifiques, à la technologie et à la science ». Il se propose surtout, dans un premier temps, de s'interroger sur « le contexte théorique qui permet cette union interdisciplinaire de la science et du théâtre » afin, dans un second temps, d'être en mesure de déterminer « quelle est l'amplitude de la diffusion de ce phénomène dans les universités scientifiques et technologiques du

monde entier ». Il considère, tout d'abord, que « le théâtre est une école non sélective des complexités de la vie, une école complète aux méthodes éprouvées et aiguës à maintes reprises », une véritable école de vérité par conséquent – loin de ne donner qu'une représentation fautive ou faussée de l'homme et du monde, comme d'aucuns ont parfois tendance à le croire. En outre, s'il est vrai que « le déguisement et la mascarade sont des méthodes efficaces utilisées par la nature dans sa lutte pour la survie », on peut aisément comprendre aussi que « comme dans le théâtre, l'imitation, la personnification, l'identification sont utilisées par les virus, les plantes et les animaux pour tromper les autres » si bien que ces spectaculaires qualités dramatiques que l'on trouve dans la nature « peuvent être décrites de façon éclatante dans un théâtre dont l'objet serait les sciences naturelles ». Mais, dans la pratique, ce sur quoi il paraît important d'insister, c'est que « presque chaque université technologique et scientifique dans le monde dispose d'un département de théâtre qui traite les sujets étudiés sur son campus aussi bien que ceux du théâtre classique et contemporain ». Il convient aussi de souligner que certains professeurs de science et d'ingénierie ont pris individuellement l'initiative d'adapter au théâtre les mystères de la science. Il apparaît donc que « le Théâtre Scientifique est une façon de rendre la science accessible à l'homme dans sa tentative de répondre aux besoins de l'avenir ». Un tel théâtre existe déjà au Technion, permettant l'alliance heureuse de l'imaginaire et du réel – autre manière de résoudre la question que pose la dialectique du vrai et du faux.

**Michel AROUMI** présente, quant à lui, une analyse du film d'Arnaud Desplechin, *Un Conte de Noël* (2008), qui fait apparaître la dialectique du vrai et du faux à travers l'interface entre faux-semblants et sincérité, fantasmagorie et réalisme apparent, théâtre « vrai » et théâtre en abyme. Il démontre que « les références à l'art théâtral, et surtout à Shakespeare, dans le film [...] participent à une vision critique des arts de la représentation, envisagés dans leur capacité d'illusion ». Et c'est ainsi qu'« au beau milieu du film, l'invention d'une courte 'pièce de théâtre' par les enfants d'un des fils de la famille exprime la violence qui se masque dans ces rapports familiaux ». Il souligne que la pièce en question, « cette imitation infantile des ressources de l'art théâtral », a plus de vérité que les échanges verbaux des membres de cette famille et que « sa violence, dont la gravité est occultée par la figure de Zorro, qui inspire cette pièce, exprime à l'état brut celle des affections morbides, physiques ou psychiques, dont la vérité est toujours plus ou moins déguisée dans les propos des personnages qui entourent ces enfants ». Évoquant « la mise en abyme de l'illusion théâtrale », il indique que « le plus remarquable des intertextes de ce film » est *Le Songe d'une nuit d'été*, film tourné par Max Reinhart et William Dieterle en 1927, et diffusé à la télévision que regarde le jeune schizophrène du film. D'autre part, la référence à cette pièce de Shakespeare, ajoute-t-il, est « fort bien adaptée à la tension du vrai et du faux » qui anime le scénario du film. À la fin de ce dernier, dans une séquence onirique, « une adaptation du *Songe* de Shakespeare pour le théâtre de marionnettes, précise le sens de cet hommage qui intéresse la pensée de Shakespeare sur le charme trompeur des faux semblants ». On peut encore mentionner maints exemples de références à l'illusion et sans doute aussi au domaine du fantastique, comme, par exemple, cette « association du GVH à une 'chimère' [qui] excède la vérité médicale ». Autre exemple remarquable : ces séquences où « la critique de l'illusion artistique [...] se voit concurrencée par les hallucinations du jeune homme : un loup surgit dans le séjour, auquel se substitue Junon la grand-mère – comme si la grand-mère et le loup du conte ne faisaient qu'un... ». Il convient enfin d'évoquer le bref épilogue, « où la représentation du *Songe d'une nuit d'été*, cette fois dans un petit théâtre d'ombres, est associée aux préoccupations de la dramaturge Elizabeth, dont les accents shakespeariens, dans son monologue intérieur en voix off, évoquent plus la recherche de l'inspiration littéraire que le bonheur de la paix retrouvée ». Peut-être aura-t-elle ainsi trouvé sa vérité...

La rubrique **COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS** nous permet ensuite de prendre un peu de recul par rapport à notre investissement dans le monde du spectacle proprement dit mais demeure au cœur de notre problématique en proposant deux études en relation directe avec cette tension qu'entretiennent les deux notions de VRAI et de FAUX, l'un des deux textes présentés ici nous faisant rencontrer un maître du paradoxe et du jeu des oppositions surprenantes, Lewis Carroll.

**Olivier ABITEBOUL**, dans la première étude, intitulée « Vérité et paradoxe en philosophie : le paradoxe essentiel », se donne pour objectif de mettre en lumière les relations qu'entretient la vérité

avec le paradoxe et de montrer que « le paradoxe constitue la véritable structure des vérités philosophiques ». C'est dans cette perspective qu'il s'emploie à établir « que les vérités philosophiques sont souvent paradoxales, et [...] que le paradoxe peut se concevoir comme vérité ». C'est ainsi qu'il soutient la thèse que, loin de s'assimiler au sophisme, « le paradoxe ne se résume pas à une apparence de vérité. Ce n'est pas un raisonnement faux voulant passer pour vrai ». Suit l'analyse approfondie de l'un des paradoxes les plus célèbres qui tend à démontrer que « les paradoxes ne consistent pas à prouver des choses contradictoires ». En fait, plus subtilement, on est amené à cette évidence que, « si le paradoxe n'est pas le sophisme, c'est qu'il ne se réduit pas à de la fausseté, mais implique la *coexistence* de la vérité et de la fausseté ». Il faut bien admettre alors qu'il « présuppose l'impossibilité de discriminer entre vérité et fausseté et en tant que tel, il peut se penser comme aporie » (le fameux paradoxe de Russell sert cette démonstration). On constate toutefois « que le paradoxe n'implique pas l'absence totale de vérité, du fait de son caractère aporétique, mais qu'il mène bien plutôt à une redéfinition de la vérité ». Allant plus loin encore, il en vient à considérer les vérités philosophiques comme des paradoxes et, à l'appui de cette thèse, s'applique à établir une véritable typologie des paradoxes des philosophes – ce qui nous permet de « comprendre à quel point les paradoxes sont présents dans l'histoire de la pensée » – et à émettre « l'hypothèse selon laquelle la paradoxalité serait même la propriété essentielle de la vérité ». Si donc « le paradoxe constitue la structure même de la vérité », on aboutira à la conclusion « qu'il faut en finir avec l'idée d'une vérité absolue et univoque [car] il s'agit en fait, comme le disait Deleuze dans sa *Logique du sens*, de passer du domaine de la vérité à 'la sphère du sens', voire même du double sens, de dépasser le principe d'identité par une raison contradictoire, orientée vers la multiplicité ». Et de conclure : « La vérité est, essentiellement, polysémique ».

**Olivier ABITEBOUL**, dans sa seconde étude, intitulée « Le paradoxe contre le sophisme et comme règle de vérité », illustre son propos en faisant référence à Lewis Carroll – dont *Alice au Pays des merveilles* a fourni la matière de nombreux films et spectacles de manière récurrente. Il estime que, chez cet auteur, « le paradoxe apparaît comme une instance non contradictoire. Il se profile dans l'horizon de son double, le sophisme, sur lequel il rejette toute la responsabilité de la contradiction ». En outre, ajoute-t-il, « s'opposant résolument au sophisme comme porteur d'illogisme, le paradoxe revendique son appartenance, ou plutôt sa dépendance vis-à-vis de la logique. Il a quelque chose à voir avec la vérité. Il est même pour ainsi dire une règle de vérité ». Il traque alors et démonte les syllogismes présents chez Carroll, soulignant que « le syllogisme n'est que l'apparence formelle de la logique », soutenant que, dans *Alice au Pays des merveilles* (notamment dans les épisodes sur la tête du chat du Cheshire et sur le bourreau), s'il semble parfois y avoir contradiction, « la contradiction [...] est superficielle : elle repose sur le fait que les deux syllogismes forment un sophisme ». Il rappelle que Carroll lui-même définit le sophisme comme « tout raisonnement qui nous trompe, en paraissant prouver quelque chose qu'en réalité il ne prouve nullement » ou comme « un couple de propositions, proposées comme prémisses d'un syllogisme, et qui ne permettent de tirer aucune conclusion ». En fait, les paradoxes chez Carroll ont, entre autres, pour fonction de « transcrire l'insécurité du sujet du récit ». Il faut aussi mentionner chez Carroll, « la possibilité d'une vérité paradoxale, d'un non-sens qui fait sens. Ainsi le non-sens des mots-valises a des effets de sens, même s'il est double. C'est que le sens n'est autre que l'instance qui circule en double-sens ». Après une longue démonstration convaincante, il conclut, à la lumière de l'examen d'exemples tirés d'*Alice*, que « le paradoxe n'est pas apparition d'une contradiction entre deux vérités mais seulement contradiction entre le vrai de la science et le tenu pour vrai de l'opinion ».

C'est dans le cadre d'une rubrique spéciale, **ATELIER D'ÉCRITURE**, et toujours en relation étroite avec notre thématique actuelle, que nous présentons deux textes, de facture fort différente, certes, mais dont le mérite est d'offrir aux lecteurs la qualité que l'on est en droit d'attendre de textes très personnels.

**René AGOSTINI** est l'auteur du premier texte, texte qui allie lyrisme et verve polémique. Intitulé « Jésus, Bouddha, Socrate et son démon », il porte en sous-titre : « De l'a-Vérité de l'Existence à la Vérité du Théâtre » – sous-titre qui indique clairement et sans ambages le projet d'un texte qui a pour

ambition de souligner que le vrai et le faux ne sont pas forcément là où on est censé les attendre ! Toute la première partie, *Préliminaires*, est une invocation lyrique à l'amour de l'Autre : « *Ma vraie valeur se mesurera à la réponse que je ferai à cette question, un jour, au crépuscule : qu'est-ce que j'ai fait pour les autres ?* ». C'est en même temps une longue méditation sur le sens de la Vérité. On pourrait beaucoup craindre en lisant de telles formules que : « La Vérité, c'est la Solitude, la Vérité, c'est la mort », mais on voit s'entrouvrir une porte sur l'espérance avec cette promesse : « Co-naître avec la Vérité. Seul. Et attendre » ou encore celle-ci : « La Vérité ? *S'ancrer à la Terre, s'y enraciner – et marcher sur la Terre, être l'Arbre qui marche* ». Dans la seconde partie, où il dresse le « bilan provisoire de l'existence en notre temps », partie plus nettement polémique, voire subversive, il s'attaque, parfois de façon virulente, mais toujours avec une sincérité touchante, à l'« ordre établi », aux conformismes, aux idées reçues, au scandale de l'injustice, aux hypocrisies et au mensonge érigé en institution, et même à « tout ce qui prend des airs de liberté ou de libération [et qui, en définitive,] est mensonger ». Car, ajoute-t-il, on peut se demander aujourd'hui comment faire pour éviter « la volonté impure » dont parle Cioran. Mais l'amertume et la rancœur que l'on ne peut manquer de percevoir dans des passages nourris d'indignation et de révolte sont toujours dominés par un constant souci de la Promesse et l'espérance du « Réveil très attendu, le grand Commencement ».

**Louis VAN DELFT** est l'auteur du second texte, *La Poursuite*. Il s'agit là d'une pièce radiophonique, créée en 1986 et diffusée alors sur Radio-France / France-Culture. Le thème du vrai et du faux y est abordé à travers le protagoniste, Katz (avec un K... comme dans *Le Procès* de Kafka), personnage étrange, insaisissable (sans jeu de mots), apparemment en fuite et poursuivi par son passé – un passé que l'on pressent lourd de culpabilité, souillé par une trahison commise par Katz envers lui-même. Qu'il ait affaire à l'Inconnue, à la Prostituée, à l'Hôtesse de l'enregistrement, à l'Hôtesse de location de voitures ou à la Logeuse, il est constamment l'objet de soupçons ou de mise en accusation (de manière larvée, insidieuse, ou ouvertement, vers la fin) : pleuvent sur lui reproches et remontrances et il est finalement amené à demander pardon pour une faute inscrite sans doute dans les registres de l'humanité de toute éternité... Le théâtre est certes un *medium* tout à fait approprié pour maintenir un suspens quasi existentiel car on est proche ici de ce théâtre dit de l'absurde qui désigne l'homme comme la victime (émissaire ?) de tout questionnement concernant son rapport au monde. Atmosphère inquiétante, personnage trouble, situation aberrante, interrogations angoissées font de cette pièce – dans laquelle un bruitage étudié de près accentue le mystère – une illustration de la poursuite incessante qu'entretient l'homme, en quête lui-même de vérité, et, pour commencer, de sa propre vérité. Car ce titre ambigu, *La Poursuite*, ne conduit pas seulement à s'intéresser à l'intrigue (Katz poursuivi pour un crime commis dans un plus ou moins lointain passé) mais surtout, sans doute, à cette thématique qui met en relation, pour tout homme, sa perception du vrai et du faux.

Deux rubriques complètent ce numéro de *Théâtres du Monde*. Il s'agit, en premier lieu, de **NOTES DE LECTURE** dues à Maurice ABITEBOUL, René AGOSTINI et Jean-Marc QUILLET, qui présentent quelques ouvrages parus récemment concernant l'esthétique théâtrale et la problématique poésie / politique au théâtre ainsi que le théâtre d'Asie. Dans la deuxième rubrique, **VU SUR SCÈNE**, Richard DEDOMINICI et Marcel DARMON rendent compte de spectacles (opéra essentiellement) produits en 2011. Ces deux rubriques devraient pouvoir, du moins nous l'espérons, se développer dans de prochains numéros de la revue.

Pascal disait : « L'imagination, maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours ; car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge » (*Pensées*, 1670). Mais La Rochefoucauld, de façon un peu plus nuancée, proclamait pour sa part : « Il y a des faussetés déguisées qui représentent si bien la vérité que ce serait mal juger que de ne s'y pas laisser tromper » (*Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, 1664). Vauvenargues, quant à lui, soutenait, au siècle suivant : « L'imposture est le masque de la vérité ; la fausseté, une imposture naturelle ; la dissimulation, une imposture réfléchie ; la fourberie, une imposture qui veut nuire ; la duplicité, une imposture à deux fins » (*Introduction à la connaissance de l'Esprit humain*, 1746) : on y verrait volontiers une évocation du monde du théâtre ! À prendre certaines de ces pensées au pied de la

lettre, d'ailleurs, on risquerait de porter sur toutes les œuvres d'art un jugement des plus sévères. Le théâtre, par exemple, ne serait que le refuge des âmes faibles, préférant les douteuses séductions de la facticité et de l'illusion aux rigoureuses contraintes qu'impose nécessairement la quête de la Vérité. Et pourtant, les études et commentaires qui vont suivre, les textes de création que nous présenterons au lecteur dans ce numéro, vont toutes et tous dans le même sens : suggérer que le monde du théâtre – et du spectacle en général – recèle des trésors enfouis, regorgeant de vérités multiples qui, à défaut de révéler *la Vérité*, ouvrent des horizons lumineux. La vérité des émotions, en fin de compte, devrait-elle être considérée comme inférieure à celle du monde, au « parti-pris des choses » et du réel ?

C'est, en fait, la vérité du texte dramatique ou opératique qui nous intéresse ici. Citation pour citation, nous ne résistons pas au plaisir d'évoquer ces quelques mots qui nous éclaireront plus que de grands discours sur la vocation du théâtre – et de toute œuvre d'art (pour autant que nous entendions le mot « langage » dans son acception la plus large : langage pictural, musical, plastique, chorégraphique, etc) : « Le vrai et le faux sont des attributs du langage, non des choses. Et là où il n'y a pas de langage, il n'y a ni vérité, ni fausseté », nous rappelle en effet Thomas Hobbes dans son *Léviathan* (1651).

**Maurice ABITEBOUL**  
*Président de l'Association ARIAS*  
*Directeur de « Théâtres du Monde »*