

**INTRODUCTION :**  
**L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE**  
**SIMULATION ET DISSIMULATION**

*Savoir dissimuler est le savoir des rois. (Richelieu)*  
*Dès que le mensonge et la dissimulation risquent de nous servir, nous les pratiquons. (Jacques Rigaut)*

S'il existe un lieu où règnent en maître la simulation et la dissimulation, c'est bien le théâtre : dans les dialogues notamment se font constamment jour des jeux de pouvoir entre des personnages incarnés par des comédiens qui ne sauraient avancer autrement que masqués, cachés, dissimulés derrière leurs rôles de composition. Le masque lui-même témoigne de cette duplicité inhérente au jeu d'acteur – lequel ne saurait donc se présenter à nous autrement que sous le double masque de la simulation et de la dissimulation : il est la duplicité incarnée, celui-là même qui, portant le masque et dans l'espace du jeu, « fait semblant », simule le vrai pour mieux dissimuler le faux, simule en dissimulant, dissimule en simulant. Le théâtre offre ainsi, notamment dans l'expression ou la représentation des sentiments et des émotions, un panel infini de situations relevant simultanément de la simulation et de la dissimulation : dans ce contexte, les notions de *copie*, de *feinte*, d'*imitation*, de *mime*, de *parodie*, inhérentes à la simulation, seront ici examinées en détail, au même titre que celles de *duplicité*, de *fuite*, d'*hypocrisie*, de *mensonge* ou encore de *sournoiserie*, inscrites dans la notion de dissimulation. Les notions de simulation et de dissimulation ne seront donc pas abordées nécessairement en termes d'opposition mais plutôt en termes de complémentarité au sein de l'arrière-scène du théâtre.

Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* invite à découvrir comment les divers auteurs ici traités s'emparent de ces rapports, sans cesse renouvelés et revivifiés, entre simulation et dissimulation au théâtre.

**ÉTUDES SUR « L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE : SIMULATION ET DISSIMULATION »**

**Marie-Hélène DAVIES** considère que toute création artistique consiste en une simulation, la création d'une image significatrice à partir de la matière brute. Au théâtre, par le choix des mots et des personnages, l'auteur fait jaillir l'esprit, un message qui n'est pas direct, mais dissimulé sous des conflits de paroles et d'actions, souvent placés dans des lieux et des temps lointains pour la tragédie, afin

d'échapper à la censure gouvernementale. L'auteur compose à partir d'une idée, d'un canevas trouvé, ou d'une grille un texte, produit du labeur et du subconscient d'un homme de son siècle, s'adressant à un public de son siècle. Le miracle de la représentation vient de la conjonction des efforts de l'auteur, des acteurs, des machinistes, et de la réaction du public ou des autorités qui amènent parfois l'auteur à reconsidérer son texte. Quelques anecdotes dissimulées au public rendent aussi plus vivante l'arrière-scène de la création théâtrale.

**Henri SUHAMY** précise que les réflexions sur la simulation et la dissimulation au théâtre, ainsi que le passage des révélations attendues qui va de l'arrière-scène à l'avant-scène, ont donné lieu à une analyse en trois parties, appelées les trois fonctions. La première fonction concerne le théâtre lui-même, l'espace d'un spectacle où les acteurs doivent se livrer à toutes sortes de simulations, et où existent des cachettes de toutes sortes. Un paragraphe rappelle la nature littéraire du théâtre, qui demande aux acteurs de se mettre au service d'un texte parfois versifié et qui a été écrit avant d'être parlé. La deuxième fonction traite du caractère souvent satirique du théâtre, quand il dénonce les menteurs, les intrigants, les charlatans, parfois groupés en corporations. La troisième fonction revient à l'auteur, qui n'oublie pas le caractère ludique du théâtre. Il organise des situations où diverses formes de simulation et de dissimulation créent des intrigues compliquées, génératrices de rire ou d'émotion, avec pour résultat que le public en arrive à reconnaître la présence et l'art de l'auteur dans ce qu'il voit et entend.

**Jean-François SENÉ** nous rappelle, dans sa contribution, qu'après la chute dans l'ignorance, la disparition des classes moyennes a réduit l'usage de l'écriture à la noblesse et aux milieux religieux. Retenons qu'il n'y a aucun auteur laïc jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Des textes religieux d'abord ont leurs représentations explicatives pour le peuple ignorant sur les parvis. Puis avec les échanges commerciaux revenaient peu à peu sur les foires des récits qui ont survécu grâce à l'oral et où des bateleurs jouaient des scénettes sur des tréteaux. L'héritage du théâtre nous revient d'Italie à la Renaissance. Déjà l'imprimerie redonne de l'importance à l'écrit. La langue s'élabore, s'officialise, se tricote (Pierre de la Ramée et la grammaire / François I<sup>er</sup> et l'Édit de Villers-Cotterêts). Au fur et à mesure que le spectacle se développe pour créer un monde où l'on veut transporter le spectateur, le décor prend de l'importance. Les préoccupations des anciens étaient l'acoustique, elles deviennent de plus en plus le visuel.

Le masque, premier artifice (*Persona*), est sérieux s'il re-présente le tragique, ou comique s'il fait rire, c'est la *Commedia dell'arte*. Peu à peu se complexifie le décor. Pour pourvoir à ce monde de « ficelles », il y a des ouvriers pour fabriquer des machines, créer des truquages acoustiques, des costumiers : tout un monde est convoqué à l'élaboration de l'illusion. Il faut de plus en plus de « paraître-vrais ». Les coulisses vont donc être ce lieu d'élaboration mais aussi celui où les acteurs se préparent, se croisent, où les dramaturges vont et « de nouveaux métiers » s'activent. Enfin le théâtre, devenu cette parenthèse de vie, ce miroir salu-

taire, ce défouloir, est aussi un brouet : pièce, jeux des acteurs, décor qui captent les spectateurs, etc.

**Théa PICQUET**, dans sa contribution, commence par citer Machiavel : « Il est nécessaire de bien farder cette nature et d'être grand simulateur et dissimulateur », écrit Machiavel en 1513, dans le célèbre chapitre XVIII du *Prince*, lorsqu'il conseille de bien user de la bête et de l'homme, et de choisir le renard et le lion. Il faut, précise-t-il, « être renard pour connaître les pièges, et lion pour effrayer les loups. » Qu'en est-il au théâtre ?

La comédie sur laquelle se penche l'autrice, écrite quelques années plus tard, l'une des deux d'Agnolo Firenzuola, *La Trinuzia*, en constitue une bonne illustration. L'article se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de simulation et de dissimulation dans les noms de certains personnages, dans le jeu de l'acteur – mensonge, manipulation, déguisements – pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin, non sans avoir rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes en présence.

**Jean-Pierre RICHARD** montre comment, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, quand la troupe de Bottom donne *Pyrame et Thisbé* devant le duc d'Athènes et sa Cour, le jugement de celle-ci est sans appel : ces comédiens amateurs – tous artisans à la ville – se montrent incapables de *simuler* la tragédie, incapables qu'ils sont de *dissimuler* leurs artifices car leur représentation est inepte ; ils maîtrisent si peu l'art dramatique qu'ils réussissent à massacrer l'une des pièces les plus fameuses du répertoire...

Mais le public de Shakespeare est-il tenu d'épouser le point de vue du public athénien ? Et si c'était, en vérité, la Cour de Thésée qui n'entendait rien à l'art dramatique selon Shakespeare ? Les Artisans ne cherchent pas à pratiquer un art de l'illusion qui ferait oublier au public qu'il est au théâtre et qu'on *joue* devant lui. Leur profession les avantage lorsqu'il s'agit de montrer aux spectateurs les rouages d'une représentation théâtrale.

Leur art de l'illusion s'exerce ailleurs, conformément au programme fixé par Bottom lors des répétitions : « Nous allons répéter avec obscénité ». Et, dans ce domaine, ils se montrent tellement habiles à « dissimuler l'affaire à l'œil du vulgaire » (comme Macbeth se jurera de le faire une dizaine d'années plus tard) que l'obscénité foncière de leur spectacle échappe totalement à l'entourage du duc d'Athènes. Ce n'est vraiment pas là le genre de public adapté au théâtre de Shakespeare ... à commencer par *Le Songe d'une nuit d'été* !

**Maurice ABITEBOUL** constate que tous les personnages ou presque, dans *Hamlet*, à un moment ou à un autre, sont confrontés à un choix de comportement qui implique pour eux de s'éloigner de la vérité que constitue leur présence en scène – et ainsi de se réfugier dans une arrière-scène, sans doute faussement protectrice –, sous couvert d'un jeu avec les apparences qui les conduit, corollaire-

ment, à produire des effets « fabriqués » de simulation sur l'avant-scène, voire de construire en remplacement une présence *ob-scène*.

Ceux qui ont du mal à « jouer le jeu », demeurent près d'une réalité dépourvue d'ambiguïté, incapables qu'ils sont de s'adapter et de donner le change. Il y a ceux, aussi, qu'il appelle des « idiots utiles », qui, incapables de ruser intelligemment, quittent la scène de façon peu glorieuse, rapidement éliminés. Et puis il y a le fantôme du père, le Spectre, et l'oncle Claudius, l'usurpateur : ils engendrent un cycle de meurtres et de vengeances qui met aux prises « les deux puissants adversaires » que sont Claudius et Hamlet dans un jeu trouble de chausse-trapes et de faux-semblants, de simulations et de dissimulations, jeu qui se joue dans un aller et retour entre arrière-scène et avant-scène. C'est dans un tel contexte qu'Hamlet, « revêtant un personnage bizarre », se débatta à n'en plus finir avant de retrouver, presque *in extremis*, sa nature profonde, débarrassée de tout artifice et de tout simulacre, et, dans un esprit de réconciliation, le monde de l'authenticité.

**Christian ANDRÈS** précise, dès l'abord, que « l'arrière-scène » sera ici interprétée comme « *scena aperta* » pour le dire en italien avec Leone de' Sommi, théoricien dramatique du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit donc de scènes domestiques où le spectateur peut voir et entendre ce qui se passe à l'intérieur d'une maison, ce qui suppose un déplacement de l'action dans une zone marginale du théâtre (sur les côtés ou au fond de la scène). En Espagne, cette technique scénographique utilisée dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est reprise par Lope de Vega qui fit alterner scènes d'intérieurs et scènes extérieures avec plus ou moins de fréquence et de densité dans son immense œuvre théâtrale. L'auteur se propose donc d'étudier ici ce genre de scénographie dans ses rapports à la simulation et à la dissimulation dans trois *comedias* urbaines : *Las ferias de Madrid* (1588), *El acero de Madrid* (1608), *Las bizzarrías de Belisa* (1634).

**Aline LE BERRE** se penche sur *La Conjuración de Fiesque* (1783), pièce dans laquelle simulation et dissimulation sont omniprésentes. Elle montre que Schiller a campé en Fiesque un héros ambigu et double, qui a ourdi en 1547 une conspiration pour débarrasser la ville de Gênes de ceux qui la dirigent, le vieux doge André Doria et surtout son neveu, Gianettino, débauché cynique, pour instaurer une république plus égalitaire. Chef d'une conjuration, Fiesque est contraint de jouer la comédie. Il porte le masque du libertin frivole pour ne pas éveiller les soupçons des Doria et participe à leurs fêtes.

Seulement, parallèlement à cette comédie dictée par la nécessité, il en existe une autre qui l'est moins, car si Fiesque prétend combattre pour un idéal républicain devant les conjurés, il n'envisage pas en fait de l'instaurer réellement, car, en proie à l'*hybris* du pouvoir, il aspire à exercer celui-ci en solitaire. La simulation existe donc chez lui à un double niveau et rend ses desseins équivoques. Devenue pour lui une seconde nature, elle l'empêche de savoir qui il est vraiment et rend son combat problématique. À force de feindre et de se déguiser, il a perdu le sens du bien et du vrai, au point qu'il finit lui aussi par être victime de fausses

apparences et tue sa femme en croyant assassiner Gianettino. Schiller campe le drame d'un faux révolutionnaire, louvoyant et instable, victime de ses propres artifices, aveugle à force de vouloir aveugler autrui. Ce faisant, il s'interroge sur l'utilisation de moyens immoraux pour atteindre un but louable et montre que, à ses yeux, contrairement à la pensée de Machiavel, la fin ne justifie pas les moyens, car l'utilisation de moyens douteux pervertit la fin.

**Jean-Pierre MOUCHON** rappelle que le *Don Giovanni* de Mozart et *Da Ponte* peut faire l'objet de multiples analyses. Son propos a été de montrer que, dans le domaine de la simulation et de la dissimulation, il se révèle très instructif. En effet, *Don Juan* use de procédés surnois pour arriver à ses fins (flatterie, propos galants, mensonges, hypocrisie, intimidation). Parmi les autres personnages, il faut noter que, malgré son ressentiment fort compréhensif, *Donna Elvira* éprouve encore de l'amour pour son mari volage. *Leporello*, le valet de *Don Juan*, tient lui-même un discours différent selon qu'il est en présence ou loin de son maître. Mais il appartient à la musique d'offrir la plus grande ambivalence, car, pour une oreille exercée, elle dit plus qu'elle ne laisse apparemment entendre.

**René AGOSTINI** se penche sur la deuxième pièce en un acte de Synge, après *Cavaliers de l'Océan* (*Riders to the Sea*), *L'Ombre de la Vallée*, laquelle semble offrir un motif de comédie conventionnelle : le mari trompé et violent, le nouveau prétendant grotesque et ridicule, et le coup de théâtre d'un individu censé être de passage mais avec qui la femme prétendument adultère va partir. Cet aspect conventionnel s'enrichit d'une dimension idéologique (Irlande traditionnelle contre l'Irlande colonisée par la Grande-Bretagne) et poétique (nomadisme contre sédentarité, « Éloge de l'Insécurité » – titre d'Alan Watts – contre l'attachement à la rassurante stabilité, amour de la Nature et de la vie sauvage).

Mais se greffe à tout cela, un peu malgré l'auteur lui-même, voire, indépendamment de sa volonté, un aspect initiatique, une manifestation de sa vie secrète, par des détails imperceptibles dans le dialogue et dans certaines didascalies, qui approfondissent la portée de cette œuvre. René Agostini choisit d'aller droit à ce filigrane de l'œuvre, laissant au lecteur volontaire le soin de voir les signes de ce « sous-texte ». Tout se passe comme si Synge faisait semblant de dérouler le drame d'une histoire mais qu'il murmurait, derrière ce trompe-l'œil, une autre histoire, un autre drame : un récit ébauché sur la base d'un non-dit révélateur d'un cheminement proprement initiatique.

**Filippo BRUSCHI** montre comment, à l'intérieur de la réaction contre le côté matériel et visuel du spectacle, devenu de plus en plus important depuis la Révolution, le Symbolisme occupe une place privilégiée. Une telle réaction se sert paradoxalement d'un des artistes ayant contribué le plus à l'affirmation des potentialités de la scène : Richard Wagner. En effet, avant le Théâtre d'Art (1890), avant même le manifeste symboliste de Moréas (1886), c'est dans les pages de la *Revue Wagnérienne* (1885-1888) qu'on assiste à la première élaboration d'un projet

d'anti-théâtre. Cela signifie-t-il que la *Revue Wagnérienne* ne fait qu'anticiper les maigres résultats scéniques du Théâtre d'Art et l'impasse d'un théâtre de l'invisible ? De fait, c'est dans *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin, où Joyce trouva inspiration pour l'écriture du monologue intérieur, que l'on trouve une tentative de solution à ce paradoxe. Dans ce conte, écrit en concomitance avec les derniers numéros de la *Revue Wagnérienne*, on voit, derrière l'apparent refus de la description du monde/scène, émerger la réélaboration de ce même monde par un regard qui l'observe par derrière les coulisses, essayant ainsi de lui conférer une unité.

**Vanessa SAINT-MARTIN** observe que, dans un élan résolument contestataire, le dramaturge andalou Federico García Lorca renoue avec l'obscène en lui cédant une place paradoxale. Fortement influencé par la psychanalyse freudienne, il ne se contente pas de l'exposer sur les planches. À l'instar du travestissement des désirs refoulés dans le rêve, il choisit de dissimuler les pulsions censurées par la société bien-pensante dans une matrice poétique.

Cette contribution vise à examiner le rapport entre l'obscène et la poétique de l'implicite dans la dramaturgie lorquienne. Il s'agit ainsi de réfléchir à la dimension discursive de l'« arrière-scène » théâtrale à travers l'analyse du répertoire implicite employé dans un corpus restreint composé de *Yerma*, *Así que pasen cinco años* et *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Au sein de ces trois pièces, l'expression des désirs érotiques contraires à la loi sociale emprunte des voies détournées. Les métaphores, les points de suspension ou encore les sous-entendus qui abondent permettent d'introduire clandestinement dans les dialogues les tabous niés par la société bourgeoise. En outre, cette étude s'attache à démontrer que la dialectique voiler/dévoiler prévaut dans l'ensemble des trois œuvres, malgré leur inscription dans des catégories différentes par la critique.

**Julie BERNARD** considère que le théâtre d'Alberto Savinio (1891-1952) est un théâtre en trompe-l'œil et que, pour percevoir cette « chose digne d'être vue », l'artiste métaphysique invite le lecteur/spectateur à utiliser les yeux de l'esprit. Elle souligne que l'œuvre théâtrale savinienne met en tension, exacerbe et ironise le monde concret du théâtre et le monde abstrait du langage. Dans ce théâtre de paroles, tout s'exprime dans un flux et reflux : les mots, les morts, les objets. La parole est multiple : incarnée ou décharnée ; plastique ou optique ; visible ou invisible ; audible ou indicible. De ce va-et-vient permanent, fluctuant entre l'*informe* et la *forme*, le langage théâtral (verbal et paraverbal) joue donc un jeu dangereux, périlleux, au service du renouvellement du personnage de théâtre.

Le rideau, objet de la révélation, s'ouvre sur un *homme-acteur* qui n'est autre qu'une réplique du spectateur. Dès lors, l'acteur est dans la salle et l'homme est sur scène. Par cette dramaturgie inversée, nous explorons l'envers du décor.

**Patricia CORBIER-BASDEVANT** a choisi, pour aborder la problématique de « l'arrière-scène du théâtre : simulation et dissimulation », de s'appuyer sur l'œuvre iconoclaste du dramaturge américain Edward Albee (1928-2016) qui a

voulu produire un théâtre « réaliste » en rejetant l'existence d'une coupure entre la réalité, ses apparences et l'imaginaire. C'est avec ironie et provocation qu'il aborde le problème des rapports entre apparences et réalité dans le théâtre du monde (*Theatrum Mundi*), sur le plan social (rôle et dimension humaine), logique (sens et non-sens) et psychologique (raison et folie), ainsi que sur le plan de la représentation théâtrale (personnage et acteur).

Riches en questionnements philosophiques, ses pièces présentent le parcours initiatique du Sujet entre représentation (*Theatrum Mentis*) et expérience, imaginaire et réalité. Du jeu au « je », de l'arrière-scène vers l'avant-scène, le personnage prépare son audition, impliqué dans une dialectique de la représentation et de l'expérience riche de vérité. Le jeu et la simulation sont utilisés comme des procédés de représentation satiriques d'un monde-théâtre responsable de l'aliénation du Sujet qui s'illusionne. En prise avec son « drame cérébral », il choisit ou est contraint de subir l'expérience de l'extimité – dévoilement de son for intérieur – sous forme de performance publique à l'avant-scène sous les yeux d'autrui.

Quelle va être la valeur de cette théâtralisation du Sujet qui ne connaît que le simulacre ? Cet acte de représentation devient-il un facteur déterminant dans la genèse du Sujet ?

**Edoardo ESPOSITO** se penche, dans sa contribution, sur Luigi Pirandello (1867-1936), dont l'écriture de pièces de théâtre ne commence qu'en 1910, après une importante production de nouvelles et de romans, et qui a été le directeur artistique de la compagnie « Teatro d'Arte », créée à Rome, en 1924, par un petit groupe d'intellectuels. Néophyte en tant que praticien de théâtre et plus particulièrement de la mise en scène, Pirandello a marqué de son empreinte l'activité de cette compagnie dans la période allant du 2 avril 1925 au 15 août 1928.

Les caractéristiques novatrices de sa méthode prévoient une organisation techniquement irréprochable de la scène, la possibilité de disposer de plusieurs comédiens hautement compétents, le recours systématique à un nombre important de répétitions, la conception d'une identification profonde du comédien au personnage, ayant pour conséquence la suppression du souffleur. S'inspirant pour cela de ses réflexions théoriques sur le théâtre, il monte, en l'espace de trois ans, cinquante pièces, comprenant majoritairement ses propres textes ainsi que ceux d'autres auteurs italiens (Cicognani, Bontempelli, etc.) et étrangers (Vildrac, Ibsen, Unamuno, etc.). Bien que les nombreuses tournées de sa compagnie en Italie et à l'étranger obtiennent un accueil plutôt favorable, les recettes s'avèrent insuffisantes tout comme les capitaux promis par les grands industriels de l'Italie du Nord.

**Maurice ABITEBOUL** montre, dans son étude de la pièce de Patrick Modiano, *Nos Débuts dans la vie*, que l'on retrouve, dans ce théâtre, toute la mythologie modianesque bien connue, celle qui, dans une quête douloureuse qui nous conduit à la recherche d'un temps perdu, évoque, avec assez souvent une souffrance perceptible, un passé enfui et qui nous plonge dans les brumes d'un univers, parfois fantasmagorique, plein de nostalgie et de souvenirs doux-amers. Mais, pour parve-

nir à traduire cette temporalité (souvent bousculée dans la pièce), Modiano joue avec les codes du théâtre, ce lieu démultiplié, et nous mène des coulisses à la scène, des loges des acteurs au plateau du régisseur, plus exactement de l'avant-scène à l'arrière-scène. Il parvient en effet, avec maîtrise, à investir les divers lieux où se déroule la pièce d'une temporalité éclatée qui nous plonge subitement à certains moments, et comme dans un rêve, dans un passé lointain, indéfini, puis nous ramène, de manière tout aussi inattendue et brutale, à notre présent conscient, au présent supposé de la pièce.

Dans son article « Le théâtre des pays du Golfe entre simulation et dissimulation », **Hadj DAHMANE** vise, à travers l'analyse de pièces de théâtre, à étudier deux types d'expériences. D'abord celles ayant été « subordonnées » à la vision politique en l'absence de liberté d'expression, faisant l'économie de thèmes ô combien importants tels que la politique, le social ou encore la religion. Ces thèmes, même évoqués, restent loin d'être traités avec approfondissement et esprit critique. Ensuite, celles ayant pu, grâce aux artifices du théâtre, donner un nouvel élan thématique au théâtre de cette région du monde. Quoi qu'il en soit, il est à signaler que les débuts du théâtre au sein des différents pays du Golfe sont quasi identiques, mais à des périodes propres à chaque pays en fonction des conditions sociales, économiques ou éducatives. Ce théâtre a vu le jour d'abord au sein des écoles sous l'influence d'enseignants égyptiens et syriens férus d'art dramatique. Aussi, il serait judicieux de souligner ce qui distingue ce théâtre de celui connu au sein des autres pays arabes : Maghreb et Moyen-Orient.

Lorsque l'on s'intéresse au théâtre des pays du Golfe, on constate des traits communs à l'ensemble de ces pays. Son aspect académique reste marqué par la prédominance de la culture populaire. Ce théâtre reste intimement lié aux contes populaires, comme ceux des pêcheurs à Bahrein. À vrai dire, des intellectuels de cet espace géographique du Golfe ont pu instaurer un nouvel espace théâtral en interaction avec la culture arabe et la culture universelle, en produisant des pièces telles que *La terre parle Ourdou* ou *Bye Bye Londres*, etc. Ce théâtre s'attaque aujourd'hui, de façon explicite ou implicite, à des sujets d'actualité : polygamie, critique sociale et politique, etc. En somme, en traitant ces thèmes, ce jeune théâtre semble avoir trouvé son épanouissement.

#### **SECTIONS « VU SUR SCÈNE », « PORTRAITS / ÉVOCATIONS », « RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES » ET « NOTES DE LECTURE »**

**Jean-Pierre MOUCHON**, dans la rubrique « Vu sur scène », nous offre un compte rendu d'une représentation de *Faust* (Gounod), enregistrée sur la scène de l'Opéra Bastille le 16 mars 2021 et donnée sur France 5, le 26 mars, accompagné de réflexions sur le « Regietheater » qui préside, à l'heure actuelle, sur les scènes lyriques.

**Hélène CAMARADE** dans la même rubrique, présente une contribution consacrée au spectacle *Timon/Titus*, pièce écrite au plateau par le Collectif OS'O et le metteur en scène David Czesienski, créée en 2014 et plusieurs fois primée. Inspirée des thèses de l'anthropologue anarchiste David Graeber dans *Dettes : 5 000 ans d'histoire* et de *Titus Andronicus* et *Timon d'Athènes* de Shakespeare, la pièce interroge le thème de la dette dans ses multiples acceptions, financière, familiale, morale, etc. À partir de plusieurs niveaux de dramaturgie – l'histoire de deux fratries qui se déchirent autour d'un testament, jouée selon trois versions différentes, et des débats qui se déroulent à trois reprises –, la pièce questionne l'hypothèse selon laquelle il existerait une confusion entre dettes financières et obligations morales et soulève des questions connexes, par exemple : Doit-on payer ses dettes ? La dette engendre-t-elle la violence ? Peut-on s'affranchir d'une obligation morale par l'argent ? La contribution étudie les choix esthétiques et dramaturgiques, notamment les jeux métathéâtraux, opérés par l'équipe à la lumière des débats contemporains sur l'annulation de la dette, principalement en France et en Allemagne.

**Michel AROUIMI** nous livre quelques réflexions sur l'interprétation dramatique de *L'Art d'être grand père* de Victor Hugo au théâtre du Lucernaire à Paris, le 10 décembre 2021. Seul sur la scène, et dans un décor unique assez sobre, le bien connu Jean-Claude Drouot *récite* ce long poème, articulé en sections numérotées. Il s'agit en fait d'une « adaptation » du poème, qui valorise ses thèmes majeurs. Le jeu scénique, conçu par Drouot lui-même, est adapté à la relative différence de ces thèmes, qui ont en commun l'idée de l'enfance et celle de la maturité. Or, ce jeu de l'acteur rend manifestes les motivations les moins apparentes de ce poème qui, au-delà de l'autoportrait d'un grand-père (ou du Grand-père), est le miroir des enjeux secrets de *L'Art* du grand Hugo.

**Marc LACHENY**, dans la section « Portrait / Évocation », réintroduite dans le présent numéro de *Théâtres du Monde*, offre une ample bibliographie commentée, « Karl Kraus et la France, Karl Kraus en France », qui vise à fournir à nos lecteurs des indications sur Karl Kraus (1874-1936), satiriste et polémiste autrichien à la plume acérée dont l'œuvre, considérable, n'est encore que partiellement traduite en français, ainsi qu'une orientation précise dans les publications qui lui sont consacrées. La bibliographie proposée a d'abord tenté un recensement des traductions existantes et accessibles des œuvres de Karl Kraus en français, puis la majeure partie de la littérature critique rassemblée a pour objet les principales études publiées sur Kraus en français ainsi qu'en allemand et en anglais. L'inventaire se clôt sur une sélection de bibliographies de référence et de répertoires sur Kraus.

**Marine DEREGNONCOURT**, quant à elle, nous présente un portrait de Marina Hands. Fille de Ludmila Mikaël et de Terry Hands, Marina Hands se voit décerner le « prix du Brigadier » pour le rôle de Marina dans *Sœurs (Marina &*

*Audrey*) de Pascal Rambert. Comment Marina Hands parvient-elle à s'imposer en tant que femme et artiste, étant elle-même fille d'artistes ? Cet article, divisé en trois parties, entend répondre à cette question centrale. Pour ce faire, il faut envisager, tout d'abord, Marina Hands, l'artiste, et sa réaction face à ce prix. Ensuite, aborder Marina Hands, la femme, en tant que fille d'artiste. Se focaliser ainsi sur le lien sororal qui l'unit à sa mère, Ludmila Mikaël. Il faut en venir, *in fine*, à la sororité existant entre elle et Audrey Bonnet, interprète d'*Audrey* dans le spectacle précité.

**Delphine EDY** explique que, dans les mises en scène de Thomas Ostermeier, le directeur artistique de la *Schaubühne* de Berlin depuis 1999, l'arrière-scène du théâtre semble avoir pleinement gagné le devant de la scène. En effet, en choisissant d'« explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène », Thomas Ostermeier ouvre un espace *entre*, une zone intermédiaire, un entre-deux où non-dits, silences et fantômes du passé resurgissent et se manifestent aux personnages.

En prenant appui sur certaines de ses mises en scène les plus récentes, il s'agit d'étudier les choix dramaturgiques, scéniques et esthétiques – et leurs enjeux – qui permettent à Thomas Ostermeier de faire de l'arrière-scène du théâtre le lieu où tout se joue. Qu'il s'agisse de dissimuler en créant deux espaces dramatiques, de faire passer l'arrière-scène à l'avant-scène ou de donner à voir ce qui se passe outre-scène, l'objectif est toujours de démasquer les mensonges et de révéler les non-dits.

**Olivier ABITEBOUL**, dans la rubrique « Réflexions et Commentaires », souligne que, s'il existe un domaine dans lequel simulation et dissimulation jouent un rôle primordial en philosophie, c'est bien celui du dialogue et de l'argumentation. Ainsi les correspondances philosophiques sont le théâtre de véritables jeux de pouvoir entre philosophes. Pour ces derniers, tous les moyens sont bons quand il s'agit d'emporter l'assentiment, ou bien de remporter la victoire dans le combat qui les oppose par l'entremise de moyens rhétoriques ou de techniques argumentatives.

Les philosophes ne sont pas toujours ceux que l'on croit, et la sincérité ou l'intention pure, que l'on est parfois tenté d'accorder à ceux qui sont censés rechercher la vérité à toute force, est à l'occasion remplacée par la duplicité, la simulation ou encore la dissimulation. C'est ce qui apparaît clairement dès lors qu'on se penche sur les relations épistolaires ou bien, plus généralement, les écrits qui retracent les dialogues qu'ont pu entretenir certains philosophes.

L'auteur prend ici l'exemple de Descartes et Gassendi, dans la célèbre *Disquisitio metaphysica*. On y voit bien vite apparaître des techniques argumentatives de dédoublement, duplicité, simulation ou encore dissimulation. Ce que l'auteur souhaite montrer dans cet article, c'est donc que les philosophes, à l'image de Descartes et de Gassendi, ne sont pas toujours les plus enclins à une recherche pure et sincère de la vérité. Ce qui leur importe parfois le plus, c'est bien plutôt de

prendre l'ascendant sur leur interlocuteur, d'être celui qui a raison plus que celui qui possède la raison... Les correspondances philosophiques apparaissent ainsi souvent comme le théâtre de violentes luttes pour prendre le pouvoir par le biais de la rhétorique et des techniques argumentatives. La recherche désintéressée de la vérité n'importe alors plus beaucoup, et c'est à ce moment que s'immiscent dans le dialogue entre philosophes simulation et dissimulation.

**Pierre DEGOTT** présente un article qui interroge la question du multilinguisme dans le cadre du spectacle lyrique. Revêtant parfois un caractère accidentel, comme cela peut arriver quand un chanteur exerce un remplacement au pied levé, le multilinguisme s'avère également structurel pour un certain nombre d'ouvrages importants du répertoire.

L'article propose ainsi l'analyse d'un certain nombre d'ouvrages écrits dans une langue donnée, mais contenant d'importants passages chantés dans une langue seconde. Destinée parfois à clamer l'internationalisation de ce langage universel qu'est l'opéra (*La finta giardiniera* de Mozart, *Il viaggio a Reims* de Rossini...), vouée plus souvent à esthétiser la langue en créant une impression de pseudo couleur locale (*Eugène Onéguine* et *La Dame de pique* de Tchaïkovski), la langue seconde est à chaque fois investie d'effets de sens qu'il convient de décoder (*Death in Venice* et *The Turn of the Screw* de Britten). Le multilinguisme à l'opéra est en tout cas un élément signifiant qui ne saurait susciter l'indifférence, et dont le présent article examine la dimension à la fois sémantique et esthétique.

**Marine DEREGNONCOURT**, dans la section « Notes de lecture », évoque l'ouvrage de Christelle Brun, *Paul Claudel et le monde germanique*, soulignant que, doté d'une bibliographie, d'un index des noms et, en annexe, d'une chronologie et d'ouvrages issus de la bibliothèque de Paul Claudel, cet essai, divisé en dix-sept chapitres, décrit les rapports, à la fois continus et complexes, entre Paul Claudel et le monde germanique.

**Marc LACHENY** propose un compte rendu du *Cahier Thomas Bernhard* (*Cahier de l'Herne* n° 132). Depuis les travaux d'Ute Weinmann (*Thomas Bernhard, l'Autriche et la France*, Paris, L'Harmattan, 2000), la réception du romancier et dramaturge autrichien Thomas Bernhard (1931-1989) en France est bien documentée. Avec Peter Handke et Elfriede Jelinek, Bernhard compte parmi les auteurs les plus célèbres et les plus lus de la littérature autrichienne contemporaine : la majeure partie de son œuvre romanesque et dramatique est traduite en français, et ses pièces de théâtre, traduites par Claude Porcell, sont fréquemment montées sur les scènes françaises depuis la fin des années 1980, en raison bien sûr d'abord de la fascination exercée par son écriture novatrice. Par ses nombreux éclairages, ce très riche Cahier de l'Herne nous révèle les multiples facettes de la personnalité complexe de l'homme et de l'écrivain Thomas Bernhard. Une très belle réussite.

**Marc LACHENY** souligne que l'ouvrage de Marion Linhardt, *Stereotyp und Imagination* [...], qui s'inscrit dans un intérêt de plus en plus marqué dans les études théâtrales pour les liens entre vêtements, mode et costumes, constitue la première approche systématique du costume de scène « turc » dans le théâtre européen : s'appuyant sur l'analyse serrée d'une abondante iconographie étalée sur plus de deux siècles, Marion Linhardt parvient à retracer avec clarté et minutie les phénomènes de continuité et de rupture, donc les grandes évolutions qui se font jour dans la pratique du costume « turc » entre fidélité relative aux habits portés dans l'Empire ottoman et élaboration de costumes répondant surtout à des constructions stéréotypées et largement fantasmées.

**Aline LE BERRE**, commentant l'ouvrage collectif *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, indique que ce volume dense et varié fait redécouvrir des dramaturges célèbres sous un angle nouveau et qu'il a également pour mérite de rendre justice à des personnalités souvent méconnues qui, par l'intermédiaire de L'Arche, ont œuvré en faveur d'un renouveau théâtral français. Il rend hommage à une maison d'édition pionnière dès l'époque de sa fondation et encore aujourd'hui, puisqu'elle apporte sa contribution aux nouvelles idées sur le féminisme, le décolonialisme et l'intersectionnalité. Il s'agit donc d'un ouvrage critique qu'il convient de saluer pour son modernisme et son originalité.

**Aline LE BERRE** commente aussi un ouvrage collectif auquel a participé Marc Lacheny et édité à la suite d'une journée d'étude organisée, en 2019, à l'Université d'Innsbruck et consacrée aux « Images françaises de l'Autriche – Images autrichiennes de la France de 1740 à 1938 ». Il met en évidence les liens culturels étroits entre les deux pays dans les siècles passés malgré les guerres et les tensions qui ont pu survenir entre eux, et également malgré les préjugés en circulation. Il aborde divers sujets et, grâce à son approche croisée particulièrement éclairante, confronte les images que se font Autrichiens et Français les uns des autres.

**Maurice ABITEBOUL** salue la parution du huitième volume des œuvres complètes de Shakespeare dans la collection de la Pléiade auquel ont contribué, notamment, Henri Suhamy et Jean-Pierre Richard, le premier avec deux textes, traduits, présentés et annotés : *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrece*, le second avec la traduction du *Pèlerin passionné*.

**Maurice ABITEBOUL** fait remarquer que l'on ne peut lire qu'avec un très grand intérêt ce texte émouvant, *Une Vie en abyme*, qui est le miroir d'une vie, celle de l'auteure, Thérèse Malachy, Professeur émérite à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Ce texte, qui évoque sa « vie en abyme » avec une grande sensibilité et plonge dans un passé que l'Histoire n'a pas toujours épargné, ne peut en effet laisser indifférent.

**MARC LACHENY – INTRODUCTION**  
**L'ARRIÈRE-SCÈNE DU THÉÂTRE**

**Maurice ABITEBOUL** souligne l'importance d'un texte de Jacques Plainemaison sur la correspondance échangée entre 1933 et 1941 par Robert Guilbaud et Andrée Plainemaison, dite Ibis, concernant « le milieu "bohème", à la fois artistique et littéraire, fréquenté par Genet pendant ses années de formation ».

**Maurice ABITEBOUL** signale, pour finir, le recueil de haïkus dans lequel Christian Andrès exprime avec justesse les émotions suscitées par la crise sanitaire qui sévit depuis un certain temps.

**Marc LACHENY**  
*Université de Lorraine – site de Metz*  
*Rédacteur en chef de Théâtres du Monde*