reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

25 | 2020

Mentir au théâtre

Avant-propos

Le théâtre ou un « univers illusoire tramé par les reflets »

Antonia Amo Sánchez, David Coste et Isabelle Reck

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/283>

DOI : 10.4000/cher.283

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 5-14

ISBN : 979-10-344-0071-3

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Antonia Amo Sánchez, David Coste et Isabelle Reck, « Avant-propos », *reCHERches* [En ligne], 25 | 2020, mis en ligne le 01 octobre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.283>

Tous droits réservés

Avant-propos

Le théâtre ou un « univers illusoire tramé par les reflets¹ »

ANTONIA AMO SÁNCHEZ

DAVID COSTE

ISABELLE RECK²

Un rêve se désagrège en un autre,
Et cet autre en un autre puis en d'autres,
Tissant oisif un oisif labyrinthe.
Abdelfattah Kilito, *Dites-moi le songe*, 2010.

Mentir au théâtre : l'expression est à elle seule un pléonasme ou tout au moins reflète-elle un aspect de la mise en abîme de l'acte théâtral. « Le statut du théâtre est, de part en part, contradictoire. [...] Fondé sur la *mimesis*, le théâtre fait de l'action une illusion et transforme, parfois, l'illusion en action. », rappelle B. Dort (1988 : 173). Il est un trompe-l'œil, un "dire-faux" sommé de "dire-vrai".

Le mensonge, au sens premier du terme, est une affirmation, contraire à la vérité, dite dans l'intention de tromper. Or, en tant que règne de l'illusion par excellence, celle de la reconstitution d'un microcosme social, le théâtre semble être depuis toujours le milieu adéquat à l'épanouissement du (men)songe. Il est mensonger en tant que construction d'une représentation trompeuse, illusoire ou artificielle destinée à être crue ou d'un songe destiné à être rêvé par le public. Le théâtre est un illusionniste et un faussaire, il est facticité et rêve. « Le théâtre c'est un rêve transformé en songe. Un rêve éveillé, pour ainsi dire délibéré. Rêve dirigé, mastiqué puis recraché [...] » pointe E. Cormann qui se présente comme un « petit artisan de fictions » (2005 : 24 et 49). Le dispositif théâtral met en place un (men)songe convenu, qui s'affiche comme vrai – par la cohérence et la

---

1 Vers de J. L. Borges, "Le miroir", (Borges : 34).

2 Antonia Amo Sánchez, maîtresse de conférences HDR, Université d'Avignon (ICTT).
David Coste, professeur agrégé (établissement du secondaire), docteur.
Isabelle Reck, professeure, Université de Strasbourg, UR4376-CHER.
Domaine de spécialité des trois directeurs : théâtre espagnol des xx^e et xxi^e siècles.

logique de son organisation – dans les limites marquées par les frontières de la scène. Il se caractérise par ce paradoxe : mentir et démentir en un seul geste, et il a besoin de l'adhésion du spectateur, de son « consensus ludique » (Cormann 2005 : 82), de son acceptation de la règle du jeu propre au théâtre. « Tout ce qui est dit sur scène est marqué par un présupposé d'incertitude : ce qui est dit, ce qui est supposé être vrai sur la scène, n'est pas nécessairement vrai dans le monde » (Ubersfeld 1996 : 74). La « dénégaration théâtrale », dont parle Anne Ubersfeld, place le spectateur dans une position de distance critique qui rend le (men)songe particulièrement intéressant au théâtre. Le spectateur, ayant toujours à l'esprit les spécificités de l'énonciation au théâtre, tiendra ainsi pour « faux » tout ce qui se dit sur scène, tout en y adhérant : « Spectateurs et acteurs sont pris dans le même temps fictionnel, le même espace rituel », rappelle E. Cormann (2005 : 80).

Le dialogue théâtral, quand il est reproduction artificielle – donc imitation – de discours vraisemblables, obéit cependant aux lois universelles de la communication réelle. La première d'entre-elles s'incarne dans un pacte de sincérité : on est tenu d'accepter spontanément pour vrai ce qui nous est dit. Mais, cette maxime de qualité ou de vérité, qui selon Grice régit les lois conversationnelles, fait souvent l'objet de transgressions dans le langage courant. Ces transgressions sont démultipliées au théâtre comme le fait remarquer Anne Ubersfeld : « la caractéristique des lois conversationnelles au théâtre est qu'elles sont perpétuellement violées à un rythme qui n'est pas le rythme des viols ou des ratés accidentels de la conversation » (1996 : 79). Parmi ces violations, le mensonge est donc monnaie courante au théâtre. Ceci est d'autant plus vrai que l'affirmation mensongère l'est toujours doublement au théâtre, en raison de la double énonciation qui caractérise chaque énoncé. La polyphonie des voix, à la base de toute parole au théâtre, rend plus complexe ce rapport de la scène au mensonge. À la question « qui ment au théâtre ? », les réponses ne sont pas si évidentes. Si l'auteur assume la responsabilité de la totalité d'un énoncé mensonger parce que fictionnel, le comédien assume la responsabilité d'un mensonge tout aussi flagrant, celui de l'énoncé du personnage qu'il incarne : « Qu'il ne croie pas réel ce qu'il joue, n'enlève rien à sa sincérité. » (Cormann 2005 : 27).

La problématique du mensonge, comme on le pressent déjà, ne concerne pas seulement la vérité, mais aussi un « dire-vrai » comme nous le rappelle J. Derrida dans sa conférence *Histoire du mensonge. Prolégomènes* : « Car en principe et dans sa dénomination classique, le mensonge n'est pas l'erreur. On peut être dans l'erreur, on peut se tromper, on peut même dire le faux sans chercher à tromper et donc sans mentir. » (Derrida 2012 : 11). Le philosophe conclut un peu plus loin que « le contraire du mensonge n'est pas la vérité ou la réalité, mais la véracité ou la véridicité, le dire-vrai, le vouloir-dire-vrai. » (Derrida 2012 : 46). Le mensonge dépasse la problématique du vrai et du faux, se plaçant sur le terrain de l'intention et de la moralité. L'intentionnalité relèverait surtout de la question de la bonne ou mauvaise foi. Le mensonge suppose la volonté d'abuser de l'interlocuteur et donc, de ce fait, il présuppose, au sens strict, non seulement

l'altérité mais aussi la présence à soi, la conscience. Il est lié à la culpabilité : pas de mensonge qui ne nuise à soi ou à autrui. Cependant, on peut mentir en disant une vérité, si on la pense fausse ; tout comme on peut ne pas mentir en affirmant une erreur que l'on tient pour vérité : peut-on parler de mensonge involontaire dans ce cas ? Et, qu'en est-il du mensonge par omission ? La dissimulation d'une vérité que l'on n'est pas obligé de dire ou qu'il vaut mieux ne pas révéler, est-ce mentir ? Qu'en est-il encore du « se mentir à soi-même » ? Par quelle pirouette peut-on se mentir à soi-même sans savoir que l'on se ment ? Mensonge, demi-mensonge, omission, dissimulation, mauvaise foi, clivage ? Peut-il y avoir mensonge sans intention de mentir ? Sartre nous rappelle l'essence du mensonge, qui « est une conduite de transcendance » (Sartre 1977 : 84), qui implique « que le menteur soit complètement au fait de la vérité qu'il déguise. On ne ment pas sur ce qu'on ignore, on ne ment pas quand on répand une erreur dont on est soi-même dupe, on ne ment pas lorsqu'on se trompe » (*Ibid.* : 83). Si la mauvaise foi peut-être considérée comme un mensonge à soi, il importe, souligne Sartre, « de distinguer immédiatement le mensonge à soi du mensonge tout court » (*Ibid.* : 83). Ainsi la mauvaise foi, où le trompé et le trompeur sont une seule et même personne, implique « par essence l'unité d'une conscience » : « la conscience s'affecte elle-même de mauvaise foi » (*Ibid.* : 84).

Les analyses de Jean-Paul Sartre sur la question de la mauvaise foi dans *L'Être et le Néant* sont suggestives à cet égard. Prenant le contre-pied de Freud, elles ramènent « l'inconscient à la mauvaise foi, laquelle relève de la conscience » et mettent en évidence comment « les conduites de mauvaise foi » ne peuvent, par essence, « apparaître que dans la translucidité de la conscience » (*Ibid.* : 90). Christian Demoulin résume bien ce « conflit entre Sartre et la psychanalyse freudienne » (2004 : 129) :

La mauvaise foi de Sartre est sans doute plus proche du démenti que du refoulement ou de la forclusion. (Demoulin 2004 : 131)

Dans la mauvaise foi, le sujet n'est pas sans savoir obscurément, ou sans découvrir dès que la passion retombe, qu'il est de mauvaise foi. Autrement dit, il est divisé au niveau du moi, ce que Sartre analyse comme « évanescence » de la mauvaise foi entre bonne foi et cynisme. Cette évanescence n'empêche pas Sartre de ramener la mauvaise foi à l'unité d'une conscience, dont il postule la « totale lucidité », sous prétexte que la mauvaise foi est un mensonge que je fais à moi-même, de sorte que la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas (Sartre 1943 : 87). Sartre souligne le une sans relever que cette une conscience n'est pas unifiée mais clivée. (Demoulin 2004 : 132-133)³

3 Comme le souligne encore Arnaud Tomès dans son article « Petit lexique sartrien » : « Ce concept de mauvaise foi permet ainsi [à Sartre] d'expliquer le mensonge à soi sans recourir à l'hypothèse erronée, d'après Sartre, de l'inconscient, donc sans briser l'unité de la conscience. C'est la conscience qui est de mauvaise foi, et seule une conscience peut adopter à l'égard de soi une telle attitude. À cette mauvaise foi Sartre oppose l'authenticité, qui consiste à assumer son néant et à refuser la quête de l'en-soi. » (2005 : 192).

La définition *stricto sensu* du mensonge s'invalide sous le poids d'une réalité théâtrale qui est *jeu*, jeu de rôle, au présent, dans l'ici-maintenant de la représentation. Si tous les partenaires du jeu se sont mis d'accord pour «faire comme si», peut-on parler encore de mensonge? Bien sûr, on peut tricher au jeu ou mal jouer. Ce n'est pas alors la question de la vérité qui se trouve engagée, mais celle du respect des règles du jeu et des compétences. Ce «faire comme si» du jeu, n'est pas de l'ordre du mensonge, mais du réel dans sa spécificité même de (men)songe éveillé. Au premier plan des partenaires du jeu, nous avons l'un des meneurs du jeu, l'acteur – Diderot en a largement exploré les contours dans *Le paradoxe du comédien* – qui, loin de fabriquer du mensonge, «*fait du présent*»: «De même que l'artisan boulanger fait du pain, (de même que l'artisan dramaturge fait de la fiction), l'artisan comédien, lui, *fait du présent*», rappelle Cormann (2005: 86).

Le corps de l'acteur est cet «interface entre le monde concret (le réel) et le monde abstrait (la fiction)» (Biet et Triaud 2006: 443). Il est le lieu de toutes les confrontations, métamorphoses, superpositions et condensations du réel et de la fiction, des «deux corps du comédien», corps réel et social de l'acteur et de ses incarnations illusionnistes: «double énonciation des deux corps du comédien» (Biet et Triaud 2006: 471), exacerbée et poussée à son extrême limite dans le théâtre ultra-contemporain qui investit la *performance*:

C'est à travers ce corps émettant des signes verbaux et non verbaux que le *jeu* advient, entre le concret et l'abstrait: le corps double du comédien installe l'aspect ludique, c'est à dire l'ambiguïté, le passage d'un univers en apparence réel à un autre univers que le jeu produit. [...] (Biet et Triaud 2006: 442)

Au théâtre, donc, tout est signe, mais aussi tout est jeu. Et le jeu dérange les signes. Il en modifie les constellations. Il en transforme le sens et la fonction. C'est là que, par excellence, intervient l'acteur. Celui-ci ne fait pas qu'interpréter un personnage ou construire des signes. Précisément, il joue. Du même coup, il introduit un doute sur la réalité et l'identité de son personnage. Comme sur la stabilité des signes qu'il a lui-même fabriqués. [...] la scène n'est pas un lieu de certitudes ni de vérités. [...] C'est le propre de la scène: les signes multiples et variés qui s'y succèdent ne constituent jamais un système clos de signifiants. Ils se mettent en péril l'un l'autre. (Dort 1988: 164)

L'acte théâtral est (men)songe en ce qu'il construit une fiction et l'engage, de manière démultipliée, à tous les niveaux de la chaîne théâtrale: l'acteur est en même temps lui et un autre, il est et n'est pas ce qu'il (ap)paraît être, dans un espace qui est à la fois ce qu'il est et autre chose que ce qu'il est, dans «un temps gigogne» (Dort: 43). Il exploite toutes les possibilités dramaturgiques et esthétiques de la structure même du mensonge – sous l'angle de la dialectique (dé)jouée du mentir et démentir –, pour élaborer des trompe-l'œil à géométrie variable, aux différents niveaux de l'espace-temps «gigogne»: télescopages de demi-vérités et de demi-mensonges, jeux multiples de quiproquos et d'apartés, de démentis, d'ambiguïtés et de non-dits, d'apparitions et disparitions, d'incarnations et désincarnations, coups de théâtre riches en brouillages

et révélations, renversements, retournements. Et, plus encore, les jeux métathéâtraux les plus divers organisent de complexes mises en abyme du (men) songe même *du* et *au* théâtre. Ce que nous offrent les mises en abyme de la pièce de Miguel Palacios, *Hooper's Blue night* que nous publions dans ce volume dans sa version bilingue. Chacune des 21 scènes porte le titre de l'un des très théâtraux et énigmatiques tableaux de Hooper, dont deux nous situent dans l'espace du théâtre: *Two on the Aisle* (1927) (scène 12) et *Two comedians* (1966) (scène 21). Et au centre de ce labyrinthe dialogue entre les arts, entre men(songe) et autofiction, Miguel Palacios met en scène Miguel Palacios se faisant voler son scénario par son ami drogué Francis: «Après tout, j'étais le protagoniste de son histoire. Quelle ironie! Vous ne trouvez pas? L'auteur devenu une marionnette. Et qu'est-ce que ça fait de mes personnages? Et qu'est-ce que ça fait de moi?» (scène 19, «Blue Night, 1914»)⁴:

Je suis le personnage d'une fiction pensée par un esprit intoxiqué, le personnage d'une pièce où se décline le mensonge, le personnage d'une vie, dans le théâtre de la réalité...

[...]

Bref, vous savez désormais tout ce qui est arrivé. Tout est vrai... Vraiment? Nous sommes au théâtre, dans une pièce dont le thème central est le mensonge. Ça ne vous suffit pas? Moi, je ne suis pas Miguel Palacios, je m'appelle (*il donne son prénom et son nom*), je suis un acteur, et aujourd'hui, il me revient d'interpréter Miguel Palacios, l'auteur, et Miguel Palacios, son personnage; tous deux, à leur tour, personnages de *Hopper's Blue Night*, de Miguel Palacios. Partant de là, quelle vérité peut sortir de la bouche de chacun de ces Moi, ici et maintenant? Je vous laisse profiter de la fin du spectacle.⁵

Comme toute création fictionnelle, le théâtre est fiction et il est vouloir faire croire. Il est une forme particulière de fiction, nous l'avons vu, il est *jeu*. Il implique un pacte fictionnel avec les spectateurs-joueurs qui savent qu'ils viennent voir une fiction, mais qui, le temps de la représentation, joueront le jeu, «feront comme si» ce n'était pas un mentir, soit-il un mentir vrai, mais bien du vrai, aussi mensonger soit-il. Il met ainsi en place un double dispositif: celui du mentir, côté scène, et de la croyance-adhésion, côté salle, et un temps spécifique qui est un «temps gigogne», pour reprendre les mots de Dort, réinterprétant l'analyse de Gouhier du théâtre comme «œuvre à trois temps»: le temps de la représentation, et «ceux de la fiction, et de l'histoire ou l'événement» (Dort

4 «[...] al fin a al cabo, yo era el protagonista de su historia. ¡Qué ironía!, ¿no les parece? El autor convertido en marioneta. ¿Dónde deja eso a mis personajes? ¿Y a mí, a mí dónde me deja?» (scène 19, texte publié dans ce volume).

5 «En fin, ahora ya saben lo que ocurrió. Todo cierto... ¿Lo es? Estamos en el teatro, en una obra cuyo tema central es la mentira. ¿Quiéren más? Yo no soy Miguel Palacios, me llamo (*el dice su nombre y apellidos*), soy actor y hoy me ha tocado interpretar a Miguel Palacios, el autor, y a Miguel Palacios, su personaje; ambos, a su vez, personajes de *Hopper's Blue Night*, de Miguel Palacios. Partiendo de esa realidad, ¿qué verdad puede haber en cualquier cosa que cualquiera de mis yoes diga desde aquí? Disfruten del final del espectáculo.» (scène 19, texte publié dans ce volume).

1988:43). Dans le théâtre, art de la relation émetteur-récepteur au présent, dans l'ici-maintenant de la représentation théâtrale, qui « apparaît plus comme le moyen de représenter un espace de relations (en particulier entre fiction et réel), que comme une manière de figurer un univers radicalement différent du réel » (Biet et Triaud 2006: 129), le (men)songe, sous les espèces de la fiction, du jeu, du trompe l'œil, de l'illusion, du songe, lui est consubstantiel, et, en tant que dispositif d'interface entre le réel et la fiction, la question du « mentir au théâtre » s'en trouve démultipliée, esthétisée et politisée :

[...] en définitive, c'est bien du jeu que je tire mon plaisir. Jeu non *de* théâtre mais *du* théâtre. J'entends : qui ne s'enferme pas dans la fiction scénique mais qui vise aussi le monde. Et qui convoque l'existence dans ce qu'elle a de plus concret, au sein même de la représentation dans ce qu'elle a de plus artificiel et de plus machiné, pour les confronter l'une à l'autre... (Dort 1988: 170)

Le mensonge, posant au premier plan la question de l'intentionnalité, peut aussi être de l'ordre d'une nécessité – ou une raison qui se donne pour telle – sur la base de l'assertion « la fin justifie les moyens ». Dans ce sens, ne peut-il pas être un instrument utile, voire nécessaire, au dévoilement, à la protection ou à l'omission d'une vérité ? Omission d'une vérité, car toute vérité n'est pas bonne à dire, et peut être nuisible. Le théâtre n'étant que la mise en scène d'une fiction où les acteurs endossent des costumes de ce qu'ils ne sont pas, n'est-il pas précisément un détour par le mentir au service d'une vérité. Tout en maniant la machinerie dramaturgique du feindre, le théâtre déconstruit l'échafaudage même de ce mentir – et du mentir –, et fait émerger une (des) vérité(s), si ce n'est la vérité. La mise en scène du mensonge *du* et *au* théâtre n'est-elle pas le moyen esthétique par lequel le théâtre advient comme le lieu du mensonge vrai ou de la vérité du mentir, lieu du politique au premier plan. « Donner à voir des histoires d'êtres humains fictifs sert à représenter le monde qui nous contient, et à le contenir à notre tour dans une cage de scène. Examiner le monde sert à le connaître », analyse E. Cormann (2005: 73). Et connaître le monde c'est, par la déconstruction de toute fiction qui le dément ou le travestit, la possibilité d'agir sur le monde. C'est la dimension principale du texte de Luis Araújo que nous publions dans ce volume, *Libre échange*, une parabole de la manière dont le système économique et financier organise nos vies et dont l'idéologie économiciste pèse sur les relations humaines. Dans la mise en scène de Cracio, les acteurs sont nus sur un immense lit, plate-forme de forme circulaire : « je vois un ring où deux âmes se donnent des coups de poings. Deux acteurs qui s'exposent et dénudent leurs âmes plus que leur corps. » Il lui fallait amener les spectateurs à ne plus voir cette nudité, dérangeante pour certains, mais à la leur faire ressentir comme « les entrailles de ces âmes mises à nue » (Cracio 2009: 123 et 130).

De la machine théâtrale à fabriquer un (men)songe à la machinerie implacable du « mensonge absolu », la propagande du totalitarisme a su trouver son maître en en inversant l'intentionnalité et les termes de la dialectique réalité-fiction. N'oublions pas l'usage massif des grandes mises en scène et des rassemblements

ritualisés des systèmes totalitaires. Si, au théâtre, la fiction est un outil d'accès à la réalité et à la connaissance du monde pour y agir, dans le totalitarisme, la fiction est la réalité, et l'action vise à réaliser dans le monde cette fiction. Si, au théâtre, le spectateur se place à distance des règles du monde fictif qui lui est présenté, dans les organisations totalitaires, tous «les membres agissent et réagissent conformément aux règles d'un monde fictif» (Arendt 1972: 91). Si le théâtre requiert l'adhésion éclairée du spectateur aux règles du jeu pour la connaissance de la vérité et la réalité, le totalitarisme exige l'adhésion aveugle à la «fiction idéologique» qui permet «la victoire finale du mensonge et de la fiction sur la vérité et le mensonge» (Arendt 1972: 114):

Tout l'art consiste à utiliser, et en même temps à transcender les éléments de réalité et d'expériences vérifiables empruntés à la fiction choisie, puis à les généraliser pour les rendre définitivement inaccessibles à tout contrôle de l'expérience individuelle. Grâce à de telles généralisations, la propagande totalitaire établit un monde capable de concurrencer le monde réel, dont le grand désavantage est de ne pas être logique, cohérent et organisé. La cohérence de la fiction et de la rigueur de l'organisation permettent finalement à la généralisation de survivre alors que sont écartés les mensonges spécifiques – pouvoir des juifs, après qu'ils furent massacrés sans défense; sinistre conspiration des trotskistes après leur liquidation en Russie soviétique et l'assassinat de Trotski. (Arendt 1972: 89)

Sans l'élite, sans son incapacité, artificiellement produite, à admettre les faits en tant que faits, à distinguer entre le vrai et le faux, le mouvement ne pourrait jamais progresser vers la réalisation de sa fiction. La qualité négative qui prédomine chez l'élite totalitaire, c'est qu'elle ne se prend jamais à penser le monde tel qu'il est réellement, et ne confronte jamais les mensonges à la réalité. Parallèlement, sa vertu qu'elle chérit par-dessus tout est la loyauté au Chef, qui, tel un talisman, assure la victoire finale du mensonge et de la fiction sur la vérité et la réalité. (Arendt: 114)

Ce qui nous amène à examiner la question du mensonge comme thématique. Elle est intimement liée à la fonction sociale et politique qui revient au théâtre. Hannah Arendt s'inquiète, dans l'arène du politique, d'une hypertrophie du mensonge et de son passage au «mensonge absolu» dans le monde moderne, et rappelle que:

Hitler mit en circulation des millions d'exemplaires de son livre où il déclarait que, pour réussir, un mensonge doit être énorme, ce qui n'empêcha pas les gens de le croire, lui; de même que les proclamations des nazis, répétées *ad nauseam*, selon lesquelles les juifs seraient exterminés, comme des punaises (i.e au moyen de gaz toxiques), n'empêchèrent personne de ne pas y croire. (Arendt: 175).

Elle a bien montré que le mensonge est action: il ne suppose pas seulement une intention, il vise surtout à produire un effet sur le monde. Le théâtre qui «fait de l'action une illusion, et transforme, parfois, l'illusion en action», comme le décrit Dort (1988: 93), n'est-il pas ce lieu où le dispositif du (men)songe sert précisément à débusquer et à démasquer les arrangements avec la vérité et tous les degrés de «mensonges pratiques» jusqu'au «mensonge absolu», et à faire vivre les fantômes.

Le théâtre, espace du *jeu* et du rêve éveillé, où se croisent des fantômes, ne devient-il pas, paradoxalement, l'espace le plus approprié – plus que le reportage ou le documentaire⁶ – pour redonner réalité à « l'irréalité habilement créée de ceux que les barbelés des camps enclosent », à « ce monde fantôme » où purent impunément se perpétrer les plus « horribles crimes ». Irréalité, spectralité, fantomisation qui expliquent que « ni les tourmenteurs, ni les tourmentés, et moins encore les autres, à l'extérieur, ne s'avisent qu'il s'agit là de quelque chose de plus qu'un jeu cruel ou qu'un rêve absurde » (Arendt 1972: 183).

Dans le théâtre, qui est, rappelle encore Arendt, « l'art politique par excellence », « le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui » (Arendt 2011: 246), il n'est pas étonnant d'assister, dans l'après Auschwitz et jusqu'à notre hypermodernité de « la pollution mass-médiatique » (Cormann 2005: 41), à la prégnance de formes théâtrales qui désarticulent la cohérence et la logique de toute fiction, de tout mensonge, détraquent les rouages de la machine à parler, à dire-faux, à dire-vrai – mémoire, témoignage, discours, communication cathodique –, « s'attaque[nt] à ce qui est derrière l'image » (Cormann 2005: 62, 41), aux représentations dominantes, rompent en permanence l'illusion théâtrale, montrant un intérêt particulier pour cette question du mensonge au-delà du (men)songe qui structure l'art du théâtre. Quel rôle joue le dispositif (men)songer – illusionniste – propre à ce « petit artisan de fiction » qu'est le théâtre, dans l'appréhension d'une réalité du monde façonnée par toutes les formes de mensonge érigé en système, dont, le plus perfectionné, le « mensonge absolu » ? Les sujets privilégiés sont ainsi, sur les planches européennes contemporaines, sans surprise, les distorsions du dire et la création d'images et de rituels qui se substituent à la réalité, autrement dit tout ce qui contrefait la réalité : censures, réécritures de l'histoire, mémoires manipulées et dénis, « mensonges pratiques », « mensonges de la propagande ourdis à partir d'une fiction centrale [...] en réalité agissante » (Arendt 1972: 67, 91 et 81), c'est-à-dire l'invention d'une conspiration juive mondiale par la propagande nazie par exemple, dans les systèmes répressifs et les organisations totalitaires. Mais aussi tout ce qui « spectacularise » le monde dans nos « sociétés du spectacle » et des « figurants », « une société sans acteurs » (Baudrillard 1999: 94), fabriquant de la « réalité virtuelle », du « néo-réel » : « Qui se soucie aujourd'hui de liberté, de mauvaise foi et d'authenticité ? Le masque est tombé, laissant place à l'évidence insignifiante du Réel, l'écriture automatique du Virtuel. », interroge Baudrillard dans *L'échange impossible* (1999: 95).

Et, encore, sans surprise, le théâtre le plus contemporain explore tous ces lieux de la parole, où dire-vrai et dire-faux, vérités et mensonges se télescopent en des

6 « Les films que les Alliés mirent en circulation, en Allemagne et ailleurs, après la guerre montrent clairement que cette atmosphère d'irréalité et de rêve n'est pas dissipée par le pur reportage. Pour le spectateur non prévenu, ces images sont à peu près aussi convaincantes que des instantanés de substances mystérieuses pris lors de séances de spiritisme. » (Arendt 1972: 183).

frontières mouvantes: le phantasme, la mémoire, le témoignage, l'autofiction, tout ce qui pose la question de la subjectivité. Une prolifération rhizomatique et kaléidoscopique de voix fragmentées, incomplètes et parcellaires, s'exposent ainsi sur les planches du théâtre « ce rêve transformé en songe », ce « rêve lucide » (Cormann 2005: 24, 154). La subjectivité ne nous ramène-t-elle pas à la question du mensonge? Un mensonge inconscient? Il n'y a pas de mensonge hors de la conscience, posait Sartre. Alors plutôt un arrangement avec la vérité? Ne serait-ce pas plutôt précisément le contraire, une manière de remettre le "réel" au premier plan? « Là où la communication produit un modèle, l'art convoque toutes les facettes de l'être. » (Cormann 2005: 62).

Le théâtre, le plus sophistiqué des (men)songes, est, pour reprendre les mots de l'un des faussaires les plus experts, le facétieux Borges, non pas mimesis, mais « un impossible espace peuplé de reflets », « un univers illusoire tramé par des reflets »⁷:

Claudius, ce roi d'un soir, roi que quelqu'un rêva
Ne sentit pas qu'il était rêve jusqu'au jour
Où un acteur voulut mimer sa félonie,
Par-dessus une estrade, en silence, avec art.
Il est étrange que puissent exister des rêves
Et des miroirs et que le banal répertoire
Usé de chaque jour enserre ce profond
Univers illusoire tramé par les reflets.

Bibliographie

- Arendt H., (1951) 1972, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris, Le seuil.
- Arendt H., (1963) 2011, *Condition de l'homme*, Paris, Calman-Lévy, Pocket, « Agora ».
- Baudrillard, J., 1970, *La société de consommation*, Éditions Denoël, « Folio essai ».
- Baudrillard, J., 1999, *L'échange impossible*, Paris, Éditions Galilée.
- Biet C., Triau C., 2006, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, « Folio essais ».
- Borges J. L., (1966) 2010, *L'Auteur (El hacedor, 1966)*, dans J. L. Borges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2 vols., vol. II.
- Cormann E., 2005, *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- Derrida J., 2012, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Galilée.
- Cracio J., 2009, « Por un teatro inmediato », dans Luis Araújo, *Mercado libre*, Madrid, Cuadernos del TEATROESPAÑOL, p. 119-132.

7 Vers du poème de Borges, « Le miroir », dans *L'Auteur (El hacedor, 1966)* (Borges 2010: 33-34).

- Demoulin C., 2004, « Sartre, de la mauvaise foi à l'hontologie », *L'en-je lacanien*, vol. n° 2, n° 1, p. 129-148.
- Dort B., 1988, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre ».
- Kilito A., 2010, *Dites-moi le songe*, Paris, Édition Sinbad-Actes sud.
- Tomés A., 2005, « Petit lexique sartrien », *Cités*, 2005/2, n° 22, p. 185-196.
- Sartre J.-P., (1943) 1977, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard.
- Ubersfeld A., 1996, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin.