

- A) Définitions
- B) Exemples de récits
- C) Exemples dans la Bande Dessinée
- D) La comédie gigogne et la mise en abyme
- E) Exemples dans le théâtre
 - a) un exemple d'étude sur *Hamlet* de Shakespeare
 - b) un exemple d'étude sur *Les Fausses Confidences* de Marivaux
 - c) un exemple d'étude sur *L'Illusion Comique* de Corneille
 - d) une première approche de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello
 - e) quelques textes à découvrir
- F) Vocabulaire du théâtre
- G) Photos d'amateurs

INTRODUCTION : Jeux de miroirs, phénomène baroque

« Speculum » et « spectaculum » ont la même origine. Depuis l'Antiquité, le **miroir et le spectacle sont intimement liés**, aussi bien dans la pratique théâtrale que dans la pensée théorique. C'est le procédé du théâtre dans le théâtre qui permet d'exploiter à fond le jeu de miroirs. Dans *Hamlet* de Shakespeare, l'on trouve la pièce dans la pièce, la scène sur la scène, le spectacle dans le spectacle, où il y a « mise en abyme » ou « mise en miroir » puisque le meurtre de Gonzague reflète la réalité vécue par les protagonistes d'Hamlet ; on y assiste à une « triple vision ». Une autre pièce, peu connue celle-ci, qui exploite scéniquement les effets de jeu de miroirs, c'est *La commedia de' due teatri* de Giovanni Lorenzo Bernini, mise en scène par l'auteur, en 1637. Au fond de la scène, on voyait la reconstitution fidèle de la salle avec un public, partiellement composé de figurants et partiellement en trompe-l'oeil, qui ressemblait autant que possible aux vrais spectateurs se trouvant dans la salle. Le jeu de miroirs a des prolongements au XX^e siècle, tant dans la dramaturgie que dans la mise en scène. En conclusion, on distingue trois variantes du jeu de miroirs au théâtre : toutes les trois remontent au XVII^e siècle, toutes les trois sont représentatives de ce qu'on appelle le baroque.

A) Définitions

- a) Présentation
- b) Définition ramassée
- c) Définition développée
- d) Définition et distinction
- e) Exemples visuels
- f) Synthèse : plusieurs possibilités de mises en abyme

a) Présentation :

Distinguer "l'univers OU l'on raconte" et "l'univers QUE l'on raconte".

Le procédé de la mise en abyme est-elle une caractéristique baroque ? Si la mise en abyme se retrouve implicitement tout au long de l'histoire littéraire, ce n'est qu'en 1893 qu'André Gide en fait mention pour la première fois. Depuis, et surtout avec l'arrivée du Nouveau Roman, cette notion sera utilisée abondamment.

Ce procédé a trois niveaux : celui de la **fiction** (énoncé), de la **narration** (énonciation) et celui du **code**.

b) Définition ramassée :

Une mise en abyme est un procédé d'inclusion d'un motif, d'une scène à l'intérieur d'un motif ou d'une scène, comme le tableau dans le tableau, le récit dans le récit, le théâtre dans le théâtre. Précisément, elle désigne la **relation de similitude** qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un **effet de miroir**. Cet **emboîtement** s'apparente à une **auto-citation**.

c) Définition développée :

A l'origine, il s'agit d'un terme d'héraldique (discipline qui étudie les armoiries) qui désigne le point central d'un écu lorsque ce point figure lui-même un écu. Plus généralement, on désigne ainsi le **procédé qui consiste à répéter (parfois à l'infini) un élément à l'intérieur d'autres éléments similaires au premier**. Le terme a donc pris le sens plus général d'inclusion d'un élément à l'intérieur d'un autre élément, identique au premier. Un exemple courant de mise en abyme, ce sont les poupées russes, qui s'imbriquent les unes dans les autres. Ainsi, les «poupées russes», emboîtées les unes dans les autres créent une mise en abyme, de même que deux miroirs situés l'un en face de l'autre qui se renvoient leur reflet à l'infini. En littérature, la mise en abyme est un terme précis désignant l'**enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre récit**, récit enchâssé qui consiste à faire raconter par le personnage d'un récit un autre récit, dans lequel peut apparaître un personnage qui en racontera encore un autre, comme dans les *Mille et une nuits*. Certains écrivains ont ainsi présenté dans leurs romans des écrivains... qui écrivent. Il y a alors histoire dans l'histoire. Le même procédé peut être utilisé au théâtre, lorsque des acteurs jouent des personnages qui jouent eux-mêmes - par exemple avec des déguisements - le rôle de quelqu'un d'autre (théâtre dans le théâtre).

C'est aussi le cas lorsqu'une caméra filme un écran contrôle qui retransmet sa propre image. (On parle alors de « vidéo-feedback » ou « larsen image »)



La boîte de «vache-qui-rit», propose un autre exemple, fort connu, de mise en abyme: sur la boîte de fromages, on voit une vache dont les boucles d'oreilles sont des boîtes de vache-qui-rit dans lesquelles on voit la vache elle-même, qui porte des boucles d'oreilles etc etc.

La mise en abyme peut parfois créer un effet vertigineux, comme dans l'histoire de l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme qui.... a vu l'ours !

d) Définition et distinction :

Voir le point F. du plan où une distinction peut être établie entre « mise en abyme » et « théâtre dans le théâtre ».

e) exemples visuels :



Jan van Eyck (ca. 1390-1441) The Arnolfini Portrait, 1434, National Gallery, London



détail du miroir : un miroir convexe reflète l'ensemble de la scène (y compris le miroir lui-même, et ainsi de suite... Tableau typiquement Renaissance.



Les Ménines de Diego Velasquez (17è) Musée du Prado - Madrid

Le procédé est utilisé de façon paradoxale parce qu'on ne voit pas *réellement* le tableau qu'il est en train de peindre, ce qui ajoute au trouble : quel est l'objet de ce tableau, le geste du peintre (qu'on ne voit pas peindre mais regarder), l'infante à ses côtés ou encore ce que regarde le peintre et qu'on aperçoit à peine dans le miroir (le roi et la reine), le tableau retourné ?

Affiches de film :



Memento (« je me souviens » en latin) thriller américain réalisé par Christopher Nollan en 2000, film dont les scènes sont montées dans un ordre antichronologique, traitement particulièrement adapté au thème principal du film : la mémoire.

Affiche du film en français :

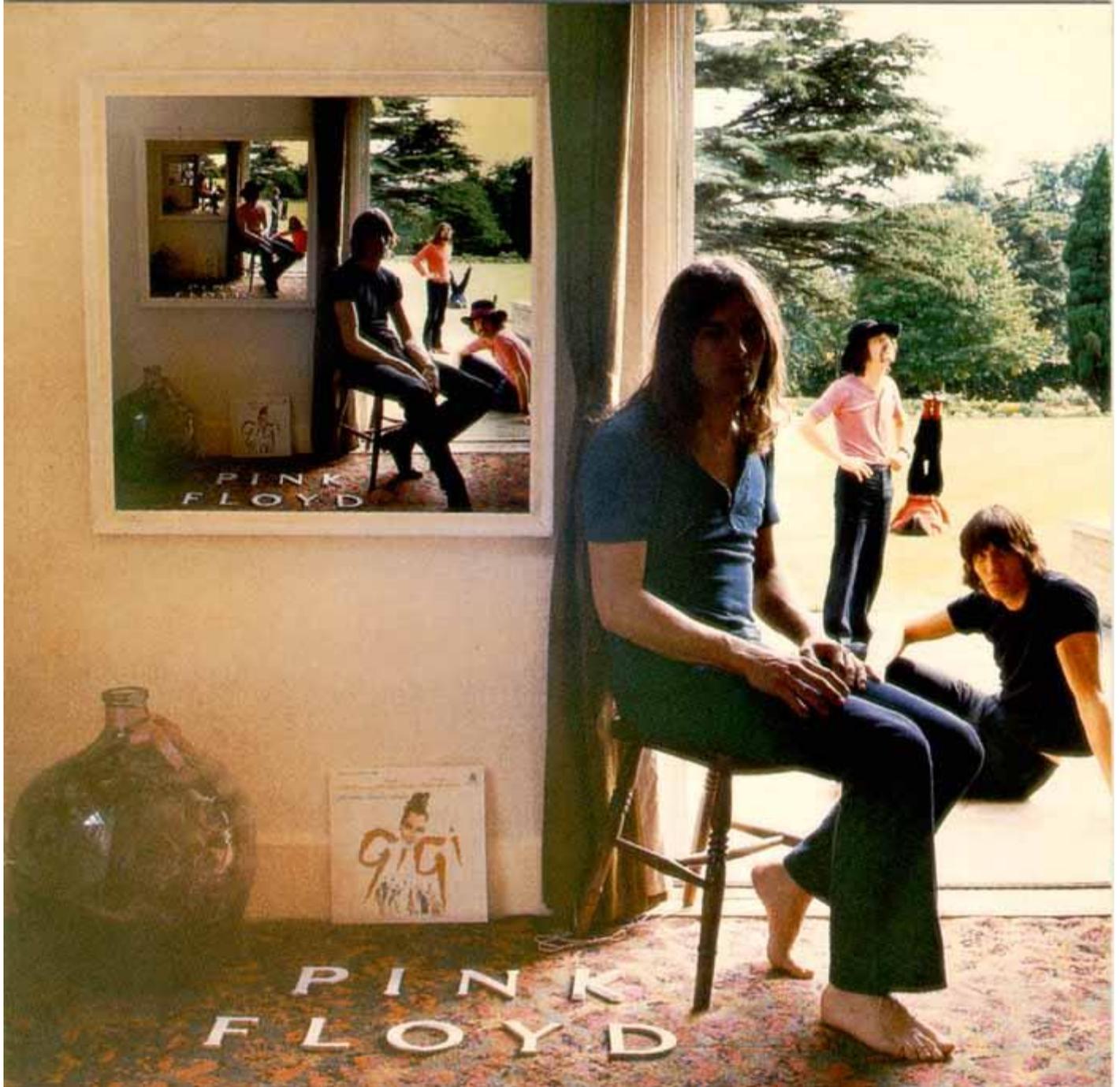


Pour un clip lié à un film de cinéma, voir celui de 2005 (sortie du film 1^{er} novembre 2006) de « Prête-moi ta main » avec Charlotte Gainsbourg et Alain Chabat : http://www.allocine.fr/film/video_gen_cfilm=61545.html

AU CINEMA, VOIR les MISES EN ABYME dans :

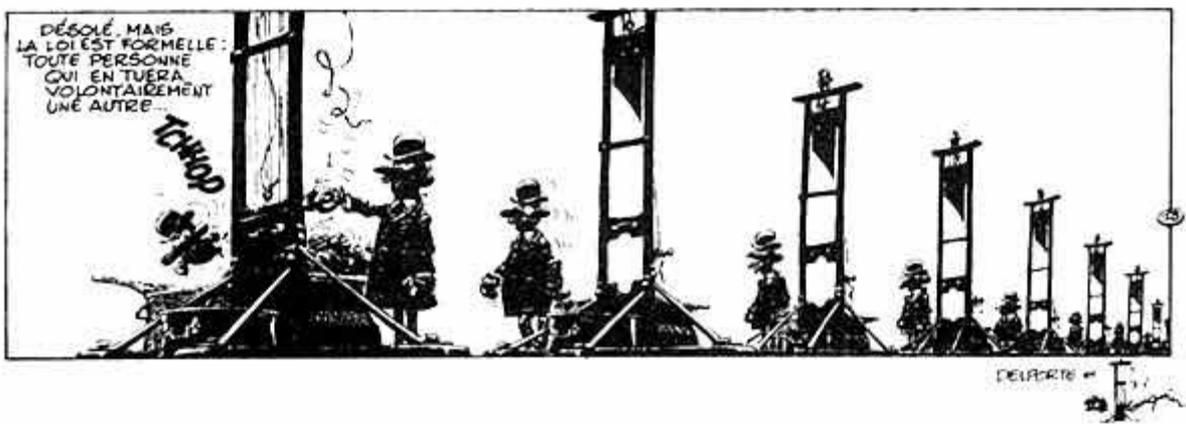
- « Qui vaut la peau de John Malkovitch » de Spike Jonze
- « La nuit américaine » de Truffaut

Une affiche d'album des Pink Floyd :

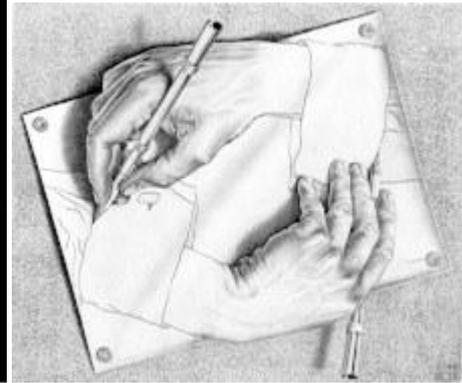


Album « Ummagumma »



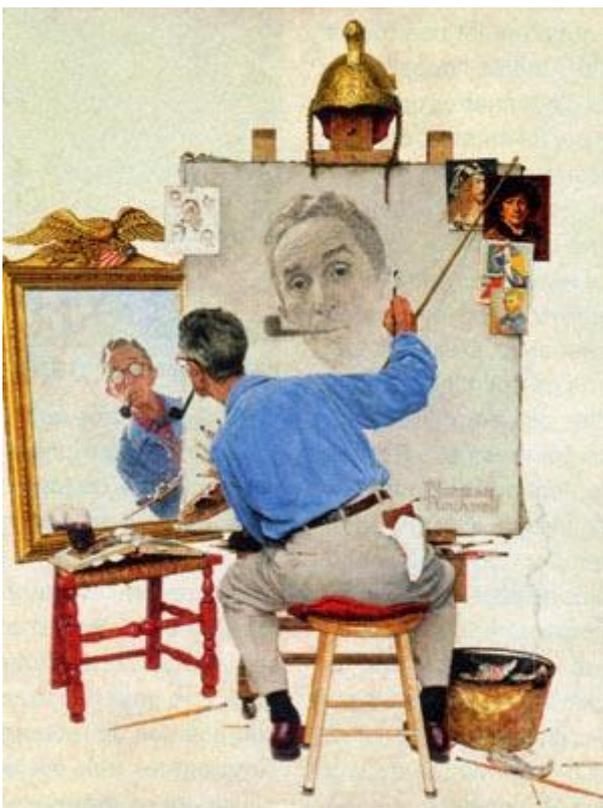


La peine de mort appliquée à celui qui applique la peine de mort (Franquin, *Idées noires*) : c'est plus une itération qu'une mise en abyme.



Le dessin d'Escher de la main qui se dessine elle-même

Petite animation à voir [ici](#)



triple autoportrait de Norman Rockwell (il y en a cinq plus petit sur la petite feuille)

http://interact1oways.com/usa/information_interactive.htm

f) Synthèse : plusieurs possibilités de mises en abyme

1. (Poétique, d'après André Gide). Procédé consistant à insérer dans un texte un fragment qui le représente. *La mise en abyme est une autoreprésentation diminutive.*

Figuration de l'écrivain par lui-même en train de composer son œuvre ; certains romanciers par exemple ont ainsi présenté dans leur récit un écrivain qui écrit.

Dans le cas du théâtre dans le théâtre, le spectateur peut voir des acteurs jouant des personnages qui jouent eux-mêmes un rôle.

La mise en abyme est une *forme fractale* (dont les plus petits éléments reproduisent la structure de l'ensemble. V. l'article FRACTAL).

2. (Narratologie). Dispositif insérant un récit (*sous-texte*) dans le récit principal ou primaire reproduisant les caractéristiques du récit primaire lui-même, l'illustrant, l'expliquant, le contredisant, le prolongeant comme contrepoint. *La mise en abyme peut servir à mettre en évidence le thème central du roman, de la pièce, etc.*

Selon Mieke Bal, la *fabula principale* et la *fabula enchâssée* se **paraphrasent** mutuellement grâce à l'élément ou aux éléments qu'elles ont en commun. La fonction du *sous-texte* est d'être un *signe* du texte principal ou primaire. V. les articles FABULA, PARAPHRASE, SOUS-TEXTE.

3. (Théâtre). Pièce dans la pièce. *La mise en abyme la plus célèbre du répertoire dramatique est probablement dans la tragédie de Shakespeare la pièce qu'Hamlet fait jouer devant le roi reproduisant les circonstances de l'assassinat du frère du roi par le roi lui-même.*

4. (Sémiologie. Par extension aux arts). Œuvre insérée dans une œuvre qu'elle représente en miniature. Image dans une peinture représentant le tableau lui-même. Image de l'image dans l'image.

5. Représentation de l'artiste dans son tableau en train de le peindre.

Les tableaux de Van Eyck, de Memling ou de Metsys qui représentent un miroir convexe reflétant la scène en train d'être peinte sont des mises en abyme visuelles.

6. (Stylistique). Manière d'écrire, de composer qui reproduit dans sa syntaxe la structure de la phrase, l'organisation des parties, le propos général du texte. V. l'article FRACTAL.

On pourra trouver, par exemple, un **effet de miroir**, au moins une homologie entre une abondance de circonlocutions, d'incises, de parenthèses, de prolepses, d'analepses et la sinuosité d'une pensée tortueuse, ou d'une intrigue compliquée.

7. (Déconstruction). Moment de "**prise de conscience**" (anglais : *realization*) de l'"**infini du sens**" quand le procès de déconstruction a supprimé l'"habillage idéologique" du texte, a dénoncé ses "**préconstruits**" et ses "**présupposés**", mis en évidence les "**apories**" de ses certitudes ("**logocentrisme**," ou "**métaphysique de la présence**" dans la terminologie de Jacques Derrida), a décelé les "**traces d'absence**", a dépassé les limites de la *parole*, de la *langue*, du *langage* ; ceux-ci en effet ne renvoient qu'à leur propre découpage de la réalité échappant aux opérations de véridiction.

B) Exemples de récits :

- **Julio Cortazar** « *Continuidad de los Parques* ». Dans ce conte très bref, un homme qui lit un roman devient la victime d'un meurtre qui arrive *dans* le roman qu'il lit. Ici, la frontière entre le récit primaire (l'histoire du lecteur) et le récit secondaire (le roman enchâssé) est dépassée, ce qui provoque une confusion réelle. **Jorge Luis Borges**, *Fictions*, "les ruines circulaires". Nous sommes tous le rêve de quelqu'un, qui lui-même est rêvé. L'œuvre d'art contenue dans l'œuvre elle-même. Nous pouvons comprendre par là l'idée de faire passer une fiction pour une réalité. Dans *Les Ruines circulaires* (1940), un homme en Inde, ascète de son état, décide de rêver un homme dans ses moindres détails. Vous devinez la suite, le rêve devient... réalité et l'homme rêvé prend vie. Mais l'histoire s'achève sur un sentiment que chacun d'entre-nous n'oserait nier avoir déjà ressenti : le créateur comprend que lui-même n'est rien d'autre que le rêve d'un autre... Voir aussi le document sur sa mise en musique par Michèle Reverdy. --- La force du recueil (*Fictions*) est l'obstination avec laquelle Borges y poursuit son obsession pour la mise en abyme. Dans le dédale de la Bibliothèque de Babel, dont les salles se succèdent sans fin, ou dans les méandres de la mémoire totale de Funes, l'effroi de l'infini nous gagne. Dans le trouble des identités, qui confond la victime et le meurtrier, le chasseur et la proie, l'œuvre et la réalité, le vertige nous guette. Avec des mots précis, qui sèment le doute tout en ciselant les contours de la peur, avec une langue d'une grâce discrète, BORGES répète ses motifs préférés, le labyrinthe, le livre, la confusion des identités... Et l'on en vient à le croire, tout est possible, chacun est tous les autres.
- Le narrateur peut se mettre en scène : le narrateur de **Beckett** maintient le *je* même quand il écrit : "Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire... Je ne sais pas... C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin." (*L'Innommable*" p.28)
- Des **romans** dont le sujet principal est le dit roman :
 - Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute
 - Les Faux Monnayeurs* de Gide
 - L'histoire sans fin* de Michael Ende

C) Exemples dans la Bande Dessinée :

“La bande dessinée n’est pas un genre littéraire ou paralittéraire, mais un mode d’expression à part entière, dont le discours passe d’abord par l’image” (Groensteen: p.44) Son caractère iconique et son langage, qu’elle emprunte parfois au cinéma, comportent des caractéristiques bien spécifiques qui ne peuvent souffrir d’aucune comparaison, ni avec la littérature, ni avec le cinéma.

- Marc-Antoine Mathieu, *L’Origine* [<http://www.arpla.univ-paris8.fr/~sputnik/fevrier/origine.htm>]

D) La comédie gigogne et la mise en abyme :

* "Mélinda et Mélinda" de Woody Allen (article de Libération du 22 septembre 2004 par Edouard Maintrop : *Melinda & Melinda* (sortie française le 15 janvier) commence par une figure typique de l’oeuvre : quatre amis artistes sont attablés dans un bistrot de New York. Ils discutent d’un scénario ; l’un voudrait en faire un drame, l’autre une comédie. Et les voilà qui se mettent à raconter, alternativement, l’arrivée de Melinda, une fille paumée, dans la vie d’un couple... Les deux versions divergent vite : pour Woody Allen, il faut changer pas mal de détails d’une histoire pour passer du rire aux larmes. La comédie contamine davantage le drame que le contraire, Allen raconte mieux l’histoire de Melinda qui séduit sans le savoir son voisin du dessus, Hobie, que l’histoire de la femme qui paie le jour où elle a préféré un adultère sans suite au confort du mariage bourgeois. Peut-être aussi parce que Hobie, le héros de *Melinda* versant comédie, est joué par Will Farrell, le meilleur alter ego qu’Allen se soit trouvé. Physique mastar (aux antipodes du modèle) mais sens du mouvement burlesque épatant.

E) Exemples dans le théâtre :

• Shakespeare, *Hamlet* :

- "Le Piège de la souris. Et pourquoi diable? Eh bien, au figuré. Cette pièce a pour sujet un meurtre commis à Vienne. Gonzague est le nom du duc, Baptista celui de sa femme, et vous allez voir qu’il s’agit d’un joli tour de coquin, mais n’est-ce pas, peu importe! Votre Majesté et nous qui avons la conscience pure, cela ne nous émeut pas. Que bronche le cheval blessé, nous, notre col est indemne..." tiré de la pièce de Shakespeare, *Hamlet*, c’est sans nul doute l’exemple le plus célèbre de mise en abyme. Une troupe de comédiens est sur le point de jouer une pièce dans laquelle un duc assassine le roi, ce qui rappelle étrangement le meurtre "réel" du père d’Hamlet, lui-même roi, et assassiné par son frère Claudius. Pièce dans la pièce, cette scène 2 de l’acte III se trouve d’ailleurs au coeur d’Hamlet. La pièce qui y est jouée est une reproduction à petite échelle de l’action principale d’Hamlet, à savoir le meurtre du roi du Danemark par son frère. C’est la notion de miniaturisation qui prime ici.
- Plus que toute autre pièce de Shakespeare, *Hamlet* n’est que théâtre, un théâtre qui s’étale sur trois ou quatre couches, un théâtre en poupées russes.
 - Structurellement, *Hamlet* offre **tous les ingrédients d’une tragédie classique**. Dès la fin de l’Acte I, nous savons que nous sommes en possession d’à peu près tous les éléments nécessaires au développement de l’intrigue. Le deuxième acte accélère l’action jusqu’aux grandes explosions du 3e acte, lesquelles ne peuvent mener qu’au dénouement tragique du 5e acte. La pièce est longue et certains metteurs en scène n’hésitent pas à couper joyeusement dans pas mal de passages (Rosencrantz et Guildenstern disparaissent purement et simplement ; les interventions d’Ophélie sont écourtées, la scène du cimetière est ramenée au strict minimum comme le sont les conversations de Hamlet avec les comédiens)
 - On parle beaucoup de théâtre dans *Hamlet* et Shakespeare se sert de toute évidence de son personnage principal pour faire **un certain nombre de remarques sur le jeu des comédiens** et, par extension, sur la façon de jouer à Londres à la charnière des 16e et 17e siècles. Soyez naturels, leur dit-il, n’en faites pas trop (« présentez un miroir à la nature »—« Je voudrais le fouet pour ces gaillards qui en rajoutent à Termagant et qui renchérissent sur Hérode »). A cela s’ajoutent quelques observations sur les jeunes garçons qui jouaient les rôles féminins. C’est Shakespeare le maître, le sage—le guru !—qui parle et qui remet les choses au point, ou tente de le faire, car la chose n’est point facile, comme il va nous le montrer dans un instant. En tout cas, si l’on en juge par la verdeur de certaines de ses remarques, le jeu de certains des compères comédiens de Shakespeare était tel qu’il les eût volontiers envoyés au fouet ! Mais il est ahurissant que Shakespeare ait l’audace d’interrompre l’action pour régler quelques comptes. Il fallait être Shakespeare pour se permettre ce genre de chose
 - La pièce dans la pièce—le théâtre dans le théâtre—occupe **le centre de l’acte III**. Elle a son utilité dans l’intrigue, encore qu’il ne soit pas sûr qu’elle permette vraiment à Hamlet de débusquer le roi. Elle est surtout une éclatante démonstration de ce qu’il ne faut pas faire au théâtre : les comédiens tombent dans tous les travers contre lesquels Hamlet vient de les mettre en garde. C’est du mauvais théâtre, mais que voulez-vous : ils ne peuvent pas mieux ! Mais l’ironie est grinçante : imaginez le Hamlet de Shakespeare aussi mal joué devant Shakespeare alors qu’il admoneste ses propres acteurs, dans la même pièce, de ne pas jouer comme cela !
 - Le bon théâtre se trouve donc ailleurs dans la pièce et Shakespeare n’en fait pas l’économie. Rappelons-nous d’abord que **Hamlet se dissimule** derrière « le manteau de la folie » pendant une grande partie de la pièce ; il est donc important de se souvenir qu’il joue, qu’il est acteur, et qu’il joue si bien qu’aucun des autres personnages ne parvient à le « lire ». Mais Shakespeare parsème sa pièce d’autres morceaux de choix de théâtre dans le théâtre, le plus réussi, le plus étonnant étant incontestablement **la rencontre entre Hamlet et Ophélie à la scène 1 du 2e acte**. Pas un mot ne s’échange mais pas mal de choses se passent. C’est une pantomime, une danse presque rituelle dont nous ne sommes pas sûrs que le sens ne nous échappe pas un peu. Hamlet est un maître acteur, un amateur qui joue cent fois mieux que les professionnels ineptes de la pantomime du 3e acte. Voilà : ça, c’est du bon théâtre, nous dit Shakespeare. Mais ce génie de la mise en scène va plus loin encore : cette pantomime ne se déroule pas sur scène ; suprême paradoxe, elle n’existe qu’à travers le langage : ce sont les paroles d’Ophélie qui lui donnent vie dans le théâtre de notre imagination. Illusion parfaitement réelle, elle prend corps dans nos esprits à travers une autre illusion : le langage et le jeu de l’acteur sur scène. La mise en abyme de la pantomime par la parole. Il faut s’appeler Shakespeare pour oser cela et le réussir.

« Mise en abyme, théâtralité, distanciation et dénégation dans *Les Fausses confidences* ou comment rendre un amour improbable vraisemblable » (Etude menée par Gary Smith-Université de Toronto)

Dans *Les Fausses confidences*, Araminte, riche veuve bourgeoise, tombe amoureuse de son nouvel intendant dont elle vient de faire la connaissance. À la fin du troisième acte, soit quelques heures plus tard, elle est prête à se marier avec lui. Comment cet amour vraisemblable a-t-il pu se développer si rapidement? Cette question ne trouve qu'une réponse partielle dans la campagne menée par Dubois pour forcer Araminte au mariage. Mon hypothèse est que les procédés théâtraux de la mise en abyme, la théâtralité, la distanciation et la dénégation font paraître vraisemblable le dénouement de la pièce et naturalisent son inévitabilité. Précisons d'abord la terminologie littéraire et théâtrale sur laquelle se fonde la suite de cet article.

Théâtralité : L'étude de la théâtralité se limitera à deux aspects du procédé, d'abord, au théâtre dans le théâtre qui, dans *Les Fausses confidences*, ne dépasse pas le stade du jeu dans le jeu et, deuxièmement, à tout procédé qui rappelle au spectateur qu'il est au théâtre et rompt ainsi l'illusion mimétique d'un théâtre réaliste -- comme le font les apartés et les adresses directes au public.

Mise en abyme : J'adopte ici la définition offerte par Lucien Dällenbach dans son *Récit spéculaire*. « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient. » (Dällenbach 18) Quoique cette définition se retrouve dans le cadre d'une étude sur le roman, elle paraît également rentable pour une étude du théâtre. La mise en abyme a pour effet de rendre son cadre plus vraisemblable, tout comme la pièce enchâssée dans *Hamlet*, qui est manifestement du théâtre, prête au drame qui l'encadre, lui aussi théâtral, une vérité plus grande pour le spectateur. (Forestier 138-9 et 177; Übersfeld 112) Le jeu enchâssé, en relation avec son cadre, change de polarité. Ce renversement produit une dénotation nouvelle, mais conserve l'ancienne sous forme de connotation ambiguë et ironique. L'ironie étant l'émission d'un énoncé pour dire le contraire de ce qu'il pose manifestement, la mise en abyme produit un effet d'asymétrie qui renverse ironiquement l'objet qu'elle reflète.

Distanciation : La distanciation est un « Procédé de mise à distance de la réalité représentée de façon à ce que l'objet représenté apparaisse sous une perspective nouvelle [...]. Elle s'effectue à plusieurs niveaux de la représentation théâtrale » selon Patrice Pavis. (Pavis 1980, 125-6) Dans cet article, je vais limiter l'examen de la distanciation à deux procédés: d'une part celui de la distanciation produite par la mise en abyme, et d'autre part celle qui provient de l'emploi d'un agent médiateur pour atteindre son but, en l'occurrence celui de meneur de jeu en la personne de Dubois.

Dénégation : Le spectateur de théâtre oscille entre deux états, celui d'une croyance en la réalité de la pièce, créée par l'illusion mimétique, et celui d'une dénégation de la réalité de ce qu'il regarde par les rappels qu'il est au théâtre. Le vouloir croire s'oppose au rappel constant de la situation d'énonciation de la pièce. De la même façon, l'émission d'un énoncé négatif soulève sa contrepartie positive comme possibilité. En termes linguistiques, l'énoncé négatif est le posé, et sa contrepartie positive, un présupposé possible. À force de nier un énoncé positif, on arrive à l'émettre de manière ironique

1. La structure en abyme des *Fausse confidences*

Ces précisions faites, je passe à l'analyse des *Fausse confidences*, basée sur la structure des jeux dans le jeu, en identifiant le cadre puis les diverses intrigues en abyme. Il faut noter que, chaque niveau enchâssant parfois un ou plusieurs autres, j'ai trouvé plus facile de créer un tableau (voir ci-dessous) et de donner à chaque intrigue un numéro qui correspond à sa première manifestation dans la pièce, ce qui ne reflète pas parfaitement son enchâssement dans le texte puisqu'une mise en abyme peut en contenir une autre ou bien se trouver enchâssée elle-même. De plus, une mise en abyme peut être discontinuë. Les flèches doubles (->->) du tableau indiquent le destinataire direct tandis que celles qui n'ont qu'une seule pointe (=>), un désir qui va du personnage voulant vers le personnage non-voulant :

Sigle	Niveau
Ø	Le cadre -- Discussion du complot, Dorante et Dubois
#1	Projet matrimonial, Dubois ->-> Dorante =>Araminte
#2	Projet matrimonial, M. Rémy ->-> Marton =>Dorante
#3	Projet matrimonial, Mme Argante ->-> le Comte =>Araminte
#4	Projet matrimonial, M. Rémy ->-> la riche femme =>Dorante
#5	Épreuve de l'amour, Araminte => Dorante

Je désigne le cadre comme le niveau nul (Ø) parce qu'il ne s'agit pas de mise en abyme. Par contre, il y est question de la mise en place du premier « jeu », celui de la pièce, le niveau où l'on ne joue pas de rôle et dans lequel les autres « jeux », ceux de Dubois et des autres personnages, vont se dérouler. Il s'agit du niveau où l'illusion mimétique est la plus forte. Les intrigues internes ne se déroulant pas indépendamment les unes des autres, l'imbrication des projets et de l'épreuve crée une structure gigogne qui présente des mises en abyme enchâssées les unes dans les autres depuis le lancement du premier projet, celui de Dubois. D'ailleurs, chaque mise en abyme ayant pour effet de rendre le contenu du niveau l'encadrant plus réel ou vrai, chaque imbrication plonge de plus en plus profondément dans la fausseté. Les deux premières scènes du premier acte se déroulent au niveau de la pièce. La raison pour laquelle Dorante est chez Araminte, son amour pour la veuve, est révélée aux spectateurs et Dubois se présente comme adjuvant de cet amour. Le niveau #1 commence dans la troisième scène avec l'arrivée de M. Rémy et de Marton. Dorante doit plaire à Marton pour

faire réussir son projet principal. Le projet matrimonial de M. Rémy ne peut pas être rejeté sans froisser Marton. L'assentiment tacite, puis ambigu, de Dorante à ce projet, le niveau #2, sert un but dans le niveau #1, mais n'est pas tout à fait candide ni franc. Cette situation se prolonge en silences et réponses ambiguës de la part de Dorante jusqu'à sa sortie à la fin de la cinquième scène. Après ce départ, le niveau #2 continue d'agir pour Dorante au niveau #1, Marton le louant à Araminte dans la sixième scène et l'appuyant dans la septième lors de la première rencontre d'Araminte avec Dorante. Une pause s'ensuit avec deux scènes purement comiques mettant en vedette Arlequin ; ces lazzi insérés n'ont rien à faire avec les intrigues sauf qu'ils établissent Arlequin, le personnage bête de la *commedia dell'arte*, comme valet de Dorante. Le commencement du niveau #3, celui de l'intrigue de Mme Argante, la mère d'Araminte, qui souhaite voir cette dernière épouser le Comte Dorimont, suit la pause. Les scènes dix et onze expliquent cette autre intrigue, et aussi l'imbrication de l'intrigue #2 de Marton -- elle aura mille écus du Comte si Araminte consent au mariage. Les intérêts de Marton sont maintenant doubles, et tous les deux sont contraires aux intérêts de Dorante au niveau #1. Dorante trouvera sa justification pour décevoir, voire tromper Marton, dans le double jeu de cette dernière. La position fautive de Marton dans l'intrigue imbriquée permet, quant à la moralité, cette action de Dorante dans l'intrigue #1 qui enchâsse les niveaux #2 et #3.

Le premier acte continue d'explorer les possibilités des mises en abyme des trois premiers niveaux. Toutefois, l'intrigue prend de l'allure avec la fausse confiance que Dubois fait à Araminte à la scène quatorze. Ce qu'il lui dit est vrai tandis qu'il ne s'agit pas vraiment d'une confiance qui débarrasserait l'émetteur d'un fardeau, mais plutôt de ce que Patrice Pavis caractérise comme un « cadeau empoisonné » (Pavis 1986, 285), destiné à changer le moyen de penser du récepteur. Dubois réussit à changer la polarité d'Araminte, la projetant dans l'abyme de l'arrière-pensée. Elle avait constaté la « très bonne façon » de son futur intendant (Acte I, scène 6), mais n'aurait pas pensé à l'amour. La confiance de Dubois soulève cette question et la dénégation commence à opérer chez Araminte. Son changement de polarité prépare Araminte pour sa participation au niveau #1, mais aussi à agir différemment dans les autres niveaux de la pièce. Lors de l'entretien entre Dorante et Araminte à la scène seize du premier acte, l'indécision et l'hésitation de cette dernière, auparavant prête à embaucher Dorante, témoignent de l'effet de la confiance de Dubois. Araminte est confuse et est consciente de l'effet de la confiance.

Par ailleurs, dans la scène seize du premier acte, on retourne au niveau Ø, celui du cadre, lorsque Dubois et Dorante discutent leur complot, puis dans la scène suivante, lorsque Dubois commence à faire jouer les intrigues les unes contre les autres en suggérant à Marton qu'elle aurait sujet d'être jalouse d'Araminte, à qui Dorante fait les yeux doux. Encore, en confiant la vérité, à Marton cette fois-ci, Dubois met en marche des soupçons qui changent la manière de penser du récepteur. Marton est maintenant aux aguets, cherchant des preuves de l'amour de Dorante pour elle. Les fausses confidences sont maintenant à l'oeuvre aux niveaux #1 et #2.

Le deuxième acte commence avec l'entretien d'affaires de Dorante avec Araminte où il fait part de son opinion sur le procès du Comte au niveau #3. Il avance sa cause en trouvant celle du Comte sans mérite. Mais presque immédiatement, M. Rémy arrive et offre un autre mariage à Dorante -- l'intrigue #4 enchâssée dans la pièce. M. Rémy avait dit que le mariage avec Marton suffirait « en attendant mieux » (Acte I, scène 4), ce qu'il pense avoir trouvé. Cette nouvelle intrigue prend place dans les autres. Araminte, au niveau #1, prend le refus du mariage de Dorante comme une autre preuve de l'amour qu'il a pour elle. Par contre, Marton, sans être au courant des intrigues, dit que « quelqu'un » rêverait en refusant un tel mariage, mais en apprenant qu'il s'agit de Dorante, elle le loue, sans reconnaître l'ambiguïté du discours de ce dernier qui cite « ses sentiments » en refusant le mariage, ce qui indique, pour le spectateur, toujours au courant de tous les niveaux de la pièce, son penchant pour Araminte. (Acte II, scène 2) Le niveau #4 représente une intrigue éphémère qui met en abyme les deux premiers niveaux. La polarité de cette intrigue change en passant par chaque niveau, Marton, au niveau #2, interprétant le refus ambigu de Dorante selon son intérêt, Araminte l'interprétant contre Marton selon le sien au niveau #1.

L'arrivée du Comte dans la quatrième scène met en marche le niveau #3. Le Comte veut acheter Dorante et envoie Marton en parler au nouvel intendant. Mais cela n'est qu'un prétexte théâtral pour que le Comte soit présent pour ce qui suit dans les scènes cinq à onze -- la question des portraits. Cette dernière met en jeu les niveaux #2 et #3 dans le niveau #1. Le Comte, Marton et Mme Argante insistent pour que l'on ouvre la boîte afin de révéler le sujet du portrait et déterminer qui en est le peintre. Marton et Araminte se disputent le portrait caché, chacune pensant en être le sujet. Cette lutte se résout au moment de l'ouverture publique de la boîte révélant le portrait de la veuve, ce qui détrompe Marton, mais tend à compromettre Araminte. La jalousie de Marton suscitée au niveau #2 a forcé la révélation par Araminte au niveau #1 du portrait qu'on a fait d'elle devant les représentants du niveau #3. Mais Araminte n'est pas complètement compromise par la révélation parce que le peintre n'est pas connu.

Toutefois, un deuxième portrait prend la relève à la scène prochaine où il est question d'un portrait d'Araminte dans la chambre de Dorante que ce dernier contemple, selon le bruit indiscret que répand Arlequin. Cette fois-ci, le Comte voit qu'Araminte n'a pas de choix. Elle doit congédier Dorante. Le Comte renonce au procès qui était l'outil du niveau #3 pour forcer Araminte au mariage et promet son silence sur Dorante. Il adoucit la menace au niveau #3 pour le moment, se croyant dans une position plus forte. Néanmoins, il ne sait rien sur la profondeur du niveau #1 qui utilise les événements semblablement favorables au niveau #3 pour avancer sa propre intrigue. Araminte a un autre choix -- prendre Dorante comme époux. Et que dire du niveau #2, coincé entre les deux autres niveaux ? Le mariage avec Marton n'est plus possible et ce niveau semble perdre son élan. Ce projet cède la place au niveau #3 qui est maintenant plus probable que le projet de Marton, mais qui reste encore moins probable que la réussite du projet #1 dont il n'est que le reflet -- un reflet qui, selon la théorie des mises en abyme, rend plus vrai, voire probable, son cadre.

Par ailleurs, le niveau #1 se rétablit directement dans la scène suivante par d'autres fausses confidences que Dubois fait à Araminte au sujet de Dorante. Dubois suggère qu'une déclaration directe de la part de Dorante mériterait son congé, ce qui serait le but du projet #5 (celui d'Araminte de tendre un piège à Dorante). Le public sait que ce renvoi n'est pas le but d'Araminte. Elle veut flatter son amour propre par un aveu de l'amour de Dorante, mais ne pense pas aux conséquences d'un tel acte. Le piège demande le faux assentiment d'Araminte au projet de mariage avec le Comte qu'elle force Dorante à écrire dans une lettre au Comte. Araminte emploie donc le niveau #3 dans le niveau #5, ce qui fait que son épreuve a maintenant plus de réalité que le projet #3 qui en fait partie. De la même façon, le niveau #5 ne fait que refléter (à l'envers) le niveau 1 qui reste le plus probable, Araminte n'invoquant que sa compromission, ce qui arrive vers la fin de la scène quinze lorsque Marton entre et voit Dorante aux genoux d'Araminte. Cette dernière, grâce à une première interruption dans la scène quatorze par Marton demandant encore le mariage avec Dorante, peut même faire jouer le niveau #2 dans le niveau #5, ainsi mettant en abyme les projets #1 et #5, ce qui les rend plus réels ou possibles que le

niveau #2. c'est Araminte qui joue un rôle, et non pas Dorante, qui agit naturellement, n'ayant pu se renseigner auprès de Dubois sur le rôle à jouer. Néanmoins, Dorante sait feindre d'être déconcerté par l'arrivée de Marton à la fin de l'entretien. On passe encore au niveau #1, le niveau #5 ayant porté un autre fruit empoisonné à Araminte qui ne peut que mentir à Dubois dans la scène seize sur le résultat de l'épreuve. L'acte II se termine au niveau Ø sur une discussion entre Dubois et Dorante sur le progrès du niveau #1.

Le troisième acte commence également au niveau Ø, Dorante et Dubois discutant un nouveau stratagème, celui d'une lettre. On remarque encore le dédoublement de la figure de la lettre, comme on a déjà rencontré celui du portrait (Spacagna 209-10). Or, il y a une différence entre ces deux répétitions, celle des portraits dévoilant une vérité -- l'adoration d'Araminte par Dorante -- tandis que celle des lettres communique des mensonges. Aucune des lettres n'est destinée à être livrée à son destinataire. Leur but est tout autre. Comme dans le cas des fausses confidences, l'énoncé des lettres n'est pas vrai mais leur énonciation au destinataire non-indiqué prime sur la qualité de leur contenu. Pour que cela arrive dans le cas de la seconde lettre, Dubois compte sur le niveau #2 et Marton qui, maintenant jalouse, travaillera contre Dorante en essayant de le faire renvoyer. Dubois arrive à faire intercepter la lettre par Marton. Il s'ensuit dans les scènes cinq à sept une lutte inutile entre les destinataires des niveaux #2 et #3, Mme Argante et M. Rémy. Celle-là essaie d'obliger Araminte à renvoyer Dorante pour favoriser son propre projet, tandis que M. Rémy prend sa propre défense ainsi que celle de son neveu et de lui-même contre l'attaque personnelle de Mme Argante. Araminte aussi essaie de défendre Dorante, qui se présente lui-même à la scène sept pour connaître son sort.

Sur ces entrefaites, la machine (maintenant négative) du niveau #2, Marton, arrive avec la lettre. Elle veut forcer la décision d'Araminte contre Dorante. Le Comte lit la lettre à haute voix dans la scène huit. Le niveau #1 opère donc par l'agence des niveaux #2 et #3 pour obtenir ouvertement l'aveu de l'amour de Dorante à Araminte. Mais, Araminte refuse d'accepter l'intendant que lui propose le Comte et de congédier Dorante, malgré l'insistance de Mme Argante et de Marton. De plus, dans la scène suivante, Dubois joue l'avocat du diable pour Araminte, la félicitant sur ce qu'elle peut maintenant congédier Dorante de bon cœur, ce qu'Araminte ne veut pas faire. Le niveau #1 est sur le point de réussir. La scène suivante présente le raccommodement d'Araminte avec Marton, ce qui supprime le niveau #2. Puis, dans la scène dix, Arlequin demande un entretien avec Araminte pour Dorante.

Cet entretien est l'aboutissement du niveau #1. Araminte déclare son amour pour Dorante. Voilà la surprise de l'amour. Toutefois, Dorante ne veut pas remporter sa victoire malhonnêtement. En révélant l'intrigue #1 à Araminte, il passe au niveau Ø de la pièce en l'instruisant de la ruse. Il lui donne l'occasion de le refuser. Elle prend son temps, puis l'accepte, enfin rendue au niveau Ø où elle a trouvé la surprise de son amour vrai malgré la tromperie. La dernière scène présente la communication de l'amour aux autres, ce qui les introduit au niveau Ø. Le nouvel état de fait est accepté par tous, le Comte même l'ayant prévu, sauf par Mme Argante dont la déception de ne pas devenir la mère d'une Comtesse est trop grande.

La structure en abyme de la pièce montre un mouvement du niveau vers une complication qui s'épure et se simplifie pour revenir finalement au niveau Ø. Les mises en abyme successives ont pour but et effet de prouver la réalité du sentiment au niveau Ø. Le passage par les intrigues subsidiaires qui reflètent l'intrigue principale et la dissipation des intrigues enchâssantes et enchâssées pour révéler le niveau Ø soulignent l'authenticité du sentiment d'amour suscité chez Araminte. Le trajet est non seulement vers un mariage entre Dorante et Araminte, mais surtout vers la création d'un sentiment authentique et non déniale chez celle-ci.

Théâtralité et mise en abyme

J'ai remarqué dans l'introduction que j'allais parler de la théâtralité sous deux de ses manifestations -- le jeu dans le jeu, qui est ici la mise en abyme, et les rappels de la situation d'énonciation théâtrale qui rompent l'illusion mimétique. Cette deuxième partie de la définition se montre très intéressante lorsqu'on la considère en les termes de la première. Un examen de la pièce montre que la théâtralité du second type se trouve surtout dans les exemples du jeu dans le jeu -- les mises en abyme -- et surtout aux charnières entre les différents niveaux. Ces dernières sont, pour ainsi dire, lubrifiées par les apartés et les adresses directes au public. Cela commence dès le début des niveaux #1 et #2 (Acte I, scène trois), par la réplique de Dorante sur la proposition de Marton : « DORANTE sourit à part. -- Eh! ... mais je ne pensais pas à elle. » Cette réplique ambiguë sert de charnière entre les niveaux #1 et #2 et indique le double jeu que Dorante aura à jouer. Cette sorte de rappel de l'ambiguïté des intrigues se répète dans la première rencontre publique de Dorante et Dubois, acte I, scène treize où Dubois « feint de voir Dorante avec surprise » et « Dorante feint de détourner la tête pour se cacher de Dubois », actions qui soulignent le changement de leurs relations dans les intrigues enchâssées. Araminte indique à quel point elle est déjà éprise de Dorante lorsqu'elle dit au public « (En s'en allant) Je n'oserais presque le regarder » à la fin de la scène quinze du premier acte où elle avait eu son premier entretien avec Dorante après la fausse confiance de Dubois. Ce procédé théâtral s'intensifie lorsque les intrigues commencent à se croiser, par exemple dans les scènes sept à neuf du deuxième acte -- les scènes du portrait. Marton parle à part et adresse le public directement sur l'arrivée de Dorante qui, à son tour, en quittant la scène, dit au public « en s'en allant et riant. -- Tout a réussi, elle prend le change à merveille. » (Acte II, scène huit) Par ailleurs, après l'ouverture de la boîte, Marton puis Araminte parlent, l'une après l'autre, à part, délimitant ainsi les mises en abymes. Dans ces scènes, Marton parle à part d'abord, pensant être dans sa propre intrigue, mais Dorante prend la relève, ce qui indique l'appartenance de la séquence au niveau #1 et non pas au niveau #2 de la pièce. Plus tard, Marton reconnaît son erreur par un aparté, et c'est à Araminte de revendiquer la victoire immédiatement après en disant : « à part. -- Et moi, je vois clair. », ce qui souligne encore le changement du niveau (Acte II, scène neuf). Les apartés se multiplient dans les scènes treize et quinze du deuxième acte -- les scènes de la lettre. Araminte, qui impose une épreuve (niveau #5) à Dorante, commente le trouble de celui-ci à part, puis Dorante lui-même dit : « à part, cherche du papier. -- Ah ! Dubois m'a trompé. », ce qui montre le changement de position de Dorante et d'Araminte comme sujet de l'intrigue. Il s'ensuit trois apartés d'Araminte et deux de Dorante avant l'arrivée de Marton (Scène quatorze). Puis, Araminte a un aparté sur l'interruption de Marton, ce qui délimite encore cette intrigue, puis deux autres apartés d'Araminte commentent l'effet de l'intrigue #5 sur Dorante et son adresse finale au public après le départ de Dorante : « Voilà pourtant ce que c'est que de l'avoir gardé ! » indique ce dont elle s'est enfin rendu compte, que c'est elle et non pas lui qui est tombée dans le piège, ainsi marquant la fin du niveau #5 qui s'intègre par son effet dans le niveau #1.

Au début du troisième acte, le retour de l'intrigue de Marton, cette fois sous sa forme négative, est marqué par deux apartés. Le premier est de Dubois, incitant Marton au vol de la lettre établissant ainsi la prédominance du niveau #1,

tandis que l'autre est de Marton qui affiche sa mauvaise opinion de Dorante. Le déroulement de cette contre-intrigue de Marton, qui fait partie du niveau #1 préparé par Dubois, est lui-même signalé par un aparté de M. Rémy à la fin de la scène sept : « à part. -- Voyons par où cela finira. » C'est presque un écho de ce que pense le public à ce moment précis. L'aparté annonce la crise à venir au niveau #1, crise qui se trouve dans la scène douze. Encore, Araminte a trois apartés marquant sa confusion, mais finit par avouer son amour.

L'aparté marque les bords des mises en abymes dans la pièce, mais il y a encore un autre trait qui souligne la confusion des personnages eux-mêmes sur le niveau où se déroule l'action -- des variations sur la phrase marivaudienne « je ne sais plus où j'en suis » qui dénote le trouble provoqué par un changement de niveau ou de registre de l'action (Dort 40), et dont il y a quatre exemples dans la pièce. C'est d'abord Araminte qui perd pied après la fausse confiance de Dubois et qui dit à Dorante : « De quoi vous parlais-je ? Je l'ai oublié. » (Acte I, scène quinze) Puis, au début de l'épreuve au niveau #5 (Acte II, scène treize), Araminte dit de Dorante : « Il ne sait ce qu'il fait; » ce qui se renverse selon Dubois qui dit d'Araminte au début du troisième acte : « Elle ne sait plus ce qu'elle fait ». Et finalement, immédiatement après son aveu d'amour, Araminte dit : « je ne sais où je suis. » Je trouve dans ces locutions autant d'enseignes indiquant que le personnage est tombé dans l'abyme -- il ne peut plus distinguer entre le jeu et le niveau plus réel qui l'enchâsse, entre la vie et le miroir déformant de la mise en abyme. Dans le premier exemple, Araminte est tombée dans l'abyme du niveau #1 à cause de la confiance de Dubois. Elle ne sait plus quoi faire. Dans le deuxième, c'est au tour de Dorante de tomber dans l'abyme ouvert par Araminte, qui, dans le troisième exemple, est vue, elle aussi, dans l'abyme du niveau #1 qui a été approfondi par l'ajout du niveau #5. Finalement, Araminte reconnaît explicitement qu'elle est perdue dans l'abyme. Dorante clarifie la situation en effaçant les abymes par l'aveu de la tromperie créée par Dubois, mais ce sera trop tard pour Araminte.

Distanciation

La mise en abyme crée un effet de distanciation par rapport aux intrigues enchâssées. De fait, l'intrigue de Dubois commence après celle de Mme Argante, mais l'enchâssement dans la pièce du niveau #3 dans le niveau #1, aussi bien que dans le cadre du niveau, la distance du public, y compris des personnages de la pièce. De plus, ce qui est distancié est moins plausible parce que moins réel. Si l'on considère les niveaux de la pièce en dehors de leur position enchâssée dans la pièce, le résultat le plus plausible serait un mariage entre Araminte et le Comte, et un deuxième entre Marton et Dorante. La société aurait dicté un tel dénouement. Mais l'effet de la distanciation sur le niveau #3 est double, et rend le mariage entre Araminte et le Comte peu probable. D'abord, cette intrigue se trouve au troisième rang, doublement enchâssée. Puis, cette intrigue est utilisée par Araminte dans le niveau #5, ce qui la pousse encore plus loin vers l'improbabilité. L'intrigue du mariage entre Marton et Dorante est plus probable, mais triplement enchâssée et utilisée dans le niveau #1, d'abord pour le niveau #4, puis pour la scène du portrait et plus tard pour la scène de la lettre. Le niveau #2 devient ainsi un agent médiateur pour l'expression indirecte des sentiments de Dorante dans le niveau #1. La distanciation créée par l'enchâssement de jeux dans le jeu offre deux autres avantages pour la pièce de Marivaux -- elle facilite un comique basé sur l'ambiguïté des discours, et elle permet aux personnages de dire le non-dicible et de faire le non-faisable. Pour ce qui est du comique, il y en a trois espèces dans la pièce : l'impertinence de Mme Argante, la bêtise d'Arlequin dont les discours manquent de relation parce qu'il fait l'effort de ne pas comprendre, et, plus généralisée, l'ambiguïté des discours qui se comprennent différemment à chaque niveau de la pièce. Le public reconnaîtrait tous les sens tout comme l'émetteur qui est, d'habitude, Dorante, qui essaie toujours de répondre ambiguëment pour ne pas avoir à mentir.

Mais la distanciation permet aussi la cruauté. Parce que ce qu'on voit dans les intrigues de la pièce n'est qu'un jeu dans un cadre réel (selon l'illusion mimétique), tout est permis, le but ultime justifiant ses moyens d'accomplissement ³. Ou bien, tout est pardonné, comme c'est le cas avec Marton, le Comte, M. Rémy et Araminte. Seule Mme Argante reste déçue à la fin, mais ne le restera pas pour longtemps, selon sa fille. Le public, mal à l'aise avec la cruauté affichée sur scène, se rend compte qu'il s'agit d'une pièce, et non pas de la réalité. Distanciée, la cruauté devient amusante.

Le dernier exemple de distanciation est celui qui vient de ce que Dorante, bien qu'il ait un rôle dans le niveau #1, ne se compromet jamais directement par un mensonge. Il est toujours naturel, laissant l'interprétation de ses actions et de ses discours aux autres personnages. Et ces interprétations sont médiatisées par d'autres facteurs. Pour Marton, c'est le discours de M. Rémy dans la scène précédente qui change le sens du discours ambigu de Dorante. (Acte I, scène cinq) Pour Araminte, le fait que Dorante n'avoue pas directement son amour, mais laisse ce détail à Dubois, lui donne un air d'innocence. Araminte est charmée par un amour qu'elle aurait autrement rejeté. L'énonciation distanciée est responsable du succès de l'énoncé sur son récepteur

Dénégation

La dénégation est un fait de l'énonciation et de l'énoncé des *Fausse confidences* qui opère chez le public aussi bien que sur scène lorsque les personnages jouent des rôles au sein de la pièce. Le jeu dans le jeu reflète le regard de l'émetteur sur son énoncé. La dénégation chez le spectateur est contrôlée par le système des mises en abyme. Plus on plonge dans les abymes, plus le spectateur ou le personnage impliqué dans l'abyme penche pour la dénégation et rejette l'illusion mimétique, tout en croyant que les rôles joués imitent la réalité et que les niveaux moins profonds sont plus dignes de confiance. Le dénouement semble plus plausible parce qu'il arrive au niveau où la dénégation est la moins forte, le niveau qui encadre les jeux enchâssés dans la pièce. S'il reste un brin de doute, surtout sur la vitesse avec laquelle Araminte embrasse une mésalliance avec son intendante, il se trouve gommé par la dénégation chez le spectateur envers l'activité théâtrale -- même le cadre garde le pouvoir de susciter la dénégation chez le public.

Par ailleurs, la dénégation a un rôle très important dans les jeux enchâssés. Au niveau #1, Dubois dit à Araminte que Dorante est tombé amoureux d'elle. Araminte est induite à penser à cet amour, et à le nier, parce qu'aimer son intendante n'est pas acceptable pour une riche veuve bourgeoise. Toutefois, elle y pense, et la série de mises en abyme la force à réfléchir à cet amour dans toutes ses manifestations. Au niveau #2, la jalousie de Marton et la victoire d'Araminte sur sa suivante prouvent la sincérité de l'amour de Dorante. La possibilité de le perdre à cause des pressions du niveau #3 contre Dorante évoque la peine de la séparation à laquelle Araminte ne peut pas se résigner. Et le niveau #5 établit un contact physique entre Araminte et Dorante qui l'émeut et l'étourdit et qu'elle ne voudrait pas perdre.

L'expression par Araminte de ces possibilités qu'elle voudrait rejeter est médiatisée par l'emploi du conditionnel et du mode interrogatif qui expriment la dénégation de l'énoncé. Immédiatement après la fausse confiance de Dubois, Araminte de dire : « La vérité est que voici une confiance dont je me serais bien passée moi-même. » (Acte I, scène quinze) Le conditionnel exprime l'impossibilité de nier ce qu'elle a appris. Plus tard dans la pièce, avant le commencement du niveau #5, Araminte réfléchit au résultat possible de l'épreuve en s'exprimant non seulement au conditionnel, mais au subjonctif : « Il est vrai qu'il me fâcherait, s'il parlait; mais il serait à propos qu'il me fâchât. » (Acte II, scène douze) Chacun de ces énoncés provoque la dénégation par des locutions soulignant leur vérité : « la vérité est », et « il est vrai. » Le dernier exemple est l'aveu d'amour d'Araminte dans la scène douze du troisième acte. Au conditionnel, son discours passe à l'indicatif, démontrant ainsi sa vérité sans le besoin de la souligner par une locution spéciale :

ARAMINTE. -- Vous donner mon portrait ! Songez-vous que ce serait avouer que je vous aime ?

DORANTE. -- Que vous m'aimez Madame ! Quelle idée ! Qui pourrait se l'imaginer ?

ARAMINTE. -- d'un ton vif et naïf. -- Et voilà pourtant ce qui m'arrive.

C'est Dorante ici qui prend le rôle ironique de dire la vérité puis de dénier son énoncé par un conditionnel, ce qui ne laisse à Araminte que la possibilité de dire la vérité toute simple dont elle s'est rendu compte. Parler d'amour, même au négatif, a préparé Araminte pour l'aveu de sa surprise face à l'amour. D'ailleurs, le spectateur a été également préparé pour cet aveu par les dénégations si fréquemment, mais si faiblement émises par Araminte.

Une vue d'ensemble

Si l'on imagine la pièce sans les mises en abyme, le résultat serait différent. Dorante, introduit chez Araminte, avouerait son amour directement, et se verrait congédié. C'est surtout la méthode indirecte, médiatisée par Dubois et les intrigues en abyme qui préparent et permettent le dénouement. D'ailleurs, le procédé de l'enchâssement des intrigues diverses fait que la surprise de l'amour est vraisemblable. Les complications des intrigues préparent Araminte et le public pour l'aveu final qui semble vrai, ayant lieu en dehors des intrigues, et inévitable d'après ce qui s'est déroulé dans la pièce.

Selon Manfred Schmeling, le jeu dans le jeu offre un conflit entre l'être et le paraître qui devient une quête ontologique et identitaire pour ses participants. (Schmeling 60) Araminte étant le personnage qui subit les effets des jeux dans le jeu créés pour la faire aimer Dorante, il s'agirait ici de sa quête identitaire. Pour schématiser cette quête, je propose le modèle constitutionnel greimassien (Greimas 135-55) qui comporte deux paires de termes superposées -- l'expansion des deux oppositions être/jouer et nature/culture, les termes « être » et « nature » occupant le même pôle, et les termes « jouer » et « culture » occupant l'autre ⁵.

Etre/Nature	Araminte #2	Jouer/Culture
Dorante		Dubois
Araminte #3		Araminte #1
Non jouer/Culture		Non-être/Nature

Modèle constitutionnel des *Fausse confidences*

La position des trois personnages principaux est indiquée sur le modèle -- c'est-à-dire Dorante, Dubois et Araminte, avec Araminte indiquée trois fois comme Araminte #1 pour sa position au début de la pièce, Araminte #2 pour sa position après la fausse confiance de Dubois et Araminte #3 représentant sa position à la fin de la pièce.

Considérons les personnages et leur positionnement dans le modèle. Araminte #1, produit de la culture, joue un rôle dans la société et nie sa nature. Elle résiste, sans le refuser, au mariage avec le Comte. Elle veut conserver sa position libre de veuve riche « en attendant mieux » pour citer M. Rémy. Dubois joue aussi, sans dévoiler sa nature, dans les jeux enchâssés. Il fait le serviteur fidèle qui communique tout renseignement touchant sa maîtresse. Mais il joue pour camoufler sa vraie nature, tout comme le fait à ce stade Araminte. Dorante, par contre, reste presque toujours entre être/nature et non-culture/ non-jouer. Il agit naturellement, poussé par son amour, ne jouant que ce qu'il est, un amoureux. S'il se trouve forcé, de temps en temps, à répondre à une question qui le compromettrait, il parle ambiguëment de façon à n'avoir ni à dire toute la vérité ni à mentir. Il est situé entre la nature et la non-culture parce qu'il tombe amoureux (la nature) d'une femme riche n'étant que pauvre lui-même (la non-culture).

Araminte trace un parcours qui va de la position de Dubois vers celle de Dorante. La confiance de Dubois soulève la question de l'amour chez Araminte et la pousse à la deuxième position. Elle oscille entre nature et culture, être et jouer, incapable de se décider pour un amour qui ne s'accorde pas avec la culture, prisonnière d'une dénégation constante qui la confond. Elle arrive, pourtant, à la position de Dorante, forcée par la situation sociale qui lui impose une décision finale entre Dorante ou le Comte. Elle choisit la nature, et non pas la culture, ayant abandonné le jeu social pour reconnaître sa vraie nature ⁶. Sa quête identitaire conclut par le choix de Dorante, ce qui aurait été impossible au début de la pièce avant son changement de position dans le modèle constitutionnel provoqué par les intrigues enchâssées dans l'amour initial de Dorante qui est décrit au niveau de la pièce.

Conclusion

Les Fausse confidences ont provoqué beaucoup d'études au cours des deux cent cinquante dernières années. On a souvent remarqué le jeu de l'être et du paraître, ce qui ressemble à mon modèle constitutionnel basé sur être et jouer, mais sans l'aspect de la participation active des personnages que le verbe « jouer » implique. Dans une pièce où l'on joue tant d'intrigues différentes, le concept du mouvement semble indispensable à la compréhension du changement opéré chez Araminte.

De plus, bien qu'on ait remarqué les intrigues des différents niveaux dans la pièce, on n'a pas jusqu'ici commenté l'effet de leur subordination et hiérarchisation dans une structure de mises en abyme. Ce que j'ai pu démontrer, grâce à mon analyse, c'est l'effet de distanciation ainsi créée pour les intrigues les plus enchâssées, effet qui souligne la réalité du niveau de l'intrigue de Dubois, et surtout du niveau du cadre. Cette structure gigogne se prête aussi à la création de niveaux de dénégation, dont chacun semble nier la réalité de son contenu en amplifiant la vérité de son contenant. Cet effet explique l'authenticité et la plausibilité de l'amour d'Araminte que le spectateur accepte volontiers après avoir rejeté l'irréalité et la fausseté des jeux enchâssés. La surprise de l'amour se produisant au niveau de la première intrigue enchâssée et se réaffirmant au niveau du cadre, après l'aveu de la tromperie par Dorante, cet amour semble réel et durable, ayant réussi à traverser l'abyme sans changer de polarité.

Je me demande quel résultat une analyse des mises en abyme produirait dans d'autres pièces de Marivaux où l'enchâssement est multiple mais différent. Que faire du *Jeu de l'amour et du hasard* où les jeux sont parallèles, ou bien de *La Dispute* où le jeu est vraiment contraire, s'affichant comme la réalité des temps premiers, ainsi réfléchissant une lueur de fausseté sur son cadre ou bien encore des *Acteurs de bonne foi* où les deux moitiés enchâssent des jeux de nature différente ? Les pièces de Marivaux sont pleines de mises en abyme, les jeux dans le jeu étant l'outil préféré de l'auteur. Une exploration de ce phénomène reste à faire, ce qui dépasse l'étendue de la présente étude.

• Corneille, *L'illusion comique* : « mise en abyme » ou « le théâtre dans le théâtre »

• Explication et origine du principe « le théâtre dans le théâtre »

Le procédé du théâtre dans le théâtre obéit toujours à la même technique fondamentale. Il intervient quand une pièce prend pour sujet des comédiens. Comme leur métier est de jouer, ces comédiens jouent ; et la pièce A met en scène des acteurs interprétant (en partie ou en totalité) une autre pièce B. la 2nde pièce s'imbrique donc dans la 1^e

• La double utilisation par Corneille du principe du théâtre dans le théâtre.

N'est pas l'inventeur du procédé mais le porte à son plus haut degré de réussite dans cette pièce.

1^e utilisation = mise en scène des années que Clindor et Isabelle passent auprès de Matamore. Ce 2nd spectacle à l'intérieur du spectacle évoque les aventures passées mais réelles des 2 jeunes gens.

2nde utilisation du procédé concerne acte V : fragment de tragédie que jouent Clindor et Isabelle, mésaventures fictives de personnages imaginaires, mais présentées comme réelles.

Structure à 3 niveaux de la pièce :

- 1^e niveau traite d'événements réels, présents et contemporains des spectateurs (conversation entre Pridamant et Alcandre)
- 2^e niveau traite d'événements réels, passés et antérieurs au présent des spectateurs (le passé de Clindor)
- 3^e niveau traite d'événements irréels, mais présents et contemporains des spectateurs (Clindor acteur)

On passe donc du réel au fictif, du vrai au faux sans s'en apercevoir. Corneille ne prévient jamais du glissement de l'un à l'autre. Le spectateur ne comprend le mécanisme qu'après coup, à la fin de la pièce. Mais il est trop tard, le spectateur a cru que tout était vrai et actuel ; l'illusion a fonctionné

• La différence entre mise en abyme et théâtre dans le théâtre

▶ Plusieurs colistiers ne font pas de différence entre les deux notions, et considèrent que le théâtre dans le théâtre est une des formes que peut prendre la mise en abyme, terme plus large qui n'est pas réservé au théâtre.

▶ Pour d'autres, la mise en abyme *stricto sensu* est à distinguer du théâtre dans le théâtre car, pour la mise en abyme, ce qui est inséré doit renvoyer à l'intrigue-cadre, comme dans certaines peintures où le personnage peint tient son propre portrait peint, qui comporte son propre portrait peint, etc. (voir aussi la célèbre boîte de fromage...). Il faut donc qu'il y ait redoublement thématique entre la pièce-cadre et la pièce-encadrée. Dans ce cas, un exemple clair de véritable mise en abyme au théâtre est la scène de meurtre jouée par les comédiens dans *Hamlet* de Shakespeare, qui duplique le meurtre du père d'Hamlet. *L'Impromptu de Versailles* de Molière peut également être cité.

• Le cas de *L'illusion comique* de Corneille

Les divergences observées ci-dessus se confirment pour l'analyse de la pièce de Corneille. Tous s'accordent à parler de théâtre dans le théâtre, mais l'expression de mise en abyme fait davantage problème, d'autant qu'il y a plusieurs niveaux d'enchâssement dans la pièce... Voici les réponses proposées :

▶ Le problème avec *L'illusion comique* c'est que la scène enchâssée ne représente pas la scène enchâssante. Ce que joue Clindor n'a rien à voir avec ce que vit Alcandre. En revanche, on peut parler de mise en abyme avec le niveau III de la pièce, car Clindor, Isabelle et Lyse jouent des personnages qui ressemblent fort à ceux du niveau II (Clindor volage et inconstant, Isabelle amoureuse...). On peut également utiliser l'expression de mise en abyme pour les scènes 8 et 9 de l'acte III, car Matamore joue le double du spectateur, ainsi que de Pridamant, sur la scène du théâtre dans le théâtre.

▶ Dans *L'illusion comique*, les aventures amoureuses de Clindor n'ont rien à voir avec les recherches qu'effectue son père : il s'agirait donc simplement de théâtre dans le théâtre. En revanche, si on se place du point de vue du spectateur, il peut y avoir mise en abyme du phénomène de la représentation (spectateur > père de Clindor > Clindor). Puisqu'un personnage est piégé par une « illusion comique », au même titre que le spectateur de *L'illusion comique*, pourquoi pas mise en abyme ?

▶ Il me semble que l'on peut utiliser les deux expressions, théâtre dans le théâtre et mise en abyme, pour *L'illusion comique* : la pièce insérée est bien en relation avec l'intrigue cadre. Beaucoup de points communs entre II, III, IV d'une part et acte V d'autre part : inconstance de Clindor, Isabelle trompée, guet-apens pour avoir Clindor... C'est presque Clindor jouant son rôle.

▶ Il y a bien évidemment mise en abyme et même plusieurs : Alcandre et Pridamant regardent Clindor... mais Clindor est lui-même acteur (il joue le valet soumis et admiratif) et metteur en scène (il déclenche la tirade de Matamore, joue avec son maître comme avec une marionnette) et il est aussi spectateur devant Matamore (en II, 2 celui-ci lui dit d'ailleurs

« Regarde ! »). Autre mise en abyme : Clindor qui joue le amoureux devant Isabelle (acte II) alors qu'il n'est pas encore sûr de son amour puisqu'il séduit Lyse ; Lyse fait semblant de rire de la séduction de Clindor (III, 5) alors qu'elle est furieuse et blessée et crie vengeance (scène 4), le geôlier annonce à Clindor sa mise à mort alors qu'il vient le libérer... Tous jouent des rôles dans cette pièce, sauf Géronte, Isabelle et Pridamant.

► Il y aurait mise en abyme par le simple fait qu'Alcandre se fait « démiurge » de la pièce qui va (re)présenter la vie du fils terrible, de même que Clindor se fait « démiurge » de la tragédie qu'il joue tout autant, de même qu'Alcandre se situe en ouverture dans le « réel », et Clindor, une fois le rideau relevé, après la représentation, est lui aussi dans le réel mais ce second réel est une mise en abyme (jouée) du premier... D'autre part, dans la pièce, les « correspondances » entre les cinq niveaux de « réalité » sont nombreuses : niveau 1 - les spectateurs, 2 - Alcandre et le père, 3 - Clindor vit sa vie, 4 - Clindor en tragédien, 5 (ou 0) - l'auteur... Qui joue qui (à tous les sens du verbe), selon quel schéma et quelle logique, pour quel profit (ou gratuitement) ? Ressortissant au baroque, à la complexité ornementale et « philosophique » du *theatrum mundi*, la pièce est aussi, à l'évidence (!), une immense mise en abyme de l'état de tout un chacun, pauvre mortel mis sur la scène du monde... niveau 6, si l'on veut.

• Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* (début 20^è)

Avec 'Sei personaggi in cerca d'autore' (Six personnages en quête d'auteur), Pirandello signe une mise en abyme vertigineuse et magistrale du théâtre dans le théâtre. Il fait en effet surgir, dans une salle de spectacle vidée de son public, au beau milieu d'une répétition théâtrale, les six personnages même de la pièce à faire, troublant une répétition en cours, et prétendant avoir été abandonnés par leur auteur... La scène devient un espace où ils veulent pouvoir revivre leurs drames intérieurs, sous les yeux d'un directeur de théâtre fasciné par leur mise en jeu de la violence, de l'inceste et de la mort. Ils vont 'jouer' et faire renaître leurs propres drames et expériences. Partagé entre le désir de suivre ces personnages insolites jusqu'au bout de leur douloureuse folie et la volonté de marquer son pouvoir et dire les règles, le directeur de théâtre devient le personnage-clé qui mène le ballet entre illusion et réalité, comédiens et usurpateurs, celui qui échafaude et défait de fragiles et complexes équilibres. Une pièce de faux-semblants et de paradoxes dans laquelle on se plonge avec délice.

Un théâtre vide, un plateau nu, inutile de faire semblant. Ou plutôt si. C'est toute la question du semblant qui se pose ici, celle des **rapports de l'illusion à la réalité**. Est-ce parce qu'aujourd'hui, il nous semble que la réalité s'est substituée à l'idée, que la figure de ce monde passe et n'est qu'une illusion, que nous croyons que « le monde entier est une scène » ?

On a plutôt aujourd'hui le sentiment que l'illusion a gagné les corps et les âmes, et engendré ce malaise de sujets irrémédiablement divisés. On se retrouve sur une scène fantomatique, incarnée par des corps pris dans leurs rêves. On considère alors la vie de ces personnages au travers de ces agitations mal contenues, de ces violences mal étouffées du passé, prises ici dans le laboratoire de l'activité théâtrale.

La pièce de Pirandello peut exprimer toute sa puissance, sa force énorme, parce qu'elle contient un mystère qui est **la contamination du monde visible par le monde invisible**, « un monde surréel », où la **magie** cachée, terrifiante et meurtrière, à laquelle on ne pouvait pas s'attendre au départ, prend naturellement sa place dans le théâtre.

Le théâtre se trouve alors envahi par ce qui lui est essentiel, son propre cœur, sa sève : les personnages ! Des personnages qui ne sont pas seulement en quête d'auteur, mais de la totalité du théâtre, tout le théâtre doit se mettre à leur service, être vampirisé par leur existence, par leur inachèvement, par leur drame violent qui n'est même pas consommé. Ce drame qu'il faut répéter pour le faire advenir.

La richesse de ces imbrications met en place le vertige, et ouvre une réflexion sur la création théâtrale dans ses tenants et ses aboutissants les plus intimes. Le monde du théâtre devient comme le lieu de la fabrication de tous les possibles : de l'inceste à peine déguisé à la mort violente des innocents.

Cette pièce culte du répertoire italien pose de manière radicale la question de la **création artistique et du pouvoir de l'art**. Elle permet également d'étudier la **mise en abyme au théâtre** et d'aborder la question des genres avec notamment ici **le mélange du mélodrame, de la tragédie et de la comédie**.

• Quelques textes à découvrir

L'Impromptu de Paris de Giraudoux

L'Impromptu de l'Alma de Ionesco

L'Objecteur de Michel Vinaver

Italienne Scène de Jean-François Sivadier

F) Vocabulaire du théâtre :

Théâtralité : L'étude de la théâtralité se limitera à deux aspects du procédé, d'abord, au théâtre dans le théâtre qui, dans *Les Fausses confidences*, ne dépasse pas le stade du jeu dans le jeu et, deuxièmement, à tout procédé qui rappelle au spectateur qu'il est au théâtre et rompt ainsi l'illusion mimétique d'un théâtre réaliste -- comme le font les apartés et les adresses directes au public.

Mise en abyme : J'adopte ici la définition offerte par Lucien Dällenbach dans son *Récit spéculaire*. « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient. » (Dällenbach 18) Quoique cette définition se retrouve dans le cadre d'une étude sur le roman, elle paraît également rentable pour une étude du théâtre. La mise en abyme a pour effet de rendre son cadre plus vraisemblable, tout comme la pièce enchâssée dans *Hamlet*, qui est manifestement du théâtre, prête au drame qui l'encadre, lui aussi théâtral, une vérité plus grande pour le spectateur. (Forestier 138-9 et 177; Übersfeld 112) Le jeu enchâssé, en relation avec son cadre, change de polarité. Ce renversement produit une dénotation nouvelle, mais conserve l'ancienne sous forme de connotation ambiguë et ironique. L'ironie étant l'émission d'un énoncé pour dire le contraire de ce qu'il pose manifestement, la mise en abyme produit un effet d'asymétrie qui renverse ironiquement l'objet qu'elle reflète.

Distanciation : La distanciation est un « Procédé de mise à distance de la réalité représentée de façon à ce que l'objet représenté apparaisse sous une perspective nouvelle [...]. Elle s'effectue à plusieurs niveaux de la représentation théâtrale » selon Patrice Pavis. (Pavis 1980, 125-6) Dans cet article, je vais limiter l'examen de la distanciation à deux procédés: d'une part celui de la distanciation produite par la mise en abyme, et d'autre part celle qui provient de l'emploi d'un agent médiateur pour atteindre son but, en l'occurrence celui de meneur de jeu en la personne de Dubois.

Dénégation : Le spectateur de théâtre oscille entre deux états, celui d'une **croiance en la réalité de la pièce**, créée par l'illusion mimétique, et celui d'une dénégation de la réalité de ce qu'il regarde par les rappels qu'il est au théâtre. Le vouloir croire s'oppose au rappel constant de la situation d'énonciation de la pièce. De la même façon, l'émission d'un énoncé négatif soulève sa contrepartie positive comme possibilité. En termes linguistiques, l'énoncé négatif est le posé, et sa contrepartie positive, un présupposé possible. À force de nier un énoncé positif, on arrive à l'émettre de manière ironique

G) Photographies d'amateur :



Obni



Le Peintre Charmant



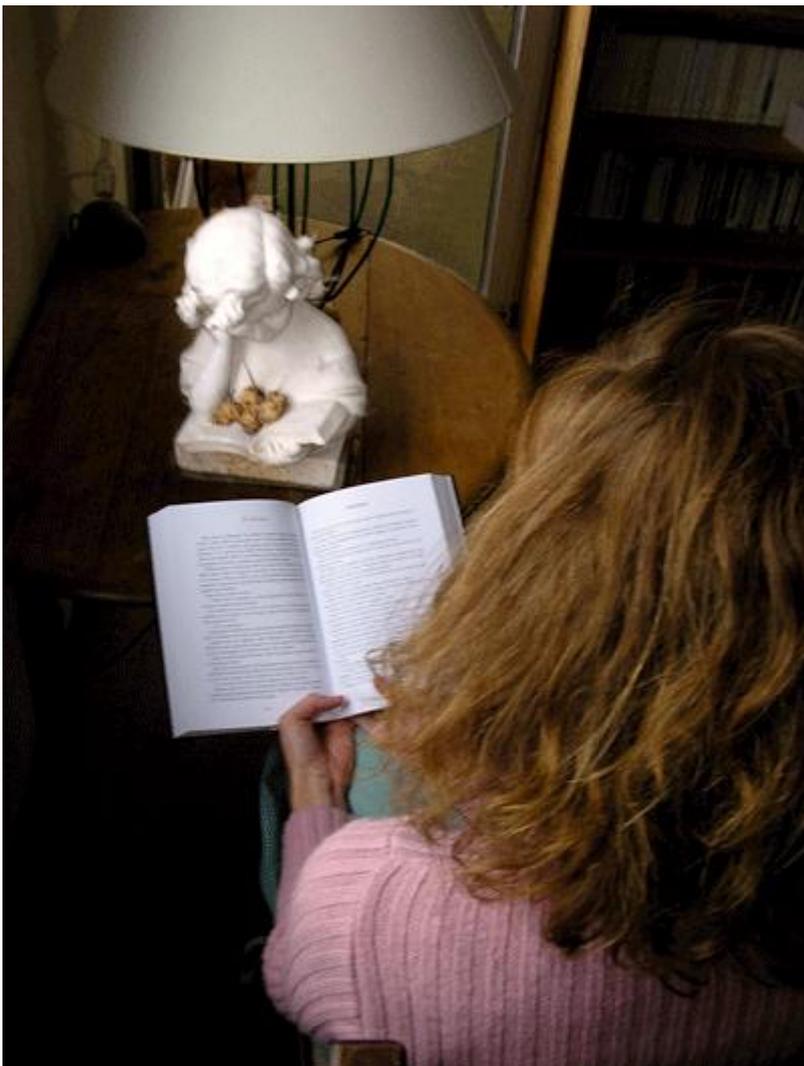
Le Peintre Charmant



Photo prise par Francine au Musée Horta de Bruxelles



Bulle



Laurence



Fred, Le Château de Saumur

H) Jeux de miroir, phénomène baroque

« Speculum » et « spectaculum » ont la même origine. Depuis l'Antiquité, le **miroir et le spectacle sont intimement liés**, aussi bien dans la pratique théâtrale que dans la pensée théorique. C'est le procédé du théâtre dans le théâtre qui permet d'exploiter à fond le jeu de miroirs. Deux exemples sont ici examinés, *Hamlet* de Shakespeare, où l'on trouve la pièce dans la pièce, la scène sur la scène, le spectacle dans le spectacle, où il y a « mise en abyme » ou « mise en miroir » puisque Le meurtre de Gonzague reflète la réalité vécue par les protagonistes d'Hamlet ; on y assiste à une « triple vision ». Une autre pièce, peu connue celle-ci, qui exploite scéniquement les effets de jeu de miroirs, c'est *La commedia de' due teatri* de Giovanni Lorenzo Bernini, mise en scène par l'auteur, en 1637. Au fond de la scène, on voyait la reconstitution fidèle de la salle avec un public, partiellement composé de figurants et partiellement en trompe-l'oeil, qui ressemblait autant que possible aux vrais spectateurs se trouvant dans la salle. Le jeu de miroirs a des prolongements au XX[e] siècle, tant dans la dramaturgie que dans la mise en scène (quelques exemples en sont évoqués). En conclusion, on distingue trois variantes du jeu de miroirs au théâtre : toutes les trois remontent au XVII[e] siècle, toutes les trois sont représentatives de ce qu'on appelle le baroque.