

JAVIER ESPEJO SURÓS, « Auto-théâtralisation et folie  
dans le théâtre religieux castillan de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle »,

*Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p. 31-50,

mis en ligne en Mars 2010,

URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>>.

**Collection : Regards croisés sur la scène européenne**  
est publié par le **Centre d'Études Supérieures de la Renaissance**  
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

**Responsable de la publication**

Philippe VENDRIX

**Responsable scientifique**

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA

**Mentions légales**

Copyright © 2010 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

ISSN 1760-4745

**Date de création**

Mars 2010





## *Auto-théâtralisation et folie dans le théâtre religieux castillan de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>*

Javier Espejo Surós

Universitat de Lleida - Université Rennes 2 Haute Bretagne - Celam

### Introduction

C'est dans la préface de la deuxième édition de *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, de 1996, que George Forestier invitait à se livrer à des études synchroniques afin d'approfondir la connaissance de la technique dramatique. Il semble opportun, en effet, de s'interroger sur les modalités de sa présence dans la première scène européenne. C'est à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au premier tiers du XVI<sup>e</sup> qu'on retrouve des pièces qui exploitent pleinement le procédé du théâtre dans le théâtre, comme le miracle flamand d'auteur inconnu *Mariette et Nimègue* (entre 1483 et 1519) ; l'anglaise *Fulgens & Lucretia* de Henry Medwall (dont on connaît une première impression de ca. 1512), la *Sottie des Béguins* jouée en 1523 ou l'*entremès* – brève saynète – de *Todo o Mundo e Ninguém* (*Tout le monde et Personne*) dans l'*Auto chamado da Lusitânia* (1532) du portugais Gil Vicente<sup>2</sup>.

Nous allons nous pencher sur plusieurs exemples d'apparition du procédé dans plusieurs farces religieuses castillanes rédigées et mises en scène à l'époque évoquée. Le temps dont nous disposons nous permettra à peine de souligner quelques aspects d'une réalité plus vaste et complexe. Il nous faut souligner qu'en ce qui concerne l'Espagne, la chronologie que nous imposons nous empêche de parler de théâtre « au sens étroit du terme », pour citer de nouveau Forestier (1996, p. 12). Il s'agit d'un moment précis de l'histoire du théâtre, antérieur à la profes-

1. Je remercie Hélène Tropé et Alis Sopadzhiyan d'avoir relu et apporté des améliorations à ce texte. Toutes les erreurs me sont imputables.
2. Voir la mise au point de Kowzan, 2006, p. 15-16.

sionnalisation de l'acteur, à l'arrivée des compagnies italiennes et à l'apparition des *corrales de comedias*. Nous sommes loin de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega ou d'*El gran teatro del Mundo* de Calderón. Nous parlerons donc de théâtre dans le théâtre au sens strict ou réduit du syntagme. Nous préférons d'ailleurs nous réfugier sous des dénominations plus vastes, autrement dit, plus adaptées aux œuvres qui nous intéressent. Le romaniste Graça Abreu parlait d'*auto-théâtralisation* quand un personnage regarde subrepticement ou à la dérobée la performance d'autres personnages, de façon plus ou moins consciente ; quand le théâtre s'auto-réfère de manière explicite ou implicite, ou même lorsque, dans une scène, un personnage caché regarde la performance d'autres.<sup>3</sup>

Une seconde remarque liminaire concerne la présence abondante dans la littérature espagnole, en particulier dans le théâtre, au tournant du siècle, d'un thème, la folie, et d'un personnage, le fou. Un panorama de cet essor a été dressé, justement ici à Tours il y a déjà quelques années, par Francisco Márquez Villanueva, dans le cadre du *XIX<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes*, intitulé *L'humanisme dans les lettres espagnoles* (1979, p. 233-50)<sup>4</sup>. Cette étude nous dispense de rappeler ici le succès notoire que le thème de la folie a connu parmi les écrivains, thème pour lequel on dispose d'ailleurs d'une bibliographie très fournie<sup>5</sup>.

### L'auteur-personnage

C'est à la fin du xv<sup>e</sup> siècle que Juan del Encina, poète, compositeur, musicien, acteur et metteur en scène au service des ducs d'Alba, Fadrique Álvarez de

3. « Sempre que determinada(s) personagen(s) representa(m) que compõe(m) um papel, em presença de outra(s), de forma mais ou menos consciente ; quando o teatro se auto-refere de modo explícito ou implícito ; ou ainda quando, em cena, alguém “escondido” assiste ao desempenho de outro(s) – comentando-o ou não – fazendo parte da convenção teatral que ese alguém não é visto por esse(s) outro(s) ». Cf. Abreu, 2005, p. 6. Voir aussi, Hermenegildo, 1995, p. 22 et suivantes.
4. Pour le théâtre, voir Wertz, 1970 ; Newels, 1985. En ce qui concerne le domaine castillan, voir Hermenegildo, 1995 ; Huerta Calvo, 1985-86 et 1996.
5. Comme souligne Klein : « S'il faut classer les personnages, on ne regardera donc pas leur degré d'intelligence, mais le dosage de participation et de détachement qui situe le comique, de leurs faits et gestes, à une distance chaque fois différente du pur défoulement comme de la pure ironie. Cela explique un peu pourquoi les hommes de la Renaissance [...] entre 1450 et 1550, concevaient si volontiers la situation de l'homme dans le monde, ou de l'âme dans le corps, sous le jour essentiellement comique d'une histoire de fous » (Klein, 1970 : 437).

Tolède et Isabelle Pimentel, écrit et représente ses propres œuvres. Nous nous arrêterons sur les deux pièces qui ouvrent son premier recueil de poésies lyriques (1496), écrites pour célébrer la nativité du Christ<sup>6</sup>. Les deux pièces, qui en fait n'en font qu'une, ont été représentées dans le palais des ducs, dans la localité d'Alba de Tormes (Salamanque). Les conditions de première énonciation et réception sont très précises. Encina se présente lui-même en scène. Pour l'occasion, cet humaniste raffiné devient une sorte de bouffon, porteur de tous les signes de folie répertoriés par Bakhtine. L'écrivain surgit dans la salle où les ducs se trouvent et leur offre le volume qui est le fruit de son travail littéraire. Il évoque ses querelles et rivalités avec ses concurrents ainsi que d'autres questions relatives à la vie à la cour. Il se borne à souligner la *techné* acquise avec les années dans *Égloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador* :

[...] Celui qui s'appelait Juan entra le premier dans la salle où le duc et la duchesse étaient en train d'écouter matines et, parlant au nom de Juan del Enzina, il en vint à présenter cent strophes de cette fête à madame la duchesse. Et l'autre berger nommé Mateo entra ensuite et, au nom des détracteurs et des autres personnes médisantes, il commença à discuter avec lui. Et Jean, fort content et fier parce que ses hôtes l'avaient pris à leur service, vint à bout de la malice de l'autre. Et il promit que lorsque mai serait venu, il ferait paraître la compilation de toutes ses œuvres parce qu'on les usurpait et corrompait [...]. (p. 97)

Et plus loin, dans le dialogue :

<i>Juan</i>	Tenme por de los mejores [...] que si quieres de pastores, o si de trobas mayores, de todo sé, Dios loado. [...] Mas agora va labrada tan por arte mi lavor, que aunque sea remirada, no avrá cosa mal trobada, si no miente el escritor (v. 122-135).
-------------	--

6. *Égloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador et Égloga representada en la mesma noche de Navidad*, Pérez Priego (éd.), p. 97-105 et 107-116. Pour les traductions des pièces, exception faite de la *Celestina* (cf. *infra* note 24), j'ai essayé de fournir au lecteur non hispanisant une version française fidèle au sens du texte original sans aucune prétention littéraire.

Encina va laisser une empreinte sur son œuvre, dépourvue de sens en dehors de ce contexte énonciatif. Il s'agit d'une pratique partagée avec d'autres divertissements de cour comme les *momos*, qui continuent à se tenir tandis que le théâtre se développe à la même époque<sup>7</sup>. Il importe de souligner le contexte « d'émergence d'un espace théâtral » (Garcia, 1988) mais surtout l'évidence d'une prise de conscience littéraire de l'auteur par rapport à son art et à son métier, ainsi que l'effet de dénégation qui résulte des signes scéniques analysés. Ces manifestations patentes du « je »<sup>8</sup> de l'auteur rappellent, dans le domaine de l'iconographie, la *musca depicta* et le *tableau à l'intérieur du tableau*<sup>9</sup>.

### Tout le monde et Personne

En Espagne la figure du fou, doté de cette réversibilité constante – à la fois sot et sage – est devenue une source d'inspiration féconde pour les dramaturges. On la retrouve dans la *Farce du Monde et Morale* (rédigée ca. 1518) par le bachelier Hernán López de Yanguas. L'auteur y met en scène le berger *Apetito* (*Appétit*) en invitant dès le début le lecteur à se reconnaître dans cette figure puisqu'elle est, selon ses termes, chacun d'entre nous (« cada uno de nosotros »). *Apetito* est guidé par un « vif désir », par « un mouvement qui tend à satisfaire un besoin organique, un instinct »<sup>10</sup>; il est appelé âne *insipiens* (v. 200). Comme le rappelle le Psaume, « l'homme était en honneur, mais il ne l'a pas compris; il s'est comporté comme les bestiaux »<sup>11</sup>. Il est un personnage dépouillé de tout ce qui confère une identité. Il n'a pas de nom propre, c'est-à-dire, il n'est personne. La présence de cette épiphanie humaine, *Mankind*, *Humanum Genus*, *Apetito*, *Género humano*, *Chacun*, *Everyman*, *Jedermann*, coïncide avec l'essor d'une autre tradition, qui remonte à l'épisode homérique du cyclope, celle de *Nemo*<sup>12</sup>. Dans l'*Odyssée*, IX, 366,7, on pouvait déjà lire : « Mon

7. Asensio, 1974; Díez Garretas, 1999, p. 163-174.

8. À ce propos, voir Martindale, 1972.

9. Sur la *musca depicta*, Chastel, 1984. Quant au tableau à l'intérieur du tableau, comme l'affirme Michael Camille, « se rattache à la tradition gothique » (Camille, 1996 : 180).

10. *Dictionnaire de l'Académie française*, 9<sup>e</sup> éd.

11. À ce propos, voir Gilson, 1998 : 378 et ss.

12. Voir Castelli-Gattinara, 1976. En outre, les cervantistes se souviendront de ce passage du *Licenciado Vidriera* : « On lui demanda quel avait été l'homme le plus heureux du monde, "Nemo", répondit-il, car *Nemo novit patrem*; *Nemo sine crimine vivit*; *Nemo sua sorte contentus*; *Nemo ascendit in caelum* ». Cf. *Nouvelles exemplaires*, p. 228. Il est intéressant de s'attarder sur la généalogie de la figure, qui remonte au moins à la tromperie d'Ulysse au Cyclope donnant comme son nom le

nom est Personne. Mon père et ma mère et tous mes compagnons me nomment Personne ».

Dans la *Farce du Monde et Morale* :

<i>Mundo</i>	¿Cómo te llamas?
<i>Apetito</i>	Apetito me llamo.
<i>Mundo</i>	Sea en ora buena, que buen nombre tienes, e mírame bien, que si te convienes tenerte he comigo (v. 29-33).

Dans la moralité anglaise *Mundus et Infans* (imprimée en 1522) :

<i>Mundus</i>	Welcome, fair child! What is thy name?
<i>Infans</i>	I wot not, sir, withouten blame; But oftime my mother in her game Called me Dalliance.

pronom de valeur négative *Outis*, « personne ». Son équivalent latin, *Nemo*, adopté par le christianisme médiéval, donnera lieu à *San Nemo*. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, après 1507, un barbier de Strasbourg, Joerg Schan, publiait les péripéties de *Niemand* (le poème a été édité, traduit en anglais, par Gerta Calmann, 1960). La version en latin donnera lieu au poème épigrammatique *Nemo* de Ulrich Von Hutten, imprimé à Bâle par Johan Froben (1518) suivant la recommandation d'Érasme. On retrouvera *Nemo*, par exemple, dans les *Scenica progymnammata* de Reuchlin (1513) ou, en France, dans la *Prosopopeia Nemini* (ca. 1513) de Geoffrey Tory. Asensio, dans son étude sur l'*Auto da Lusitânia* de Gil Vicente, se demande par quelle voie l'auteur portugais aurait eu connaissance de la tradition de *Nemo*. Dans l'*auto* de l'auteur portugais, *Todo o Mundo*, « riche marchand », fait front à *Nadie*, « habillé comme pauvre ». Cet affrontement, qu'Asensio dit « ne trouver nulle part », lui semble une « invention » du dramaturge portugais. La seule imitation de Gil Vicente que j'ai vu – conclut-il – est celle de Lope de Rueda, *Entremés del Mundo y No nadie* (Asensio, 1991 : 283). Schevill, de sa part, signale plusieurs « analogies » entre l'*auto* vicentin et l'œuvre attribuée à Lope de Rueda, pour conclure à ce sujet qu'« on ne peut pas affirmer que la scène [...] est une imitation de Gil Vicente. Il semble beaucoup plus probable qu'une autre farce du Moyen Âge ou de la Renaissance, en latin, français ou en italien, était connue dans la péninsule et influait sur ces pièces ». Il est difficile de savoir si le *Nemo* imprimé en latin était connu dans la péninsule. La farce de Yanguas, cependant, aurait joui d'un grand succès puisque, en marge d'une supposée *editio princeps* perdue, on connaît deux rééditions, de 1524 et 1528, antérieures à *Lusitânia* (Schevill, 1915 : 36).

*Mundus*            Dalliance, my sweet child, It is a name that is right wild  
 For when thou waxest old, It is a name of no substance,  
 But, my fair child, what wouldst thou have (v. 52-60).<sup>13</sup>

Dans la portugaise *Lusitânia* (1532):

*Ninguém*            Como has nome cavaleiro ?

*Todo o Mundo*      Eu hei nome *Todo o Mundo*.  
 e meu tempo todo inteiro  
 sempre é buscar dinheiro  
 e sempre nisto me fundo.

*Ninguém*            Eu ei nome *Ninguém*  
 E busco a consciência<sup>14</sup>.

Au-delà de la convention et du besoin d'identifier l'interlocuteur, on note que, pour le système de croyances et rites chrétien, cette vacuité de l'individu exprimé par le manque de nom rapproche l'individu de l'état de perfection d'Adam avant le péché originel. C'est le pas préalable et nécessaire à l'oblation (offrande et sacrifice); une expérience de dépouille absolue ou *kenosis*, selon le lexique de l'apôtre Paul<sup>15</sup>. Yanguas fait paraître en scène *Apetito*, sous les traits d'un berger angoissé parce qu'il est déjà trop âgé pour être toujours à la recherche d'un maître à qui servir. C'est là qu'intervient l'anthropomorphisation du *Monde* – que nous allons trouver dans une vingtaine d'*autos* de Calderón<sup>16</sup> – qui réussira à lui faire croire à la vérité des apparences trompeuses. Avec ses ruses et procédés subtils (« artes y mañas sotiles »), le *Monde*, qui n'est pas autre que le Diable, rend aveugle (« Ciega los ojos del conocimiento »). Seul en scène (« a solas », signale la didascalie), le Diable informe ouvertement le public sur ses stratégies et intentions. Habillé en roi, arrogant et fier, farceur – il sera accusé de « conciertoacuidados, [...] lladrón muy mañoso » –, il se borne à travailler à son propre succès et rappelle l'effet

13. Lester, 2002 : 113. Voir aussi les v. 65 et suivants où *Mundus* offre des vêtements à *Infans*.

14. Abreu (ed.), p. 8.

15. La folie carnavalesque doit se comprendre selon « le sens chrétien du mot. Être fou ou un sot est d'avoir la tête assez vide, l'esprit assez écarté des préoccupations ordinaires ... pour pouvoir recevoir le souffle de l'Esprit Saint ». Cf. Redondo, 1978 : 47-48. Sur la « Kénose », cf. l'entrée dans le *Supplément au Dictionnaire de la Bible* (fasc. XXIV, cols. 7-161).

16. Egido, 1995 : 3-36.



persuasif de ses paroles («Cuán presto he enlabiado aqueste pastor » (v. 197)). *Apetito*, âne insensé (« insipiente », v. 200)<sup>17</sup>, est possédé par le mal et contredit l'impératif biblique (*Génésis* 3 :19). Se croyant riche, sans effort ni labeur, aristocrate et marié rien de moins qu'avec *Venus*, il part changer ses vêtements pour d'autres habits plus appropriés à son nouveau statut. Il revient revêtu d'un nouveau *masque*, irascible et guidé par la *concupiscentia* tout en employant un registre de langue qui ne lui correspond pas et qu'il est loin de maîtriser. Mais c'est une illusion tragique. Le déguisement et l'imitation d'un registre verbal élevé par ce rustre berger, ô combien comiques en cela qu'ils sont peu réussis, consacrent en quelque sorte l'assomption d'une figure autre, voire la création d'un personnage à l'intérieur même d'un personnage qui, en fait, était d'origine une prosopopée.

Face aux trompeuses apparences, l'*evidentia* finit par s'imposer. Mais pour se tirer d'affaire le berger a besoin de regarder avec les yeux de l'âme (« con ojos del alma »). Ce mirage tragique requiert l'intervention d'un *Ermite* et de la *Foi* pour que le berger se tourne vers son salut.

Le personnage allégorique de la *Foi* relate ce qu'il a fait pendant la journée, le 15 août, fête de l'Assomption. La narration de la montée de la Vierge au ciel (v. 624-856) est une stylisation littéraire d'une expérience de type contemplative. La description du voyage interplanétaire de Marie contient des champs sémantiques de la vue et de l'ouïe en abondance. Le voyage est décrit de manière si frappante, que l'*Ermite* et le berger croient la vivre. Il s'agit d'une figure rhétorique, l'hypotypose, que Fumaroli décrit ainsi :

Ce n'est plus seulement un discours que l'orateur mime selon la vraisemblance, comme dans la prosopopée : c'est l'ensemble d'une action, avec ces circonstances et le dialogue qu'elle comporte, rendue présente par la vertu mimétique du verbe (Fumaroli, 1968 : 115).

Le caractère *ekphrasique* du récit se voit renforcé par la référence à un objet, image, tableau ou bien à une relique, qui renvoie au motif iconographique de la *Vierge au manteau* (« e lu[e]go en llegando le hizo vestir / un manto del lustre que acá nos embía ». v. 707-708)<sup>18</sup>.

L'*iter ad Deum* d'*Apetito* – « chemin », « voie », sont des mots réitérés dans le texte – à une valeur tautologique. Il s'agit d'une expérience de reconnaissance

17. Espejo Surós, 2007.

18. La Vierge au manteau, illustration du *Speculum humanae salvationis* par exemple, est un emblème de protection traditionnelle. Cf. Llompart, 1962 : 299-310.

du personnage et du spectateur, qui débute par la réactivation et la purification de la mémoire, selon le lexique employé à l'époque par la littérature ascétique et mystique. Le public, quant à lui, doit apercevoir les deux niveaux de l'illusion théâtrale. L'histoire à retenir ce n'est pas celle d'un pauvre berger qui cherche son maître. L'œuvre que contemple le public fait partie d'un autre spectacle, plus transcendant, celui de l'*historia humanae salvationis*<sup>19</sup>. C'est dans ce but d'*anamnesis* que l'auteur fait appel à plusieurs ressources telles que les abondantes citations bibliques qui activent la « mémoire intertextuelle » (Carruthers, 2003 : 108 et ss.) du spectateur. L'histoire du berger qui se laisse tenter avant d'être sauvé est donc une sorte de mise en abyme d'autres récits, la chute et la rédemption de l'homme grâce à son libre arbitre et la vie vertueuse de Marie, toujours éloignée du péché<sup>20</sup>. Comme le remarque Drouyn au début de sa *Nef des folz* :

Se aucuns folz se mocquent de noz petits espritz, pource que plusieurs folz y sont compris, ilz ont l'entendement petit : car le sens littéral n'est pas le principal de la matière. Tel les gens sont comme ceulx qui cuident menger les amandez sans casser : car qui veult en ung noyau trouver saveur, il lui fault briser, et alors on trouvera la saveur ; aussi qui en ce livre veult trouver prouffit, arrester se doit au sens moral, qui est de folie couvert<sup>21</sup>.

La mise en texte exemplaire des tentations potentielles puis de l'édification que le texte offre à ce *Nemo* vise à créer un effet de miroir réfléchissant, tendu au public pour qu'il se contemple<sup>22</sup> dans le spectacle de cette folie qui fait déchoir, se reconnaisse, et dès lors, pour qu'il s'amende, se corrige.

### L'aparté, le monologue et l'adresse au public

L'aparté et le monologue sont des conventions théâtrales très connues des lecteurs, spectateurs et dramaturges espagnols du début du XVI<sup>e</sup> siècle. La lecture, ainsi que les exercices scolaires et universitaires avaient transmis au long des siè-

19. Le théâtre espagnol dispose d'un exemple paradigmatique dans la *Représentation de la Naissance de Notre Seigneur* de Gómez Manrique. Comme le souligne Deyermond (1992 : 298) ce qui permet à la *Représentation* l'inclusion de presque toute l'*Historia humanae salvationis* dans 181 vers c'est l'emploi de la prophétie, de la typologie et de l'appel à la mémoire.

20. Muir, 1977, Crist, 1978.

21. J. Drouyn, *La Grant nef des folz du monde avec plusieurs satyres et additions nouvellement adjoustees par le translateur*. Lyon, Guillaume Balsarin, 1499. B. M. de Lyon Rés. Inc. 794, fol. 4v.

22. Zink, 1986.

cles les pièces de théâtre de Plaute et Térence où tous les principes de l'art du langage enseignés pendant l'année étaient mis en scène par les étudiants<sup>23</sup>. Dans l'édition de Tolède (1500) de la *Celestina* se trouve une octave rédigée par l'humaniste et éditeur Alonso de Proaza qui oriente et guide la lecture correcte à haute voix du texte. Arrêtons-nous sur cet aspect concernant l'*actio*:

Si tu aimes, si tu veux, en lisant l'histoire de Calixte  
 amener tes auditeurs à beaucoup d'attention  
 il faut que tu saches parler entre les dents  
 tantôt avec gaieté, espérance et passion  
 tantôt avec colère et grand désespoir.  
 Prends en lisant mille façons et manières  
 Questionne et réponds par la bouche de tous,  
 pleure et ris au bon moment<sup>24</sup>.

Comme dans ce « parler entre les dents » nous pourrions trouver d'autres apartés ayant pour but l'exclusion du public, même si ce n'est que brièvement<sup>25</sup>. C'est le cas du parler « à l'oreille », si fréquent dans le genre dialogué<sup>26</sup>. Dans la *Farsa de la Concordia* (1529), par exemple, écrite pour célébrer la Paix des Dames entre l'Espagne et France, le personnage du *Correo* communique l'accord entre les deux

23. L'utilisation du théâtre à l'école est étroitement liée, on le sait, à l'enseignement de la grammaire et de la rhétorique. Il s'agit d'un drame en latin créé et dirigé par les enseignants, dont le but est d'habituer les étudiants à l'usage de la langue latine (enlever la peur de parler en public et familiariser le jeune avec les normes de la *actio*). Sur les rapports entre rhétorique et dramaturgie, voir Marc Fumaroli, 1968. Le théâtre deviendra plus tard aussi une forme privilégiée d'acculturation jésuite dans le cadre de la *ratio studiorum*. En outre, le théâtre classique était aussi sorti des salles de cours grâce à l'imprimerie et la diffusion des ouvrages de Terence accompagnées d'abondants textes liminaires. Songeons en particulier à l'édition lyonnaise de Bade, publiée en 1502, qui exercera une forte influence chez les humanistes.
24. Nous citons par l'édition française de Pierre Heugas, dans *Theatre espagnol...* (cf. *bibliographie*), p. 197-198. Ce parler entre les dents on le retrouvera dans d'autres pièces, telles que la *Farce militaire* (*Farsa militar*) de Diego Sánchez de Badajoz: « *Carne — ¡O, quién fuese tan dichosa! / no ruego a Dios otra cosa / son que me dejase vello. / [Ap.] Lo que traigo acá pensado... / Fraile — ¿Qué habláis allá entre dientes?* » (v. 643-648).
25. On a souligné que l'emploi de l'aparté vise principalement à caractériser moralement et psychologiquement les personnages. Ce n'est que dans le premier acte qu'il est utilisé pour s'adresser directement au public. Cf. Lida de Malkiel, 1962, p. 144 et Bataillon, 1979, p. 517-520. Sur ces aspects on doit maintenant voir la mise au point de Ferreras, 2008. Pour l'étude de l'aparté dans le théâtre espagnol on se reportera sur la fort utile étude d'Orozco Díaz, 1981.
26. Vian Herrero, 2003.

pays à son interlocuteur : « C'est risqué de les découvrir, / mais viens ici, berger, ici / Je veux te le dire à l'oreille » (v. 24-26)<sup>27</sup>. Cependant, dans le théâtre religieux et moral nous retrouvons de nombreux apartés et monologues visant à réduire l'espace qui sépare l'acteur des spectateurs. Ce qui est en jeu est la correcte réception du message que véhicule la pièce et, par conséquent, la ligne axiale de l'énonciation s'établit entre le personnage et le public. Cette technique, chère aux moralistes, se caractérise par sa remarquable efficacité en termes de communication entre émetteur et récepteur. La *pronuntiatio* doit atteindre les degrés les plus élevés de persuasion. Songeons par exemple à la *Traçicomédie allégorique du Paradis et de l'Enfer* (Burgos, 1539)<sup>28</sup>, variation castillane autour de l'*Auto da barca do inferno* de Gil Vicente, dans laquelle un long cortège de personnages caractérisés et désignés par leurs rôles ou statuts sociaux – un *hidalgo*, un usurier, un prêtre avec sa maîtresse, *etc.* –, sont envoyés en enfer à cause de leurs pêchés. Seul le fou et les chevaliers défenseurs de la foi sont sauvés. Chaque personnage établit un bref dialogue avec le *Diable* et un *Ange* sur sa vie et ses œuvres qui se termine par une condamnation. C'est au moment où le condamné se rend compte de ses pêchés et prend conscience de ses fautes que la tirade est destinée non plus aux autres personnages en scène mais au public lui-même. L'exemple de l'*Hidalgo*, victime de sa folle imagination (« loca fantasía », v. 97), qui exhorte le public à ne pas suivre son exemple, est paradigmatique (« Escarmiente en mí la gente ! », v. 411).

Dans la *Farce du Monde et Morale* s'enchaînent jusqu'à cinq monologues des protagonistes : *Apetito* exprime son angoisse de ne pas avoir de maître (v. 17-25), et ses doutes sur la convenance de servir le Monde (v. 49-94). Ensuite, le *Mundo* donne libre cours à son arrogance (v. 193-256) ; *Apetito* manifeste sa joie (v. 257-280) et, enfin, le Monde pleure sa défaite (v. 547-600). Nous nous arrêterons sur le premier soliloque, où *Apetito* se replie sur soi-même et exprime le conflit intérieur du personnage : (« Pensar quiero a solas un rato conmigo », v. 49). Il s'agit des vers cités parfois comme antécédents du célèbre monologue de *Sigismond* dans *La vie est un songe* de Calderón. Le rustique berger s'efface et, avec lui, l'idiolècte *sayagués* qu'il parlait, pour laisser la place à l'humaniste et à son discours grave et lyrique. Il est permis de penser que c'est l'auteur, López de Yanguas lui-même, qui joue ce rôle. À l'aube du théâtre, tel

27. « Ay peligro en descubrilas, / mas llega, pastor, acá, / quiero a tu oreja dezillas ».

28. *Moral representación del diverso camino que hacen las ánimas partiendo de esta presente vida, figurada en los dos navios que aquí parescen : el uno del Cielo y el otro el Infierno*, cf. Cronan, 1913, p. 269-318.

que nous le connaissons, le personnage se confond et se construit avec l'humaniste. C'est sa présence qui confère au message toute sa force.

### Regardants, regardés

Malgré l'énoncé qui renvoie à des circonstances politiques très précises, la *Farce de la Concorde* (*Farsa de la Concordia*, 1529), déjà citée, est une moralité au service de l'esprit iréniste de la *Philosophia Christi*. Tout au long des cinq actes de l'œuvre, les personnages qui interviennent occupent ou bien une position centrale sur la scène, ou bien se cachent pour écouter les autres sans être vus par ces derniers. L'auteur disposera même d'un triple niveau spatial. Nous trouvons des didascalies dans le texte dialogué du type « Il semble que j'entends des femmes / taisons-nous / viens plus près » qui nous confirment la présence de ce que nous pourrions appeler des spectateurs intérieurs. Le jeu de regardants et regardés se situe aux portes du procédé au sens étroit du terme<sup>29</sup>.

### Farce dite militaire

Achevons notre vertigineux survol du théâtre castillan par l'examen de la *Farce militaire* (*Farsa militar*) du curé Diego Sánchez de Badajoz<sup>30</sup>. À l'époque où ce texte est composé, vers 1547 à Badajoz, un théâtre professionnel se développe dans la péninsule depuis quelques années déjà. Le berger qui prononce le prologue nous prévient que l'œuvre qui va suivre est, littéralement, peuplée des fous : « par-devant et par derrière vous verrez des fous »<sup>31</sup>. Il explique aux spectateurs que le Diable est invisible et que, par conséquent, ils ne doivent pas le « voir » quand celui-ci apparaîtra sur scène ; or, lorsque l'acteur se couvrira — avec une cape ? —, ça voudrait dire que le Malin a un corps (*forma corporal*) et, donc, il devient visible. Afin que le lecteur soit averti du danger que représente le personnage du Diable,

29. Espejo Surós, 2008.

30. Pour une tentative de chronologie des pièces, voir Cazal, 2002. Il convient de noter que le responsable de la publication posthume de la *Recopilación* est le neveu de l'auteur, Juan Figueroa, qui pourrait être à l'origine de plusieurs corrections des matériaux préservés, voire de plusieurs didascalies.

31. « si os catáis, en todas partes / por delante y por detrás / veréis locos sin compás / más que cuerdos treinta partes » (v. 7-10). Cit. par Sánchez de Badajoz, *Farsas*, p. 257-258.

l'auteur met en garde le spectateur et annonce que le Malin peut devenir visible ou invisible, tout en enlevant une cape<sup>32</sup>.

Le Diable ordonne la disposition des caractères en scène:

Je serais vers l'est  
toi, *Chair*, à ma (main) droite,  
le Monde contre l'Occident :  
espionner très sagement... (v. 401-404)<sup>33</sup>.

Le Diable, qui était avant un farceur et que nous retrouvons maintenant en tant que meneur de jeu, montre l'aboutissement de quelques formes d'autoréflexivité insinuées auparavant. Dans un monde si malade qu'il ressemble à un asile d'aliénés, celui qui commande c'est Satan. Qu'il s'agisse du théâtre ou de la vie, il faudrait être fou pour ne pas s'en rendre compte. Ou peut-être faut-il précisément être fou pour le comprendre.

## Conclusion

Au début du xvi<sup>e</sup> siècle, le *topos* du *theatrum mundi* est très répandu, en particulier dans les milieux érasmissants. La réflexion menée par les humanistes dans certaines œuvres religieuses et morales autour de la *dignitas*, l'ambivalence de la folie, l'aveuglement, l'erreur et la Chute de l'Homme, trouve au théâtre – lieu où par définition l'être et le paraître s'exercent à de subtils jeux de passe-passe – un espace privilégié pour exprimer un message : *Fabula de Homine. id est, de mundana scena*. Folie, allégorie et théâtre dans le théâtre sont donc mis au service de l'édification morale du spectateur. Mettant en scène la dialectique âme-corps – intérieur-extérieur ; désir spirituel – vanités mondaines, les auteurs ont recours à un personnage, une figure et à un procédé qui ont en commun de superposer les niveaux de signification : le fou, l'allégorie et le théâtre dans le théâtre.

32. « Pero notad con cordura, / esto que quiero avisar : / que el Diabro en su figura / es invisible criatura / y por tal lo eis de notar. / Digo, en fin, que imaginemos, / cuando va en forma brutal, / que no es visto ni lo vemos ; / si se cubriere sabremos / que va en forma corporal » (v. 131-140).
33. « Yo estaré hacia el oriente / tú, Carne, á mi manderecha, / el Mundo contra poniente : / espíar muy sabiamente... », (v. 401-404).

## Bibliographie

- ABREU, Graça (éd.), *Gil Vicente, Lusitânia* (Lisboa Quimera : 1988) ; e-book 2005.  
URL : <http://www.quimera-editores.com/catalogo/vicente/pdf/Lusitania.pdf>.
- ALÇADA, João Nuno, « Para um novo significado da presença de *Todo o Mundo e Ninguém* no *Auto da Lusitânia* », *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 21 (1985), p. 199-271.
- ASENSIO, Eugenio, « Gil Vicente y su deuda con el humanismo : Luciano, Erasmo, Beroaldo », dans *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (Lisboa : Difel, 1991), p. 278-299.
- , « De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente », dans *Estudios Portugueses* (Paris : Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1974), p. 29-30.
- , « Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente : lógica intelectual e imaginación. Dramática », *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, IV (1953), p. 207-237.
- BATAILLON, Marcel, « Tuteo, diálogo y aparte : de la forma al sentido », dans *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I, Tomo I (Edad Media), (Francisco Rico Manrique (coord.), Barcelona : Crítica, 1979), p. 517-520.
- BERNHEIMER, Richard, « *Theatrum Mundi* », *The Art Bulletin*, 38, 4 (1956), p. 225-247.
- CAMILLE, Michael, *Le monde gothique* (Paris : Flammarion, 1996), p. 180. [*Gothic Art, Visions and revelations of the Medieval World*, London, Calmann an king Ltd, 1996].
- CARRUTHERS, Mary. J., *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (Paris : Gallimard, 2003 [*The Craft of Thought. Meditation, Rethoric and the making of Images, 400-1200* (Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1990)]).
- CASTELLI-GATTINARA, Enrico, « Quelques considérations sur le *Niemand* et ... *Personne* », dans *AA.VV., Folie et Déraison à la Renaissance*, (Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles, [Paris], [J. Vrin], 1976), p.109-118.
- CALMANN, Gerta, « The Picture of Nobody. An Iconographical Study », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1-2 (1960), p. 60-104.
- CRIST, Larry, « La Chute de l'Homme sur la scène dans la France du XII<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle », *Romania*, 99 (1978), p. 207-219.

- CRONAN, Urban, *Teatro español del siglo XVI* (Madrid : Bibliófilos Madrileños, T.1, 1913).
- CHASTEL, André, *Musca depicta* (Paris : F.M.R., 1994) [Milan, Franco Maria Ricci, 1984].
- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, 1977).
- DEYERMOND, Alan, « Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique », dans *Historias y ficciones : coloquio sobre la literatura del siglo XV : actas del Coloquio internacional organizado por el Departament de Filologia espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990* (J. L. Canet Vallés, R. Beltrán Llavador, J. Ll. Sirera Turo (coords.), València : Universitat de València, Departament de Filologia espanyola, 1992), p. 281-395.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, « Fiestas y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos : Divisas, motes y momos », *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 74 (1999), p. 163-174.
- EGIDO, Aurora, *El gran teatro de Calderón : Personajes, temas, escenografía* (Kassel : Edition Reichenberger, 1995).
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo* (M. A. Pérez Priego (éd.), Madrid : Cátedra, 1991).
- ESPEJO SURÓS, Javier, « Cuerpo y gesto en el teatro moral renacentista : la *Farsa de la concordia*, circa 1529 », *Teatro de palabras*, 2 (2008), URL : <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02Rep/6JavierEspejo.pdf>.
- , « Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo : la *Farsa del Mundo y Moral* de Hernán López de Yanguas », dans *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro : actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro : Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005* (G. Vega García-Luengos, R. González Cañal (coords.), Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), p. 111-124.
- FERRERAS, Jacqueline, « Du sens de l'interlocution dans *La Celestina* », dans *Lectures de La Célestine avec la collaboration de Gabrielle Le Tallec-Lloret*, (Virginie Dumanoir, Ricardo Saez (dirs.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008), p. 195-211.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle* (Genève : Droz, 1996) (2<sup>e</sup> édition augmentée).



- FUMAROLI, Marc, « Rhétorique et dramaturgie dans l'illusion comique de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 80-81 (1968), p. 107-132.
- GÁLLEGO, Julián, « Le tableau à l'intérieur de tableau », dans *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire* (Paris : Denoël, Gonthier, 1976), p. 157-170.
- GARCIA, Michel, « L'émergence d'un espace théâtral en Castille à la fin du XV<sup>e</sup> siècle », *Recherches ibériques et cinématographiques*. Strasbourg II, n<sup>o</sup> 8-9 (1988), p. 16-26.
- GILSON, Étienne, *Thomas d'Aquin, Textes sur la morale* (Paris : Vrin, 1998).
- GIORGI, Rubina, « La Simbologia del Niemand », *Storia dell'Arte*, 5 (1970), p. 19-33.
- , « Un tema della follia: Nessuno », dans *L'umanesimo e la follia* (Castelli E (éd), Roma : Abete, 1971), p. 65-88.
- HENRY, P., « Kénose » dans André Feuillet *et alii*, *Supplément au Dictionnaire de la Bible* (Paris : Letouzey et Ané, fasc. XXIV (cols. 7-161)).
- HERMENEGILDO, Alfredo, « Exigencias de la catequesis y vías de dramatización : el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », dans *El siglo de Oro en escena : homenaje a Marc Vitse* (O. Gorsse, F. Serralta (coords), Toulouse : Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2006), p. 467-479.
- , « Tensiones entre la ficción y la realidad. Estudios sobre metateatralidad calderoniana », dans *Calderón entre veras y burlas : Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, (J. T. Bravo Vega, F. Domínguez Matito (éds.), Logroño : Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002), p. 161-176.
- , « Usos de la metateatralidad : las comedias de Lope de Rueda », *Scriptura*, 17 (*Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*), Lola González Martínez (éd.), (2002), p. 221-226.
- , « El control de la fantasía : usos catequísticos en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo*, *Criticón*, 66-67 (1996), p. 135-145.
- , *Teatro de palabras : Didascalias en la escena española del siglo XVI* (Lleida : Universidad de Lleida. Servicio de Publicaciones, 2001).
- , *Juegos dramáticos de la locura festiva : Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español* (Palma de Mallorca : J.J. de Olañeta, 1995).

- HUERTA CALVO, Javier, « Stultifera et festiva navis (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro) », *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXIV, 2 (1985-86), p. 691-722.
- , « La figura del loco en los autos sacramentales », dans *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII* (J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo et A. Serrano (éds.), Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1996), p. 121-146.
- JACQUOT, Jean, « Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón », *Revue de Littérature Comparée*, 31 (1957), p. 341-372.
- KLEIN, Robert, « Un aspect de l'herméneutique à l'âge de l'humanisme: le thème fou et l'ironie humaniste », *Umanesimo e Ermeneutica, Archivio di Filosofia*, 3 (1963), p. 11-25, reimpr. dans R. Klein, *La Forme et l'intelligible* (Paris: 1970), p. 433-450.
- KOOPMANS, Jelle, « Théâtre du monde et monde du théâtre », dans *Le Jeu Théâtral, ses marges, ses frontières: Actes de la deuxième Rencontre sur l'Ancien Théâtre Européen* (J-P. Bordier (éd.), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Paris: Champion, « Le Savoir de Mantice », 1999), p. 17-36.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir: Métathéâtre de l'antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle* (Paris, L'Harmattan, 2006).
- LESTER, Godfrey Allen (éd), *Three Late Medieval Morality Plays: Mankind, Everyman, Mundus et Infans* (London: A & C Black; New York: WW Norton, 2002). [London, E. Benn, 1981].
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de la Celestina* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962).
- LÓPEZ DE YANGUAS, Fernán, *Obras dramáticas* (F. González Ollé (éd.), Madrid: Espasa Calpe) 1967.
- LLOMPART, Gabriel, « El tema medieval de la Virgen del Manto en el siglo de las reformas », *Estudios Lulianos*, VI (1962), p. 299-310.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, « Un aspect de la littérature du fou en Espagne », dans *L'humanisme dans les lettres espagnoles: XIX<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 5-7 juillet 1976* (Augustin Redondo (éd.), Paris: Vrin, 1979), p. 233-250.
- MARTINDALE, Andrew, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance* (New York: McGraw-Hill, 1972).

- MUIR, Lynette, « The Fall of man in the drama of medieval Europe », *Studies in Medieval Culture*, 10 (1977), p. 121-131.
- NEWELS, Margarete, « Le Fol dans les moralités du Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37 (1985), p. 23-38.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, « Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón: El soliloquio y el aparte », dans *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*, (Luciano García Lorenzo (coord.), Madrid: CSIC, 1983), 3 vols. (vol. I: p. 125-164).
- REDONDO, Augustin, « Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote* », *Bulletin Hispanique*, LXXX (1978), p. 39-70.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Farsas* (José María Díez Borque (éd.), Madrid: Cátedra, 1978).
- SCHEVILL, Rudolph, « Cuatro palabras sobre *Nadie* », *Revista Crítica hispano-americana*, I (1915), p. 30-37.
- Théâtre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, (Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1999), 3 vols.
- TROPÉ, Hélène, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: de Lope de Vega Carpio à Charles Beys », *Bulletin Hispanique*, CIX, 1 (2007), p. 97-136.
- VALBUENA PRAT, Ángel, « Una representación de *El gran teatro del mundo*. La fuente de este auto », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 5 (1928), p. 79-82.
- VAN DELFT, Louis van, « Le thème du *theatrum mundi* dans la réflexion morale au Grand Siècle », *Spicilegio Moderno Bologna*, 12 (1979), p. 18-34.
- VIAN HERRERO, Ana, « Hablar a la oreja en los diálogos del siglo XVI: el aparte frente al lector », dans *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar* (J. L. Girón Alconchel, S. Iglesias Recuero, F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, A. Narbona Jiménez (coord.), Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2003), vol. II, p. 1311-1325.
- VILANOVA, Antonio, « El tema del *Gran Teatro del Mundo* », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23 (1950), p.341-372.

- WERTZ, Dorothy, « Mankind as a Type-Figure on the Popular Religious Stage : An Analysis of the Fifteenth-Century English Morality Plays », *Comparative Studies in Society and History*, 12, 1 (1970), p. 83-91.
- ZINK, Michel, « The Allegorical Poem as a Interior Memoir », *Images of power : Medieval history / Discourse / Literature*, *Yale French Studies*, 70 (1986), p. 100-126.