

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA, « Le Diable comme auteur et metteur en scène,
dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca »

Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie, 2010, p. III-130,
mis en ligne en Mars 2010,

URL stable <<https://sceneeuropeenne.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.

Date de création

Mars 2010



Le Diable comme auteur et metteur en scène dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca¹

Juan Carlos Garrot Zambrana

Université de Tours, CESR

Depuis la parution de l'ouvrage de Lionel Abel, *Metatheatre : a new view of dramatic form* (1963), la critique a indéniablement affûté les outils théoriques dont elle disposait pour affronter « le jeu dramatique à forme réfléchie » (Schmeling, 1982 : 5), sans pour autant arriver à se mettre d'accord – faut-il s'en étonner ? – sur la notion même de théâtre dans le théâtre ou, pour être plus précis, sur les limites du procédé parfois confondu, à tort à mon avis, avec la notion de métathéâtre. Je ne reviendrai pas sur cet aspect, qui a été déjà abordé dans l'Introduction ; toutefois je voudrais souligner que le théâtre dans le théâtre s'accompagne d'un discours métathéâtral plus ou moins développé : qu'est-ce que le théâtre ? Comment les comédiens jouent-ils ? Voilà des points soulevés tout au long des préparatifs de la pièce enchâssée et même en son sein. Le tableau central de la deuxième journée de *Le timide au palais* en fournit l'un des exemples les plus parfaits : doña Juana et doña Serafina s'affrontent au sujet des vertus de la *comedia* avant que la fille du duc d'Avero ne répète, déguisée en gentilhomme, quelques morceaux de la pièce qu'elle va jouer devant sa sœur, éblouissant par sa fougue doña Juana. Don Antonio, son soupirant, qui la regarde caché derrière des buissons, est plongé dans le plus grand désarroi par la suite du dialogue : il entend Serafina gloser sur la possibilité de « feindre » l'amour sans le ressentir vraiment ni même en avoir l'envie².

Il est d'usage d'insister sur la dimension transcendante que prendrait souvent le théâtre dans le théâtre en Espagne (songeons à Lope de Vega et à son *Lo fingido*

1. Le mot *autor* possède en espagnol une grande polysémie : *autor*, directeur de troupe ; *Autor*, Créateur de l'Univers et de nos jours, *autor*, dramaturge.
2. Il y a dans ce dialogue fort connu une extraordinaire mise en abyme.

verdadero ou bien à *La Baltasara* de trois *ingenios* – Vélez de Guevara, Coello et Rojas Zorrilla –, ou encore au *Grand Théâtre du Monde*), mais ce n'est pas la seule voie empruntée par les dramaturges espagnols. Je ne m'y attarderai pas non plus, car ce tropisme de la critique, qui passe sous silence une partie du théâtre de Cervantès, et les intermèdes en général, a été aussi discuté dans l'Introduction.

D'un autre côté, si nombreux sont les dramaturges qui ont recours au théâtre dans le théâtre et au métathéâtre, il y aurait un consensus autour de l'idée que Calderón de la Barca a particulièrement affectionné de tels exercices. On entend fréquemment dans ses tragicomédies (comiques ou sérieuses)³, des réflexions sur le fait que les personnages évoluent sur la scène d'un *corral de comedias* que ce soit sous la forme d'un aparté ou d'un dialogue :

Beatriz, servante, s'adresse ainsi à sa maîtresse : « Tu aimes celui qui a le moins de renommée, le moins d'argent et de noblesse : tu ressembles aux dames des comédies, car j'ai toujours vu que le riche y est honni et que le pauvre lui est préféré... ». (¡ Querer al de menos fama, / hacienda y nobleza! Dama / de comedia me pareces; que en toda mi vida vi / en ellas aborrecido / al rico, y favorecido / al pobre [...], *El astrólogo fingido*, 130b-131a).

Inés : « Celui-ci est un poète bien stérile, car tout en étant à la campagne il lui manque du lierre, des jasmins ou encore des myrtes pour cacher quelques dames ». (Estéril poeta es éste / pues en un campo le falta / hiedra, jazmín o arrayán / para esconder unas damas, *Hombre pobre todo es trazas*, 231b)

Laura : « Ne sors pas avant d'avoir reconnu Félix, car chercher quelqu'un et tomber sur quelqu'un d'autre est une situation que l'on n'a que trop vue » (Hasta que a reconocer / llegues a Félix, no salgas; / que paso muy visto es / buscar uno y dar con otro, *La banda y la flor*, 375b)

Flora (Ap) : « Enfin, il ne manque jamais dans ce genre de situation un soupirant, un frère ou un mari [qui oblige quelqu'un d'autre à se cacher] » (¡ Que nunca falte a este paso / galán, hermano o marido!, *El pintor de su deshonra*, 883a)⁴;

3. Je les appellerai désormais *comedias* comme je l'avais fait dans mon Introduction. Le lecteur non hispanisant lira avec profit Couderc, 2007 pour ces questions, où il trouvera d'ailleurs des renvois qui lui permettront le cas échéant d'approfondir la question des genres théâtraux dans l'Espagne du Siècle d'Or.
4. Je m'en suis tenu à un échantillon des plus modestes, tant le théâtre de Calderón est riche de ce genre d'interventions. Le procédé a été, bien entendu, étudié, mais de façon partielle à ma connaissance et sans déboucher sur une chronologie nous permettant d'établir si le dramaturge a varié son usage tout au long de sa longue carrière. Ce genre d'intervention est

Il s'agit toujours, même dans les pièces sérieuses, de ruptures comiques de l'illusion théâtrale dont le sens a été donné par Christophe Couderc dans son travail ; pourtant, même si les exemples pourraient être multipliés à foison, il me semble que le domaine où la « métathéâtralité » s'épanouit le mieux est l'*auto sacramental*, dans lequel, de surcroît, on retrouve aussi maintes fois le théâtre dans le théâtre, à quelques nuances près, comme je vais essayer de le démontrer. Dommage que Calderón n'ait pas été attiré par la folie (en dehors, probablement, de sa pièce perdue consacrée à don Quichotte), ce qui m'empêche de couvrir l'ensemble des catégories proposées à notre réflexion.

En effet, l'*auto sacramental*, comme le savent tous ceux qui le fréquentent, est le genre autoréférentiel par excellence, pour une raison bien simple : le public a le plus grand mal à comprendre les enjeux du dialogue. Je dirai même qu'il lui est difficile de savoir qui parle, d'où le recours continu à ce que je qualifierai volontiers de séquences d'auto-présentation, c'est-à-dire, une situation initiale qui permet aux personnages de décliner leur identité et qui se déroule selon le schéma suivant :

- a) Un personnage arrive sur scène
- b) il convoque d'autres personnages
- c) il donne des explications à l'intention des personnages convoqués et, partant, du public⁵.

De telles explications, comme l'a si bien démontré Alexander Parker, dans son étude sur l'*auto sacramental* (Parker, 1983), ne se bornent pas à la simple évocation d'un conflit, à l'énumération des obstacles auxquels va se heurter un tel ou un tel, mais concernent également des questions de poétique comme par exemple les libertés prises avec la chronologie.

Le critique s'appuie sur *Los alimentos del hombre*, de 1673 (Parker, 1983 : 71-72). Il me semble qu'ici la fiction surgirait plutôt de façon « spontanée », ce qui est le propre du pacte théâtral : le public considère la représentation comme si elle était « vraie », réelle. Mais, justement, les pièces jouées lors de la Fête-Dieu revendiquent une autre réalité de type conceptuel, valable sur les tréteaux, dont le référé-

fréquemment le fait du *gracioso* (voir à ce sujet Claire Pailler, 1980), mais c'est loin d'être une imposition du code dramaturgique.

5. J'ai étudié un certain nombre de séquences-types récurrentes chez Calderón : Garrot Zambrana, 1992, II, troisième partie, XI-iv.

rent n'est plus la vie, le monde de tous les jours, tout en nous aidant à y naviguer pour arriver à bon port : le Salut.

Parker a proposé une théorie : l'action allégorique serait conçue comme un processus qui se passe dans l'imagination d'un personnage. Je ne peux pas discuter une telle assertion⁶, je me contente d'y faire allusion pour me focaliser sur un procédé qui en dérive en quelque sorte, mis en œuvre dans *No hay más fortuna que Dios* (1652-53) et *Las órdenes militares* (1662), procédé analysé également par ce même critique : l'action théâtrale apparaît sous la forme d'une fiction proposée par un personnage, le plus souvent le Démon – sous des noms différents : Démon, Lucifer, Faute.

À partir de *La primer flor del Carmelo* (vers 1647), tous les *autos* vétérotestamentaires suivraient cette même voie, dont l'aboutissement logique est que celui qui pose les fondements de l'allégorie n'est plus une force du Mal, mais un *alter ego* du dramaturge, l'Intelligence en quête de vérité (Parker, 1983 : 75). Il y aurait un seul exemple, très tardif : *El día mayor de los días* (1678). Encore une idée qui mériterait que l'on s'y arrête⁷. Quoi qu'il en soit, il apparaît inenvisageable de bien saisir les tenants et aboutissants de la question sans étudier la figure de l'Ange Déchu⁸.

En raison de ce préalable, auquel on se doit d'ajouter l'importance du corpus, je ne peux qu'effleurer le sujet ; le contraire demanderait une étude trop longue, qui ne trouverait pas sa place dans le cadre d'un ouvrage collectif comme celui-ci, où il est bon de ménager un certain équilibre.

Par conséquent, je voudrais simplement m'interroger sur un point en m'appuyant sur un *corpus* très limité : est-il pertinent de parler du Démon « metteur en scène », ou, pour citer un autre critique qui s'est intéressé à cette question, du Démon en tant que personnage allégorique et personnage allégorisant⁹ ? En d'autres termes, du Démon producteur d'allégorie ? Enfin, quel rôle joue-t-il vraiment dans l'allégorie dont il serait le responsable ?

La primer flor del Carmelo est probablement le premier essai sur cette nouvelle voie, le doute étant de mise, car la chronologie caldéronienne présente d'abondantes zones d'ombre, notamment en ce qui concerne ses œuvres de jeunesse écrites pour la Fête-Dieu ainsi que pour les années 1640-1655, bien que pour cette

6. Arellano, 2005, a émis des réserves assez sérieuses en ce qui concerne cette idée.

7. Voir par exemple l'Introduction d'Ignacio Arellano à cette pièce.

8. Voir à ce sujet les études de Parker, 1965 et de Cilveti, 1975.

9. Cf. Cilveti, 1977 : 95.

période nous ayons plus de certitudes¹⁰. D'un côté, certaines allusions au mariage de Philippe IV, aux rebellions de la Catalogne, de Naples, du Portugal faites dans la *loa* (mais on ne peut pas affirmer qu'il s'agisse de la *loa* originale), renvoient à 1647 ou 1648 ; d'un autre, l'*auto* n'aurait besoin que de deux chars, ce qui veut dire qu'il a été joué avant 1647¹¹, probablement en 1645.

Calderón développe un épisode du livre de Samuel (1S25) celui de Nabal et Abigayil. Le riche Nabal refuse par avarice de donner quelques brebis à David, lequel décide de se venger en s'attaquant à ses hommes. Abigayil va à la rencontre du guerrier, lui offre des aliments et obtient son pardon. Nabal, en apprenant la nouvelle du pardon ainsi que les moyens dont son épouse s'est servie, meurt : « Le matin, quand Nabal eut cuvé son vin, sa femme lui raconta cette affaire : alors son cœur mourut dans sa poitrine et il devint comme une pierre. Une douzaine de jours plus tard, Yahvé frappa Nabal et il mourut ». Par la suite, David épousera Abigayil.

La pièce commence avec Luzbel (Lucifer) qui traîne de force l'Avarice et la Lascivité. Il les a fait sortir de leur milieu naturel, la ville, la Cour, car il a besoin d'elles à la campagne. Elles voient Goliath qui tombe du haut de l'un des chars et, sur l'autre, l'échec de Saül lorsqu'il essaie de tuer David. Ensuite, celui-ci apparaît sur scène et, sur l'autre char, arrivent Nabal, Abigayil et leurs serviteurs qui dansent et chantent pour fêter la tonte du troupeau de leurs maîtres. Tous disparaissent, abandonnant l'aire du jeu aux forces du Mal. C'est alors que Luzbel va, enfin, s'expliquer. Il raconte son histoire, sa chute, sa haine du Genre Humain qui l'a amené à rechercher sa perte, sa Chute et son expulsion du Paradis. Cependant, Dieu, dans son amour pour l'Homme, a décidé d'envoyer son Fils, qui naîtra d'une Vierge, mystère incompréhensible pour le Malin. Il n'arrête pas d'y songer, il pense continuellement au moment de la venue du Messie, qui pour l'instant « se laisse voir seulement en figure et en ombre », évoquant en guise d'exemple certains passages de l'Ancien Testament que l'exégèse interprète comme autant de figures du Christ.

Luzbel Y así, dado a conjeturas,
 como negado a evidencias,
 ando discurriendo siempre
 cómo vendrá, cuando venga,
 el prometido Mesías,

10. Je suis les datations proposées par Parker (Parker, 1983).
11. Voir à ce sujet Shergold et Varey, 1964.

que ahora sólo se deja
ver en figuras y sombras, (v. 317-323).

[De telle sorte que, enclin à faire des conjectures mais refusant les évidences, je suis toujours en train de chercher à savoir comment viendra le Messie, lorsqu'il viendra, car aujourd'hui il ne se laisse voir qu'en figure et en ombre].

Il arrive, par un heureux hasard, que ce que Luzbel a montré à ses acolytes est susceptible d'avoir cette fonction figurale, car si David ne peut nullement être le Messie, il peut fort bien l'annoncer :

Luzbel [...] que es su sombra es conjetura
que casi pasa a evidencia (v. 371-372).

[le fait qu'il [David] est son ombre est une conjecture / qui devient presque une évidence].

Afin d'en avoir le cœur net, Luzbel décide de passer du sens littéral au sens allégorique de cette histoire (v. 399-401) de telle sorte que Nabal devienne le Monde (puisqu'il est aussi rustre que riche), et que sa femme en vienne à signifier la femme dont le lignage écrasera la tête du serpent (Genèse, 3, 15), identifiée à Marie par toute la tradition¹². David, évidemment, sera la figure du Fils. Il s'agit de voir comment le Monde et la Femme vont l'accueillir.

Luzbel envoie l'Avarice aux côtés de Nabal et la Lascivité auprès de sa femme, tandis que lui se charge du jeune homme. Bref, il prépare une représentation allégorique qui fait office de répétition de la représentation à venir où il devra affronter le vrai Messie (v. 421-448).

La fonction de personnage allégorisant (de metteur en scène) est mise en avant, donc, dans ce premier tableau qui sert de préambule, d'introduction à l'allégorie. Soulignons que celle-ci ne fait pas figure de pièce enchâssée, simplement il y a un enrichissement du sens des événements : en effet, les personnages ne changent pas, mais grâce au processus figural deviennent, en plus de ce qu'ils sont, les « annonceurs » d'autres personnages qui viendront au monde dans un futur, processus qui d'ailleurs ne touche pas l'ensemble des *dramatis personae*.

À partir de ce moment, les trois ennemis du Genre Humain jouent un rôle dans la pièce sous différents déguisements, prenant parfois des initiatives, mais

12. Le serpent apparaît sous forme de dragon dans l'Apocalypse où l'on trouve l'identification serpent > dragon > Satan. Ap, 12 et 20.

sans jamais tirer véritablement les ficelles. L’Avarice réussit à s’emparer de Nabal ; Luzbel, déguisé en berger, trompe le riche et déjà avare mari d’Abigayil. En revanche, la Lascivité ne peut rien contre cette dernière et Luzbel n’a plus de chance avec David car il se fera démasquer lorsqu’il refuse d’accepter le pain que le futur roi d’Israël lui donne : « Car la lumière de mes prophéties a déjà découvert qui tu es [...] et afin de te montrer le bien fondé de ta réaction je vais demander aux Cieux de découvrir la vérité cachée »¹³. Pire encore, parfois les trois ennemis du Bien n’arrivent même pas à prendre l’initiative et sont confondus par le bouffon, Simplicio (Simplet). Celui-ci, soudainement pourvu d’une finesse d’esprit remarquable et tellement surprenante que le personnage lui-même est obligé de la justifier (v. 847-850), propose un jeu allégorique (apparenté aux gages) qu’il va diriger : cette scène assez longue, placée de surcroît au milieu de l’action, prouve à merveille que le Démon et ses adjouvants subissent les événements sans jamais les maîtriser, puisque tous les joueurs, sauf Abigayil, sortent perdants.

En vérité ils sont tous les trois de piètres acteurs, jamais de véritables metteurs en scène, même Luzbel. À la rigueur, on pourrait les qualifier de « commentateurs » épisodiques, car je n’ai relevé que deux occurrences de cette dernière fonction :

a) Luzbel, écoute une conversation entre David et Jorán, son confident et messager (figure du Baptiste) : « ¿Hambre y desierto? Ya la industria mía / empiezo a aquí a correr la alegoría » (v. 555-56). [Faim et désert? Ma ruse commence déjà à faire avancer l’allégorie!]

b) Vers la fin de la pièce, leur seul espoir réside dans Nabal qui n’accepte pas l’aide de son épouse : Et de ce fait « notre allégorie [dit la Lascivité] retrouve son chemin » [« con que nuestra alegoría / vuelve a cobrarse », v. 1472-1473], mais Luzbel n’est nullement soulagé car la Rédemption s’étant produite Nabal cesse d’être le Monde pour redevenir un homme, donc un personnage concret, et l’Ange déchu de conclure que comme la damnation de Nabal n’induit pas celle du Genre Humain, il doit reconnaître son échec :

13. Je synthétise les vers suivants : « *David* – Ya de esta intención y aquella / que en el desierto tenías, / ha descubierto quién eras / la luz de mis profecías ; / y para que veas con cuánta / razón este pan te admira, / que la fe de Abigaíl / desde ahora sacrifica, / he de pedir a los cielos / que a esta sombra la cortina / corran, porque veas la luz / que en sí incluye, guarda y cifra » (v. 1410-1421). Pour le v. 1420 je suis l’édition de Valbuena Prat qui transcrit, p. 651b, « *corran* » (le sujet étant « *cielos* »), tandis qu’Arellano et Zugasti transcrivent « *corra* ».

Luzbel ¡Qué poco a questo me alivia!
 La redención ya se hizo;
 si él ahora la desperdicia,
 ya no significa el Mundo,
 sino a Nabal [...] (v. 1477-81).

Ceci est, à n'en pas douter, très rassurant pour le fidèle, mais implique une utilisation assez particulière, faible, dirais-je, du théâtre dans le théâtre et même du métathéâtre. Au début on pense assister à une intrigue axée sur la Chute et la Rédemption dont l'un des personnages imagine une variante, en l'occurrence allégorique, censée lui dévoiler le sens de ce qu'il n'arrive pas à comprendre et qui se produira au niveau de la première représentation : la victoire du Bien sur le Mal, la Rédemption. La suite des événements nous oblige à nous interroger plus longuement sur l'existence d'une véritable pièce enchâssée à l'intérieur d'une pièce cadre. Le Démon, premier plan de la fiction, propose une allégorie *in factis*, deuxième plan de la fiction ; cette allégorie s'avère être vraie (David est *figura Christi*) et lui signifie que tous ses efforts seront vains. Il ne pourra que damner des individus rejetant la véritable foi : Nabal lui appartient mais l'Homme lui échappe.

Arrêtons-nous un peu sur le statut dramatique de ces deux niveaux, ainsi que sur les relations réalité-fiction qui sont au cœur du dispositif métafictionnel et à plus forte raison du théâtre dans le théâtre.

Nous l'avons vu, il n'y a pas de personnages d'une première pièce qui deviendraient des spectateurs d'une deuxième ; de ce point de vue on songerait plutôt à un développement du prologue, ce que la critique anglo-saxonne appelle l'*induction*¹⁴, à cette différence près qu'ici les personnages de notre *induction* n'interpellent jamais le public madrilène. En effet, le meneur du jeu ne sort pas du premier circuit de la communication. Ceci relève du théologique : le Diable ne saurait s'adresser à l'humanité. On pourrait considérer que Simplicio, l'agent comique, recherche la complicité des spectateurs à certains moments, mais ceux-ci ne sont jamais les destinataires directs de ses paroles¹⁵ ; on chercherait aussi inutilement

14. Voir à ce sujet la synthèse de Forestier à partir de Jones-Davies (Forestier, 1981 : 30-33). Soulignons que tout *auto* est précédé d'une *loa* (sorte de prologue) ainsi que d'un intermède. Après la pièce principale, la représentation continue puisque les acteurs jouent un autre intermède.
15. Cependant on relève fréquemment des interventions des *graciosos* qui comportent une bonne dose d'anachronisme qui ne peut s'expliquer que sur la base d'une complicité avec le public. Cf. par exemple, le v. 482 où Simplicio fait allusion aux déserteurs (« tornilleros » en jargon)

des références au théâtre telles que celles mentionnés par Christophe Couderc dans sa rubrique « L'aparté et le clin d'œil ». À la rigueur on pourrait mentionner une occurrence auto-référentielle lorsque le *gracioso* semble avancer des propos destinés à contrer une éventuelle critique au sujet de la vraisemblance¹⁶. Il s'agit du jeu des gages déjà mentionné :

El juego es de las colores ;
que aunque dicen que es de ingenio,
si yo no le tengo, basta
el pensar yo que lo tengo (v. 847-850).

[Le jeu est celui des couleurs ; même si l'on dit qu'il demande de l'esprit et qu'il me manque, il me suffit de penser que j'en ai]

Il y a une grande désinvolture dans une telle affirmation. Le personnage dont le prénom, Simplicio, renvoie à la niaiserie, va afficher d'un esprit d'une grande finesse parce qu'il décide de penser qu'il a de l'esprit ! On pourrait même soupçonner Calderón de faire un clin d'œil au public à travers son berger d'habitude si rustre.

Nous ne sommes pas non plus devant un metteur en scène aux prises avec des acteurs revêches, mais avec un concepteur maladroit pris à son propre jeu. Enfin, comme il nous manque le public interne qui assiste sur scène à un spectacle joué devant ses yeux, nous n'avons pas non plus de véritable mise en abyme¹⁷, d'association entre le théâtre en tant que fiction et la vie en tant que théâtre. Bref, la réflexion sur le théâtre laisse sa place à une affirmation du Salut. J'irai plus loin : n'importe quel procédé dramaturgique, à l'exception de quelques plaisanteries, est subordonné dans les *autos sacramentales* à une telle finalité.

clin d'œil évident à la guerre de Catalogne ainsi que, parmi les pièces de notre corpus, *El diablo mudo*, v. 892-899, où il est question, entre autres, de duègnes.

16. Le comique dans les *autos* et la présence du *gracioso* parmi ses *dramatis personae* a suscité une certaine polémique depuis les études pionnières de Casaldueiro (Casaldueiro : 1954) et de Levitt (Levitt, 1956). On peut lire Voght, 1981, Kurtz, 1992, Garrot Zambrana, 2001 et Garrot Zambrana, sous presse. Dans mon article de 2001, je discute les conclusions de García Ruiz, 1994. L'étude du *gracioso* est obligée lorsque l'on s'intéresse au métathéâtre dans n'importe quel domaine et celui de l'*auto* ne fait pas exception, mais je ne peux pas m'y attarder davantage.
17. Sur l'adaptation au théâtre de la mise en abyme théorisée par Dällenbach dans le domaine du récit, voir Forestier, 1981 : 149-171.

Nous savons que l'insertion d'un spectacle au sein d'un autre renforce la réalité du cadre et brouille les limites entre fiction et vie¹⁸ ; à ceci près que dans notre corpus, rien n'est véritablement « fiction », car aucun de ces deux niveaux ne saurait être pris ici pour une pure invention, notamment le deuxième. Je voudrais insister sur ce dernier point, car dans le théâtre non allégorique, on n'oppose pas le vrai au vraisemblable (Histoire vs Poésie), mais la réalité à la fiction, autrement dit, le monde du spectateur fait face au monde des tréteaux, autonome certes, mais appartenant à la réalité et s'y référant d'une façon ou d'une autre, selon des codes esthétiques qui varient selon les genres, les époques... Or, c'est justement sur le statut du référent que s'appuie Alexander Parker pour souligner la spécificité des *autos* : la fiction (la métaphore, suivant les termes caldéroniens) possède une réalité purement conceptuelle, que le poète rend sensible à nos yeux grâce à l'allégorie. Néanmoins, une telle affirmation demande à être nuancée si l'on songe à un groupe de pièces allégoriques : les *autos* « *historiales* »¹⁹. En effet, si les personnages s'appellent Abigayil et David, on se situe au cœur de l'Histoire (aucun spectateur de l'époque ne mettra en doute le caractère historique de la Bible) ; on ne présente pas seulement la vérité du dogme mais l'interprétation des événements du passé à la lumière de la Foi²⁰. Toute l'autoréflexion sur la scène est évacuée au bénéfice d'une démonstration catéchistique, puisque les *autos* ne sont autre chose que des « Sermones / puestos en verso »²¹, des sermons en vers destinés à faire comprendre ce que l'esprit du fidèle ne serait pas à même de saisir autrement.

La lecture d'autres *autos* postérieurs ne change pas beaucoup ce sentiment, même si l'on pourrait toujours nuancer, en prenant en compte par exemple *Las órdenes militares*. Pour étayer un peu mes propos, voici une synthèse du *Diablo mudo* (1660), dont l'action est placée dès le début sous le signe de l'allégorie.

Le Démon, afin d'ôter à l'Homme tout espoir d'être sauvé, lui propose une représentation. La Chute, fait historique, le combat du Mal contre le Bien, deviendra une allégorie ; pour y parvenir il faudra passer du sens littéral au sens mystique :

18. Je renvoie à ma préface et aux ouvrages qui y sont cités.

19. Voir le chapitre que consacre à cette question Arellano, 2001.

20. C'est le cas des pièces bibliques. Il y a aussi les pièces dites de circonstance. Voir Garrot Zambrana, 2000 et 2002.

21. *Loa para el auto sacramental intitulado « La segunda esposa y triunfar muriendo »*, dans Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, 1983, p. 141-147. La citation correspond aux v. 160-161, fort sollicités d'ailleurs par toute la critique.

[...]
 y porque veas cuán lejana está
 esa esperanza en ti,
 has de ver que pasando desde aquí
 a alegórico frase el historial,
 y a místico sentido el literal,
 [...]
 Y para que mejor
 en tu pena se explique mi rencor
 atiende cómo empieza desde aquí
 la representación (v. 44-48 et 59-62).

On entend tout de suite la plainte de la Nature Humaine, elle aussi « consciente » du fait que l'on représente une allégorie ; toutefois l'intention change puisque la fiction servirait à contrer les projets du Malin (v. 151-155). Nous pouvons en déduire que plus qu'au « metteur en scène », nous avons affaire à de simples commentaires métathéâtraux car aucun des deux n'aura de prise sur les événements. Ainsi, si un peu plus tard Satan souligne que l'on est en train de glisser vers l'allégorie (v. 204-205), ce n'est pas lui qui en est l'auteur, ni l'exégète. En effet, une telle fonction ne lui appartient pas, car l'Appétit (l'agent comique ponctuel de la pièce, convoqué par le Démon en tant que collaborateur), prend le relais et la partage avec lui. D'abord, confronté à la Connaissance, l'Appétit souligne une contradiction. On joue pendant la Fête-Dieu et dans une si joyeuse fête la tristesse n'a pas droit de cité :

Apetito ¿Qué es error, no consideras,
 para la objeción de algunos,
 que papel agora tenga
 el Miércoles de Ceniza
 siendo del Corpus la fiesta ? (V. 304-308).

Et la Nature Humaine de répondre :

Víspera de la alegría
 llamó un cuerdo a la tristeza (v. 309-310).
 [Un sage a qualifié la tristesse de veille de la joie].

Puis, c'est ce même personnage qui nous instruit sur le sens mystique de l'aveuglement (le péché) et de la perte de l'usage de la parole dont pâtit l'Homme (v. 358-60). Il nous apprend également pourquoi l'aveugle passe à côté de la Pénitence

(358-360), de la Foi (371-379)²² et de la Connaissance (410-416), pour tomber finalement sur la Nature Humaine (421-426); enfin, il explique pourquoi lui-même est obligé d'accompagner l'Homme en guise de guide d'aveugle (427-432). Tous ces éclaircissements n'impliquent pas de ruptures de l'illusion théâtrale puisqu'ils sont prononcés sous forme de dialogues entre les personnages qui entourent l'Homme.

Voilà la preuve que le Démon du *Diablo mudo* serait également un meneur de jeu plutôt raté, dépourvu de statut supérieur par rapport aux autres *dramatis personae*²³, même celui dérivé de la conscience qu'il possède du caractère théâtral de tout ce qui se passe, de savoir que l'on joue une allégorie, puisque la Nature Humaine, elle aussi, le sait. De plus, non seulement les explications ponctuelles de certains passages sont le fait de l'Appétit, mais la « pièce dans la pièce » ainsi que les commentaires disparaissent très vite²⁴, faisant place à la représentation pure et simple, si jamais de tels adjectifs sont applicables à un *auto sacramental*. On se rend compte assez vite de la véritable fonction du dispositif qui n'a rien à voir avec celle qui lui est conférée dans les *comedias*. Ici, on ne parle pas de théâtre, de ses codes, des acteurs, de leurs rapports avec le public, de réception... On traite le spectateur en fidèle et il faut tout lui expliquer : nous sommes devant un exercice de pédagogie scénique destiné à lui apprendre à bien agir.

Conclusion

Le Grand théâtre du monde ne constitue pas seulement le paradigme de l'utilisation du *topos* du *théâtrum mundi*, malgré le fait que la façon dont la pièce insérée *Obrar bien que Dios es Dios* (*Agissez bien car Dieu est Dieu*) est jouée présente quelques particularités ; on doit aussi le considérer comme un cas à part à l'intérieur de la production caldéronienne et, au-delà, des pièces écrites pour la Fête-Dieu. Dans les exemples analysés – mais j'aurais pu en donner d'autres²⁵ – Calderón ne suit

22. Ici la fonction de « commentateur » est partagée avec le Démon.

23. Il avoue à plusieurs reprises ne pas pénétrer le mystère qui se déroule sous ses yeux : v. 937-940 et 1303-1308.

24. Il y en a encore un autre, v. 958-969, mais il relève comme les précédents de l'interprétation doctrinale plutôt que du métathéâtre *strictu sensu*.

25. Le même procédé est utilisé par exemple dans : *El valle de la Zarzuela*, *Las espigas de Ruth*, *No hay instante sin milagro*, *No hay más fortuna que Dios*.

qu'imparfaitement son propre « modèle » : nous ne retrouvons pas à proprement parler de pièce enchâssante et de pièce enchâssée, ni non plus un public interne ; ou encore de réflexion sur le monde en tant que théâtre (pour ne citer que quelques traits distinctifs du procédé, selon Forestier). Pourquoi ? À mon avis parce que Calderón recherche un autre but. Le Démon propose des fictions afin de contrer la réalité, afin de changer le cours de l'Histoire : une telle entreprise est au-dessus de ses forces²⁶. En même temps, si l'on admet que l'on est face à une variante très particulière du théâtre dans le théâtre, que l'on me permettra d'appeler « le Démon metteur en scène », nous devons avouer que Calderón en fait un usage très restreint, plus proche d'un exercice de divulgation de l'exégèse biblique à l'intention d'un peuple croyant mais peu « théologien »²⁷. À nouveau, l'explication réside dans le dogme catholique. Déjà dans le *Grand théâtre du monde*, le parallèle avec la représentation d'une pièce n'est pas parfait puisqu'il n'y a pas de texte écrit ni non plus de répétition, car chaque acteur va jouer sa propre vie sur terre, qui, pour les catholiques, n'est pas écrite d'avance. Dans les *autos* qui viennent d'être analysés, le personnage allégorisant se heurte à une difficulté similaire, également en rapport avec le dogme : celle d'écrire une action complète qui inclurait le dénouement, chose à laquelle ne peut prétendre aucune des instances allégorisantes, qu'il s'agisse du Démon ou encore du poète.

Lucifer fait des prévisions à partir de la réalité historique, cherchant ainsi à donner un sens à la Création. Or les desseins de la Providence sont impénétrables autant pour nous tous que pour lui. La clef nous est fournie par ces quelques vers de *La primer flor del Carmelo* :

<i>Luzbel</i>	Avaricia ve con ella ; yo me quedo con David, para que así en ambos bandos estemos, a la mira de lo que nos quiere decir el cielo (v. 1232-1237).
---------------	--

[Avarice va la rejoindre [Abigayil] tandis que je reste auprès de David, de telle sorte que nous nous retrouvions sur les deux côtés [de la scène : sur chacun des chars] à l'affût de ce que le Ciel veut nous dire].

26. Voir Cilveti, 1975.

27. Au sujet du public et de la réception des *autos*, voir Tietz, 1983 et 1985.

Par conséquent, si l'on ne connaît pas le texte, il semble bien difficile de diriger les acteurs. Le Démon le voudrait qu'il en serait bien incapable, et l'allégorie qui devrait lui servir à mieux comprendre les événements ne fait que lui prouver l'inutilité de sa lutte, de sa révolte. Le public, quant à lui, le « public des fidèles », comprend encore une fois combien il est facile de trouver le Salut : il suffit de se laisser guider par la Foi, par l'Église, de croire et d'agir (la Foi n'est rien sans les œuvres nous est dit dans le *Diablo mudo* : v. 362-367) dans la confiance que même s'il lui arrive de tomber, l'amour du Christ lui tendra la main pour l'aider à se relever. N'oublions pas, du moins je l'ai toujours pensé, que l'*auto sacramental* est le genre le plus optimiste qui soit, dont la fonction est de souder une collectivité, ainsi que de rassurer tout un chacun sur ses chances de se retrouver tôt ou tard au Paradis.

Restent, je l'avoue, de nombreux points à explorer. J'aimerais par exemple évoquer une question qui m'est récemment apparue : pourquoi le rôle du personnage producteur d'allégorie n'est jamais joué par le Christ, par la Foi ? Je pense notamment à une pièce telle que *Le vrai Dieu Pain (El verdadero Dios Pan)* où Pain (le Christ), évoque devant la Nuit la situation initiale, en explique les enjeux, fait allusion au sens littéral et au sens « mystique » (le troisième sens des Écritures Saintes, après le littéral et l'allégorique), fournissant même à son interlocutrice une définition très connue de l'allégorie (v. 143-150). Ce passage fait penser à celui de *La primer flor del Carmelo*, déjà cité, où Simplicio devançait les récepteurs qui risquaient d'être quelque peu sceptiques devant l'intelligence qu'il se prépare à afficher. Dans *El verdadero dios Pan*, c'est par le biais des questions de la Nuit que surgissent les commentaires métathéâtraux de Pain (v. 112-150). Cependant il ne propose aucun exercice d'allégorisation qui permettrait de mieux faire comprendre tous ces mystères de la Foi. Je laisse la réponse pour une autre étude, plus large, bien que l'hypothèse la plus évidente soit que Lui n'a pas besoin de ce genre de prospections pour connaître, car il sait déjà d'avance ce qui adviendra.

Je conclus sur cette idée : nous venons d'étudier un faux théâtre dans le théâtre, plutôt un dialogue à fort penchant métathéâtral, destiné à introduire l'action. Il serait plus juste de parler d'ébauche du théâtre dans le théâtre, si l'on entend ce mot dans le sens de procédé tronqué pour des raisons dogmatiques, indépendantes de l'évolution de la dramaturgie, et non de procédé que les dramaturges sont encore loin de maîtriser. Il a comme fonction de remettre à sa place un metteur en scène stérile, impuissant devant le véritable Auteur. Certains spectateurs regretteront peut-être ce temps béni.

Bibliographie

Corpus caldéronien : comedias

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras Completas*, I, *Comedias* (éd. Ángel Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1987²).
- , *Obras Completas*, II, *Dramas* (éd. Ángel Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1987²).
- , *El astrólogo fingido*, *O.C.*, I, p.129-164.
- , *Hombre pobre todo es trazas*, *Ibidem*, p. 203-233.
- , *La banda y la flor*, *Ibidem*, p. 424-456.
- , *El pintor de su deshonra*, dans *O.C.*, II, p.868-903.

Corpus caldéronien : autos sacramentales

- , « Loa para el auto sacramental intitulado “La segunda esposa y triunfar muriendo” », dans Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca* (éd. José M. Díez-Borque, 1983), p. 141-147.
- , *El día mayor de los días* (éd. I. Arellano et Miguel Zugasti, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 2004).
- , *El diablo mudo* (éd. Celsa C. García Valdés, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999).
- , *El gran teatro del Mundo* (éd. Domingo Ynduráin et John J. Allen, Barcelone : Crítica, 1997).
- , *El valle de la Zarzuela*, dans *Obras Completas*, III, *Autos sacramentales* (éd. Angel Valbuena Prat, Madrid : Aguilar, 1987²), p. 700-721.
- , *El verdadero dios Pan* (éd. Fausta Antonucci, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005).
- , *La primer flor del Carmelo*, *O.C.*, III, p. 636-653.
- , *La primer flor del Carmelo* (éd. Fernando Plata, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998).
- , *Las espigas de Ruth* (éd. Catalina Buezo, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 2006).

- , *Las órdenes militares* (éd. José M. Ruano de la Haza, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005).
- , *Los alimentos del hombre, O. C.*, III, p. 1610-1633.
- , *No hay instante sin milagro, Ignacio Arellano* (I. Adeva et R. Zafra édés, Kassel-Pampelune : Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995).
- , *No hay más fortuna que Dios, O.C.*, III, p. 615-634.

Autres pièces citées

- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, (éd. Francisco Ayala, Madrid, Castalia, 1971).
- VEGA, Lope de, *Lo fingido verdadero* (éd. Maria Teresa Cattaneo, Rome : Bulzoni, 1992).
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, COELLO Antonio et ROJAS Francisco (de), *La Baltasara*, dans *Primera Parte de Comedias escojidas* (Madrid : Domingo Morrás, 1652, f. 1-16^v). [Bibliothèque Nationale de Madrid R 22654]

Ouvrages de référence

- ABEL, Lionel, *Metatheatre : A New view of Dramatic Form* (New York : Hill and Wang, 1963).
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón* (Kassel-Pampelune : Reichenberger-Universidad de Navarra, 2001).
- Bible de Jérusalem* (Paris : Cerf, 1991).
- CASALDUERO, Joaquín, « El gracioso de *El Anticristo* », *NRFH*, VIII (1954), p. 307-315.
- CILVETI, Ángel, *El demonio en el teatro de Calderón* (Valencia : Albatros, 1975).
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVI^e siècle* (Paris : Droz, 1981).
- GARCÍA RUIZ, Víctor, « Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido », *Criticón*, 60 (1994), p. 129-141.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, *Le thème juif et « converso » dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón (fin XV^e siècle-XVII^e siècle)*, thèse soutenue à Paris III en 1992.

- , « La représentation du pouvoir dans *El Reyno en Cortes, auto sacramental* d'Antonio Coello » dans *Le pouvoir au miroir de la Littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles* (A. Redondo (dir.), Paris : Publications de la Sorbonne, 2000), p. 163-178.
- , « Fonction du gracioso dans l'auto sacramental *Mística y real Babilonia* de Calderón de la Barca » dans *Écriture, pouvoir et société. Hommage du CRES à Augustin Redondo* (P. Civil (coord.), Paris : Presses de la Sorbonne, 2001), p. 329-338.
- , « Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón » dans *Calderón 2000 (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)* (I. Arellano (éd.), Kassel : Reichenberger, 2002), p. 775-790.
- , « ¡Oh, Babilonia!: Castillo Solórzano y el libro de Daniel ». Congrès International *La Bible dans le Théâtre espagnol*, organisé par CILENGUA (San Millán de la Cogolla (Espagne) : 24-29 novembre 2008). Sous-presse.
- KURTZ, Barbara E., « Guilty Pleasure : The Comic, the Sacred, and Placer(es) in the *Autos Sacramentales* of Calderón de la Barca » dans *Play, Literature, Religion* (V. Nemoianu, et R. Royal édés., Albany : State University of New York Press, 1992), p. 61-85.
- LEAVITT, Sturgis E., « Humour in the *autos* of Calderón », *Hispania*, 39 (1956), p. 137-144.
- PAILLER Claire, « El gracioso y los “guiños” de Calderón : apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica », dans *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro (Actes du Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)* (Paris : Éd. du CNRS, 1980), p. 33-50.
- PARKER, Alexander. A., *Los autos sacramentales de Calderón* (Barcelona : Ariel, 1983 [1943]).
- , « The Devil in the Drama of Calderón », dans *Critical essays on the théâtre of Calderón* (B. W. Wardropper (éd.), New York : New York University Press, 1965), p. 3-23.
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, (Paris : Lettres modernes, 1982).
- SHERGOLD, N. D. et VAREY, John E., « A problem in the Staging of *Autos Sacramentales* in Madrid, 1647-1648 », *HR*, XXXII (1964), p. 12-35.

- TIETZ, Manfred, « Los autos de Calderón y el vulgo ignorante » dans *Hacia Calderón*, VI (Hans Flasche éd., Wiesbaden : Franz Steiner, 1983) p. 78-87.
- , « La reacción de los personajes en los autos sacramentales : reflexión y emoción » dans *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano* (Hans Flasche éd., Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1985), p. 91-100.
- VOGHT, Geoffrey M., « Calderón's *El cubo de la Almudena* and Comedy in the *Autos Sacramentales* » dans *Critical Perspectives on Calderón de la Barca* (F. de Armas, D. M. Gitlitz et J. A. Madrigal eds., Lincoln : Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981), p. 141-60.