Juan Carlos Garrot Zambrana, « Préface »,
Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie, 2010, p. 1-30,
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

Métathéâtre, *Préface*

Juan Carlos Garrot Zambrana
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

No me buscarías si no me hubieras encontrado, écrivait le grand poète sévillan Luis Cernuda [1], citant Pascal sans connaître probablement le contexte de la phrase [2]. Il s'en servait pour évoquer sa rencontre avec la poésie anglaise, idée que l'on peut aisément extrapoler de la création littéraire au domaine de la recherche, par exemple au métathéâtre et aux phénomènes annexes, notamment celui du théâtre dans le théâtre, procédés connus par les critiques depuis longtemps, mais qui prendront une consistance nouvelle après la publication en 1963 d'un ouvrage aux dimensions modestes, une compilation de travaux plus au moins reliés à vrai dire : *Metatheatre : a new view of dramatic form*, de Lionel Abel [3]. Ce dernier pensait avoir trouvé un nouveau genre dramatique, le « metadrama », mot qu'il serait peut-être plus sage de traduire par métapièce – bien que l'auteur accorde peu d'importance (en fait, aucune) aux comédies – afin d'éviter les ambiguïtés dérivées de l'usage d'une notion, celle de « drame », inexistante aux XVIe et XVIIe siècles [4]. Le critique nord-américain arrivait à des conclusions assez surprenantes, telles que celle-ci :

1. La citation exacte est : « Creo que fue Pascal quien escribió : "No me buscarías si no me hubieras encontrado", y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto ». Cernuda, 1975 : 199.
2. Le texte se trouve dans « Le mystère de Jésus » : 1405, « Console-toi, tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé » (p. 575) ; 1406 « Tu ne me chercherais pas, si tu ne me possédais » (p. 577). Je cite d'après Pascal, 2005.
3. Voir par exemple Nelson, 1958 ou Jones-Davis, 1958 et leur bibliographie.
4. Il faut nuancer : le mot existe mais le sens n'est pas celui qu'il a acquis après le XVIIIe siècle. Voir Newels, 1974 : 44-45.

> Qu'est-ce qui se passe dans cette pièce [*La vie est un songe*] ? La tragédie qui avait été prédite ne s'accomplit pas à cause de l'invention théâtrale du roi Basile, lequel va remplacer la pièce voulue par le destin par une autre de sa propre invention. La tragédie échoue. La pièce de Basile remporte la victoire. Le métathéâtre se substitue à la tragédie (Abel, 72)[5].

On peut, on doit, émettre de sérieuses réserves devant ce genre d'affirmation. La première, l'utilisation abusive de l'idée qu'un personnage écrit une pièce lorsqu'il essaie une feinte pour mettre à l'épreuve ou pour abuser un antagoniste ; la deuxième, l'existence du *metadrama* en tant que sous-genre[6]. Or malgré tous ses défauts ce court essai a marqué un tournant et a eu une grande influence sur les chercheurs, notamment anglo-saxons, qui ont multiplié les articles et les livres en s'appuyant sur lui avec plus ou moins de nuances, pour étudier le théâtre élisabéthain, celui du Siècle d'Or, voire celui du XXe siècle[7]. Avec plus de parcimonie, les concepts développés par Abel rentrèrent dans le « circuit » des études sur le théâtre d'autres aires culturelles[8] ; ils seront discutés et systématisés davantage, notamment par Forestier, auteur d'un ouvrage de référence. Un large consensus s'est constitué pour ne pas adhérer à la proposition d'un sous-genre à part, constitué par un certain nombre de pièces. Toutefois on constate des divergences parfois fortes au sujet du théâtre dans le théâtre, aspect sur lequel je voudrais axer les lignes qui suivent ; on retire aussi le sentiment que certaines différences restent dues à l'origine des chercheurs, de telle sorte que les Anglo-Saxons semblent privilégier les approches thématiques et l'étude de ce que l'on appelle *role-playing* (le récent ouvrage de Jonathan Thacker en est la meilleure preuve : Thacker, 2002), suivant une tradition bien ancrée car antérieure à Abel lui-même[9]. Ce procédé, que l'on confond souvent avec le théâtre dans le théâtre, s'accompagne presque toujours d'une réflexion sur le métathéâtre dans son ensemble, débouchant sur

5. C'est moi qui traduis.
6. En outre, *La vie est un songe* est bel et bien une tragédie. Je ne peux pas m'étendre sur ce sujet, d'ailleurs hors de propos.
7. Voir notamment la monographie de Hornby, 1986. Les deux articles de Larson, 1992 et 1994 (en fait un même travail, le deuxième étant en anglais et un peu plus long) explorent l'application de ces théories au théâtre du Siècle d'Or.
8. J'en veux pour preuve le fait qu'on n'en fasse mention dans aucun des articles consacrés au théâtre dans le théâtre par la *Revue des Sciences Humaines* en 1972. Schmeling, qui pourtant emploie la notion de métathéâtre, ne le cite pas non plus. Voir Schmeling, 1982.
9. Voir les réserves exprimées par Forestier par rapport à ce genre d'approche (Forestier, 1980 : 10-11).

la recherche d'un sens relié d'une façon ou d'une autre à la métaphore du *theatrum mundi*[10]. Et ce sont deux questions, circonscrire le procédé et s'enquérir de son sens, sur lesquelles il importe de jeter toute la lumière avant d'en effleurer une autre, exercice obligé de tout travail de l'équipe Théâtre européen : les différents aspects sous lesquels il apparaît dans les quatre pays qui nous concernent, c'est-à-dire, suivant un ordre alphabétique qui nous épargne les problèmes de préséance et de chronologie : l'Espagne, la France, la Grande-Bretagne et l'Italie.

En principe, la différence est nette entre le métathéâtre, vaste catégorie qui renvoie à toute expression d'auto-conscience, et les formes qu'il peut prendre, allant de quelques propos adressés directement au public ou bien d'un simple commentaire sur le fait qu'une situation donnée ressemble à du théâtre, à l'inclusion d'une pièce – ou de tout autre spectacle – à l'intérieur d'une autre qui fera office de cadre. Il en découle une réflexion plus ou moins poussée sur la fiction[11]. Il est parfois plus difficile de percevoir ce qui sépare le théâtre dans le théâtre *stricto sensu*, des « jeux de rôle ». Dans le premier cas, des personnages d'une pièce deviennent des spectateurs d'une autre, jouée devant eux : il s'est produit « une répétition d'une forme artistique par soi-même » (Schmeling, 1982 : 8). Dans le deuxième, il n'y a pas de « spectacle détaché » mais une « scène d'intrigue », le déguisement d'un personnage qui trompe un tiers grâce à cette ruse (Forestier, 1981 : 12). C'est justement la qualité de « spectacle détaché » qui fait problème. Ainsi, Hornby considère une chanson, une danse, comme du théâtre dans le théâtre. Il propose un exemple tiré de *Twelfth Night*, II, 3 : le Clown et sir Toby chantent (avec des interventions de Malvolglio). Il s'agirait d'une situation insérée (Hornby parle de *performance*) et reconnaissable en tant que telle en même temps qu'elle fait partie intégrante de l'action principale, puisqu'elle est destinée à se moquer de Malvoglio. D'autres vont encore plus loin. Hermenegildo pense qu'à l'intérieur de la fonction métathéâtrale s'ouvrent deux possibilités : le théâtre dans le théâtre et le théâtre sur le théâtre. La première irait bien au-delà de la présence d'une pièce enchâssée identifiée en tant que telle ; il suffirait d'un changement de fonction de la part d'un personnage, ou du passage de la

10. Le développement des *cultural studies* ainsi que des *gender studies* n'a fait que favoriser une telle tendance avec un infléchissement non négligeable : le souci de mettre en exergue le désir d'échapper aux contraintes des rôles sociaux se substitue à la quête d'une transcendance.

11. Voir Hornby, 1986 : 32, qui dresse la liste suivante : 1) *The play within de play* ; 2) *The ceremony within de play* ; 3) *Role playing within de role* ; 4) *Literary and real-life reference* ; 5) *Self reference*.

fonction de « regardé » à celle de « regardant », ou bien qu'il existe une certaine mise en scène pour considérer que nous sommes devant des formes de théâtralité qui peuvent et doivent être étudiées comme autant de variantes du théâtre dans le théâtre ou encore comme des dérivations immédiates dudit procédé. Hermenegildo cite à ce propos deux pièces de Lope de Vega : *El caballero de Olmedo* et *El acero de Madrid*, qui relèvent davantage de la feinte et dont on pourrait discuter le caractère métathéâtral[12].

Je préfère réserver le concept de pièce intérieure aux véritables « fictions » à l'intérieur de la fiction, comme il arrive dans le cas d'école bien connu de *Hamlet*, étudié par Hornby lui-même (Hornby, 1986 : 335s)[13]. De même, un chercheur aussi rigoureux que Forestier fait soigneusement la différence entre théâtre dans le théâtre, jeux de rôle, mise en abyme, réflexion métathéâtrale … tout en intégrant dans son corpus des œuvres où de son propre aveu il n'y pas « de véritable pièce intérieure », telles que *L'Hôpital des fous* de Beys : « Il y a les sains d'esprit, transformés en spectateurs à chaque fois qu'ils croisent des aliénés, et ceux-ci, qui ne se savent pas regardés ni non plus, être fous » (Forestier, 1981 : 42). Il semblerait que ce genre de pièce se prête particulièrement à confusion puisque Hélène Tropé fait de même dans son article sur *Los locos de Valencia* de Lope et *L'Hôpital des fous* (Trope, 2007 : 116). La tromperie elle aussi prend parfois des allures de véritable mise en scène sans pour autant franchir complètement le pas. Songeons à *Argel fingido*, également de Lope, ou encore à *La vida es sueño*, de Calderón, un point de repère maintes fois cité. Bref, ici tout comme dans les pièces de « fous », la circonspection est de rigueur et le débat reste ouvert[14]. Cependant, on se doit d'insister sur la différence entre d'une part « feindre » à l'intérieur d'une fiction, se déguiser, changer même de sexe pour mieux arriver à ses fins, ou, encore, entre déplacer quelqu'un d'un lieu à un autre en profitant de son sommeil et essayer de l'abuser sur son identité en l'entourant de force comparses qui vont jouer le jeu, et, d'autre part, introduire une pièce, en tant que telle, à l'intérieur d'une autre qui prendrait ainsi des allures de « réalité ». Dans le premier cas tous les personnages restent toujours au même niveau de

12. Voir Hermenegildo, 1995 : 22 dont je paraphrase, en les traduisant, les propos. Un peu plus loin, p. 26-27, Hermenegildo argumente ses propositions. Il consacre un chapitre à chacune de ces pièces, abordées sous l'angle du *donaire* ou *gracioso*. Cf. p. 108-138 et 139-170.
13. Voir Forestier, 1981 : 11-12.
14. Sur *Argel fingido* on peut lire Ebersole, 1979, un peu descriptif et qui force à la fin la visée « morale ».

fiction ; ce qui change est leur niveau de connaissance par rapport à la « réalité » que tous partagent. Dans le deuxième, il existe deux niveaux fictionnels et les personnages du premier deviennent des spectateurs du deuxième, qui a de manière explicite le statut de spectacle joué par des acteurs. Amener au palais le prince Sigismond, ignorant de sa véritable identité pour le mettre à l'épreuve, induit des conséquences tout autres que si le roi Basile avait invité une troupe à jouer la comédie du « Prince irascible et puni », par exemple ; le parallèle avec Hamlet et son *Murder of Gonzago* (*L'Assassinat de Gonzague*) préparé à l'intention de la cour du Danemark s'impose [15]. Le sens n'est pas non plus le même bien que *La vie est un songe* se prête fort bien à une exploitation de la métaphore « vie égale théâtre » dans son versant moral, chrétien si l'on veut, mais pour cette même raison il est interdit à Calderón de faire référence au véritable théâtre, contrairement à ce que l'on trouve dans *Hamlet* ou dans le *Grand théâtre du monde*. Pour pouvoir tirer tout le profit de la métaphore, il faut bien que les personnages jouent « réellement » une véritable pièce. Il reste encore un autre cas de figure, au moins dans la *comedia nueva* [16] : le jeu métafictionnel entre des genres différents, le théâtre et la prose de fiction, entrepris par Tirso de Molina dans *La fingida Arcadia* d'après Moreno García. Il y aurait d'un bout à l'autre de la pièce une dramatisation de *l'Arcadia* de Lope de Vega : par conséquent on serait devant du roman dans le théâtre au lieu du théâtre dans le théâtre (Moreno García, 1999 : 498) [17].

On voit pointer ici les deux dangers qui nous guettent : élargir le concept à tel point qu'il n'est plus opérationnel, car il devient presque impossible d'en saisir le sens ou, à l'autre extrême, en arriver à une conception étriquée.

La métaphore du *theatrum mundi* dont Curtius a retracé les avatars ayant été le fait des philosophes avant d'être un procédé dramaturgique, il est concevable que son utilisation au théâtre lui soit redevable (Curtius, 1956 : 170ss) ; on comprend aussi que le sens qui en a été donné par les chercheurs se soit longtemps orienté vers les approches thématiques [18]. Il n'est pas interdit de penser qu'une

15. Schmeling, 1982 : 8, est un peu ambiguë à ce sujet.
16. Les dénominations *comedia nueva* ou *comedia* tout court ne désignent pas un genre ; elles renvoient tout simplement à « pièce de théâtre » dans l'Espagne du Siècle d'Or.
17. Canonica, 1998 a également étudié les liens établis entre le roman de Lope et la *comedia* de Tirso. Dans un long article, Laura Dolfi a soutenu son appartenance au théâtre dans le théâtre (Dolfi, 1989). On peut lire également Beat Rudin, 1997 qui met en parallèle *La fingida Arcadia* et *El vergonzoso en palacio*.
18. L'exemple le plus clair de cette approche est probablement Chambers, qui a le mérite de justifier sa démarche. Voir Chambers, 1971.

telle conception ait également guidé la construction des différents corpus, exception faite des ouvrages qui se sont donné comme but d'explorer l'ensemble de la production où cette idée était mise en exergue, constituant parfois son noyau sémantique. Enfin, dès que l'on aborde l'analyse du métathéâtre et à plus forte raison si l'on a affaire à des pièces enchâssées, on se doit de conclure par une incursion dans le *topos* de la vie entendue comme une comédie, garant de la cohérence de l'ensemble. Pourtant tout ceci mériterait quelques nuances, car si l'enjeu est toujours la différence ou la confusion entre réalité et fiction, le sens change selon les cas et les périodes considérés. Regardons-y de plus près.

La raison pour laquelle une technique déjà connue des Anciens ne s'est développée qu'à la fin du XVIe siècle serait à chercher dans l'absence d'« une distance psychique entre celui qui joue et celui qui regarde. Révolution fondamentale qui a substitué un théâtre du regard à un théâtre de participation et qui, partant, contenait en germe le théâtre dans le théâtre, transposition sur la scène du regard séparant l'acteur du spectateur » (Forestier, 1981 : 21) ; *The Spanish Tragedy* de Kyd en serait la première occurrence, bien que l'on discute toujours sa datation (1582-1592)[19]. Je voudrais souligner aussi la « synchronie » presque parfaite entre la scène anglaise et l'espagnole qui ont atteint une certaine maturité à peu près au même moment tout en ayant eu des parcours absolument différents avant la Renaissance. Plus précisément, la riche tradition médiévale permet de retracer le cheminement qui amène du prologue à l'*induction* et au théâtre dans le théâtre alors qu'en Espagne la genèse semble beaucoup moins claire et que personne ne songe à une influence anglaise[20]. Ceci dit, le raisonnement de Forestier apparaît juste, plus convainquant que les arguments d'ordre thématique avancés par Fumaroli :

> Il était inévitable que le thème du Théâtre, dont nous avons vu qu'il était sous-jacent à la pensée d'Érasme, et qu'il apparaissait avec évidence dans les *Essais* comme complémentaire du thème pédagogique, devînt à son tour, comme intimement lié à la Folie, au Songe, à l'Erreur, le sujet des comédies (Fumaroli, 1972 : 99)[21].

19. La critique, à ma connaissance, n'a pas trouvé d'arguments absolument irréfutables pour arriver à une datation plus précise. Cf. l'Introduction de Mulryne à Kyd, *The Spanish Tragedy*, 1970 : XV-XVII.
20. Sur l'*induction*, voir la synthèse de Forestier, 1981 : 32 ss. Il s'appuie sur la longue Introduction de Jones-Davies à Beaumont et Fletcher, *The Knight of the Burning Pestle*, 1958.
21. Certes, Fumaroli songe au théâtre français des années 1630-1650, mais lui-même souligne que la plupart de ces comédies sont des versions de pièces espagnoles et italiennes.

Cependant on peut exprimer quelques réserves lorsque Forestier veut esquisser une mentalité qui fournirait en dernière instance son sens. Puisque la technique se développe entre 1580 et 1630, elle est « une invention de l'âge baroque », ce qui conduit à un certain nombre de généralités et notamment à celle qui voudrait que tout écrit métafictionnel mène à cette époque à une réflexion morale sur la vie de l'homme. On est bien obligé de constater que la confrontation avec des cas précis à l'intérieur de chacune des traditions théâtrales considérées infirme une telle loi. Déjà le décalage entre les corpus anglais, espagnol, français et italien est un signe, car si ces trois pays ont connu une activité théâtrale soutenue, un Âge baroque, et partagé certains des traits qui caractérisent ce dernier, comme la « théâtralité », notion qui envahirait la mentalité, l'esthétique et la vie toute entière à cette période, on se demande pourquoi les résultats sur scène sont si hétérogènes. Je n'ai pas l'ambition de faire un état de la question dans les quatre aires culturelles qui nous concernent. De plus, quand bien même je l'aurais j'en serais bien incapable. Pourtant comment négliger le développement assez inégal du procédé à tous points de vue sur les différentes scènes européennes ? Car il s'agit certes d'une question de chronologie et de quantité, mais également d'utilisation, de fonction et, donc, de sens.

Le premier point à soulever est en effet le déséquilibre entre la production des quatre pays, le domaine italien faisant figure de parent pauvre, ce qui va de pair avec la rareté des études critiques à son sujet, que l'on comparera à l'abondance des travaux consacrés à Pirandello. Je suis dans l'impossibilité d'affirmer si réellement le théâtre dans le théâtre est un phénomène presque inconnu des Italiens des XVIe et XVIIe siècles ou si la force et la profondeur de pièces telles que *Six personnages en quête d'auteur* détournent les chercheurs de la tradition antérieure. Toujours est-il qu'en dehors du grand artiste et dramaturge occasionnel Bernini et de l'acteur très connu, directeur de troupe et auteur Gian Battista Andreini, personne ne se serait adonné à ce genre d'exercice. Du premier on a retrouvé un manuscrit édité par D'Onofrio en 1963 sous le titre de *Fontana di Trevi* (Carandini, 1994 : 40)[22], le deuxième, s'inspirant d'un *scenario* de *commedia dell'arte* intitulé *La commedia in commedia*, nous a légué *Le due*

22. La pièce, datée vers 1644, a été publiée sous le nom de *l'Impresario* dans une édition plus récente : cf. Carandini, 1994 : 40, article auquel je renvoie. Forestier, qui ne cite aucune édition – ni manuscrit –, s'y réfère comme *La Comédie des deux théâtres* (1981 : 45 et 271). Voir aussi Salvi, 2005, qui établit un parallèle entre la pièce de Bernini et *El retablo de las maravillas*, et entre celle d'Andreini et *Lo fingido verdadero*.

comedie in comedia, de 1623 (Salvi, 2005 : 21), ce qui fait un minimum de trois ; il devrait y avoir vraisemblablement d'autres canevas semblables. L'Espagne peut se targuer d'un corpus plus étoffé dû aux plumes les plus prestigieuses : Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderón, qui ont produit de véritables chefs d'œuvre. Cependant, la critique, en particulier celle des non hispanistes, s'est davantage focalisée sur les pièces religieuses (*Lo fingido verdadero*, *Le Grand théâtre du monde*) en oubliant la perspective profane, qui prédomine chez Cervantès [23] ou chez Tirso[24]. Même chez les spécialistes du Siècle d'Or qui accordent tous une bonne place à l'intermède du *Retable des merveilles*, la tendance est de faire abstraction des pièces courtes, ce qui forcément fausse le regard que l'on peut jeter sur le procédé [25]. On dirait que ce genre de réserves n'est pas applicable au domaine anglo-saxon, saturé d'études [26] – mais il m'est impossible d'en juger l'exhaustivité – ; enfin le livre de Forestier a analysé la production hexagonale de façon exemplaire et les reproches que l'on pourrait lui adresser sont dus à certaines opinions sur ce qui se passe ailleurs (ou plutôt l'évacuation de ce qui se passe ailleurs).

C'est pourquoi une brève mise au point s'avère nécessaire, afin de dégager les voies sur lesquelles se sont engagés les dramaturges, parfois convergentes, mais qui n'aboutissent pas toujours à une mise en exergue du *theatrum mundi*. Je ne saurais

23. Cervantès a utilisé le procédé dans trois de ses dix *comedias*, ce qui prouve bien son intérêt (Canavaggio, 1972 : 53), dont une seule, *Los baños de Argel*, a une visée religieuse. Il faut ajouter un intermède, le *Retable des merveilles*, véritable chef d'œuvre du genre et du corpus européen des pièces relevant du théâtre dans le théâtre.
24. Nous ne sommes pas devant un problème de manque de traduction car en France le théâtre de Cervantès a été traduit par A. Royer en 1862 ! Il s'agit plutôt d'une espèce d'*a priori* : la catholique Espagne ne peut qu'être le foyer de l'affirmation du *memento mori*. Je suis bien conscient d'enfoncer des portes ouvertes.
25. Moreno García, 1999, fait figure d'exception : il s'agit d'une thèse inédite consultable uniquement sur place à l'Université *Autónoma* de Madrid. Récemment, Brioso s'est penché sur les *loas* (prologues) : Brioso, 2005. Le terrain, toutefois, reste à défricher. Ainsi, Evangelina Rodríguez Cuadros, dans son étude sur la technique des acteurs espagnols, fait référence à certains intermèdes non cités par les deux premiers chercheurs qui rentreraient dans un corpus du théâtre dans le théâtre. Cf. Rodríguez Cuadros (1998). On peut également se reporter en ce qui concerne les *loas* à Antonucci et Arata, 1995.
26. Je remercie mon ami et collègue Richard Hillman de ses renseignements à ce sujet. On lira avec profit, sachant que je ne propose qu'un petit échantillon : Righter-Barton, 1962 ; Calderwood, 1971 et 1983 ; Van Laan, 1978 et Hillman, 1992, 1993 et 1997. Les titres de ces ouvrages confirment le tropisme anglo-saxon évoqué plus haut sur *role- playing* et métafiction au détriment du théâtre dans le théâtre.

qu'effleurer la question en m'appuyant, détail aggravant, sur le roman. En revanche, je suis forcé de privilégier l'Espagne afin d'équilibrer une vision souvent biaisée.

On constate, d'un côté, une exploration du binôme réalité / fiction qui dans le domaine romanesque se décline sous la forme d'une opposition plus ou moins ludique entre Histoire et Poésie. La lecture du *Quichotte* et du *Persilès* fournit sans aucune doute les exemples les plus connus et les plus achevés, mais Cervantès ne fait que prolonger un *topos* des romans de chevalerie et un débat, celui qui tourne autour de la vraisemblance, qui passionne les esprits de la Renaissance [27].

Dans le domaine scénique, on assiste à des bouleversements dans les rapports entre le public et le spectacle, comme le souligne Forestier, mais aussi dans la nature du théâtre lui-même, devenu une activité professionnelle et habituelle, entouré d'une grande polémique au sujet de la place qu'on doit lui accorder dans la cité. La défense du théâtre se fait dans des prologues, dans des traités mais aussi à l'intérieur des pièces. Tel est le cas du *Timide au palais* de Tirso de Molina[28]. Plus encore, la vie des comédiens, les avatars de leur métier montent sur les tréteaux : songeons à nouveau à *Hamlet*, ou à *Pedro de Urdemalas* de Cervantès [29]. Sommes-nous, comme le veut Rousset, devant « une prise de conscience : le théâtre après 1630 atteint une sorte d'âge adulte : il est naturel qu'il se regarde, se discute, se disculpe, se demande ce qu'il est ; c'est pourquoi le sujet de la comédie est la comédie même » [30] ? L'hypothèse reste à confirmer, d'autant plus que si le théâtre dans le théâtre devient une mode en Europe et que « le succès du théâtre l'amène à se mettre lui-même en scène », les comédies des comédiens auraient dû inonder les salles européennes, or il n'en est rien, tout au moins en Espagne et en Italie [31]. Il

27. Parmi une bibliographie foisonnante je me permets de ne donner que trois références : Riley, 1966 ; Forcione, 1970 et Riley, 2001.
28. Pièce écrite entre 1610 et 1613. Voir Labarre, 1981.
29. Dans *Hamlet*, II, ii, Shakespeare introduit des allusions à la concurrence faite par des troupes d'enfants, cette particularité anglaise, aux troupes d'adultes. Yvonne Phoenix a attiré mon attention sur cet aspect lors de son intervention dans l'un des séminaires de l'équipe Théâtre européen du CESR. Pour la France je renvoie à Forestier, 1981. Sur *Pedro de Urdemalas*, voir Canavaggio, 1972 et 1977, ainsi que Moreno García, 1999.
30. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954 : 70, cité par Forestier, 1981 : 39.
31. Le *corpus* espagnol est somme toute assez modeste : une *comedia* de Cervantès (*Pedro de Urdemalas*) ; deux hagiographies – ou plutôt une hagiographie (*Lo fingido verdadero*) et une pièce de dévotion (*La Baltasara*) – et un *auto sacramental* (*Le Grand théâtre du monde*). On pourrait ajouter quelques intermèdes tels que *La mogijanga de las visiones de la muerte* ou l'*entremés* de *La muestra de los carros*, de Quiñones de Benavente. J'y reviendrai plus loin.

en va de même des nuances apportées par Forestier, elles demandent à être vérifiées dans les différents traditions : « il ne s'agit pas tant pour le théâtre de dire quelque chose de lui-même, de réfléchir sur lui-même, que de se montrer et de se valoriser » (Forestier, 1981 : 39), or *Le songe d'une nuit d'été* nous propose une belle et joyeuse réflexion sur ce qu'est le théâtre, grâce à l'impayable troupe formée par Nick Botton et ses amis [32]. Une fois ces réserves énoncées, essayons de saisir les implications d'une telle mise en scène, par le théâtre, de l'activité théâtrale et du double visage que l'opposition réalité / fiction peut y prendre.

La littérature, et pas seulement la littérature dramatique, permet à certains personnages de vivre autrement, de vivre comme ils le voudraient et ne le peuvent pas. La confusion entre vie réelle et fiction atteint ainsi une dimension que l'on qualifierait volontiers d'existentielle, car nous sont présentés des personnages qui comblent leurs frustrations grâce à l'imagination, sorte d'exutoire qui permet de contrecarrer une vie monotone (Alonso Quijano) ou de se jouer de la condition féminine (Serafina dans *Le timide à la cour*). Serafina, fille du duc d'Avero est contrainte de se marier comme toutes les dames, la *comedia* lui permet d'échapper l'espace de quelques instants aux contraintes imposées par la société, qui vont la rattraper lors du dénouement. Cependant, elle n'est pas dupe et ne confond jamais les deux niveaux de réalité. En arriver là est le signe de la folie et Tirso joue avec d'autres travers de la jeune fille, notamment le narcissisme [33].

Cervantès a su réunir, avec une cohérence et une profondeur inégalables, folie et métafiction, car si les scènes européennes regorgent de fous, authentiques ou faux, ces fous ne font que pousser très loin ce vouloir être autre chose que ce que l'on est ; si le rêve et la folie permettent parfois aux personnages de s'évader d'une façon plus au moins durable, la littérature en tant que telle n'y apparaît pas forcément. Autrement dit, l'aspect « existentiel » ne doit pas nous faire oublier de nous interroger sur la véritable présence d'un aspect métafictionnel. En effet, le *Quichotte*, l'histoire d'un lecteur rendu fou par ses lectures et désireux d'échanger sa morne vie contre une autre façonnée à partir de l'univers de la chevalerie,

32. Ce n'est pas un hasard si García Lorca invoque cette pièce dans son exercice pirandellien connu sous le nom de *Comedia sin título*.

33. Voir par exemple l'Introduction de Francisco Ayala à Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, 1971. Au sujet de la folie dans la littérature espagnole on consultera l'ouvrage de Bigeard, 1972.

n'a pas d'équivalent théâtral [34], en dehors des possibles adaptations [35]. En même temps, Alonso Quijano, nous le savons tous, finira par accepter qu'il n'est pas don Quichotte mais un hobereau castillan, au grand dam de ses amis qui tout au long du roman se sont efforcés de lui faire voir la réalité « réelle » : fini le jeu entre l'imagination et le quotidien, d'autant plus que le vaillant chevalier s'apprête à « bien mourir » et que le jeu n'a plus de sens.

Reste à évoquer justement cette dernière facette que je viens de mentionner : vie et théâtre sont confrontés en opposant deux vies bien différentes, celle qui se déroule ici bas, sur terre, et l'autre, qui viendrait après. On assiste à un renversement : la vie véritable, la vie éternelle sert à dévaloriser cette vie de tous les jours et ce serait pure folie de la considérer comme autre chose qu'une illusion, alors que dans le *corpus* où l'on opposait vie rêvée grâce à la lecture ou au spectacle et vie que l'on se devait de vivre, cette dernière s'affirmait par rapport aux mirages de la fiction. Le théâtre espagnol excelle dans ce domaine avec deux pièces de comédiens de valeur inégale, *Lo fingido verdadero* et *La Baltasara* ; mais je voudrais rappeler que l'on cherchera inutilement l'intention religieuse dans *Pedro de Urdemalas*, qui présente une autre particularité : la pièce encadrée que les comédiens sont en train de préparer n'est pas représentée devant nos yeux, ce qui était déjà le cas à quelques nuances près du premier exemple connu de théâtre dans le théâtre en Espagne, *Los naufragios de Leopoldo* [36] :

Uno Sus majestades aguardan ;
bien pueden ya comenzar.
[...]

34. On conviendra aisément, je l'espère, que la folie de Hamlet mène à un tout autre traitement de la métafiction.
35. Nous savons que Calderón en écrivit une, aujourd'hui perdue. En revanche, est parvenue jusqu'à nous une *mojiganga*, *Las visiones de la muerte,* déjà citée, tirée du chapitre XI de la deuxième partie du *Quichotte*. Beaumont et Fletcher ont indéniablement intégré le roman cervantin dans leur *The Knight of the Burning Pestle* (*Le Chevalier de l'ardent pilon*). Je ne peux pas développer ici ce point qui inexplicablement a soulevé jadis une certaine polémique. Je prépare d'ailleurs un article sur le traitement de la métafiction dans ces deux œuvres.
36. « Une préfiguration du procédé [du théâtre dans le théâtre] apparaît dans une œuvre inédite de 1595 ?, *Los naufragios de Leopoldo* [...] les principaux personnages de cette pièce se trouvent être, pendant quelques instants, les spectateurs d'un intermède, puis d'une comédie représentés successivement dans les coulisses ; les rumeurs de la représentation, des bribes de répliques, même, parviennent jusqu'à sur la scène, créant momentanément un dédoublement de perspectives ». Canavaggio, 1972 : 51, n 2. Voir aussi Moreno García, 1999.

Pedro Ya ven vuesas mercedes que los reyes
aguardan ayá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frinfrón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.
Mañana, en el teatro se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde el principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,
[...]
Destas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta,
pues llena de artificio, industria y galas,
se cela del gran Pedro de Urdemalas (v. 3156-3180)[37].

On voudrait croire que *Lo fingido verdadero* est une œuvre assez citée en raison de ses qualités artistiques et que l'oubli de *La Baltasara*, écrite à trois mains – une spécialité hispanique – est dû au contraire à sa valeur bien inférieure[38]. Je me permets d'en donner un bref aperçu en raison de cette méconnaissance. Jouée en 1634 avec un grand succès si l'on en croit le témoignage de Bernardo Magnini, cité par Shirley Withaker[39], la pièce met en scène la conversion de Francisca Baltasara de

37. *Pedro de Urdemalas*, in Cervantes, *Teatro completo*, 1987, p. 719-720. La lecture du dernier vers est assez problématique. Voici la traduction de Robert Marrast: « *L'homme* : Leurs Majestés attendent. Vous pouvez commencer.[...]. *Pedro*, [au public] : Vous voyez, messieurs, que le roi et la reine attendent là-dedans, et il est impossible que vous y entriez tous pour voir la fameuse comédie que mon directeur y fait jouer : les gardes espagnols, tudesques et bourguignons interdisent l'entrée à tout mousquetaire. Demain au théâtre on en donnera une où vous pourrez tous voir, moyennant une modeste obole, toute l'intrigue de bout en bout. Vous constaterez qu'elle ne se termine pas par un mariage, chose courante et déjà vue cent mille fois [...] Le directeur a présenté la comédie libérée et affranchie de ces incongruités et d'autres du même genre ; elle est toute subtilité, ingéniosité et enjouement, car celle qu'il vous a montrée est celle du *grand Pedro de Urdemalas* ». Cf. *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, 1983, p. 762.
38. Vélez de Guevara, Acte I, Coello, Acte II et Rojas Zorrilla, Acte III.
39. Cf. Whitaker (1983), qui date la pièce avec précision : l'automne 1634 suivant le rapport de Magnini, mais elle se trompe, selon Stoll : la pièce aurait été jouée à la Cour pour la Saint-Jean. Cf. Stoll, 1996 : 330. Comme les arguments semblent assez faibles, il faudrait incliner pour la première des dates proposées. En effet, Monani écrit le onze novembre : « in questa Villa ulti-

los Reyes, comédienne très réputée appartenant à la troupe d'Alonso de Heredia, mariée à Miguel Ruiz qui y jouait les rôles comiques [40]. En pleine représentation l'actrice sentit l'appel de Dieu et quitta les tréteaux séance tenante pour se retirer dans un ermitage consacré à saint Jean, aux environs de Carthagène. Elle y passa ses dernières années et mourut en odeur de sainteté. Les dramaturges se sont donc appropriés une histoire récente qui rappelle fortement *Lo fingido verdadero* en raison de son sujet, bien que l'aspect métathéâtral soit beaucoup moins développé ici. L'ensemble à mon avis manque cruellement d'intérêt, à l'exception de quelques moments mémorables, ceux qui se passent au théâtre ou bien ceux qui tournent autour du monde des comédiens, appartenant tous au premier acte de la main de Vélez de Guevara [41]. Toutefois j'incline à penser que si Rotrou ne s'était pas inspiré de Lope de Vega pour écrire son *Véritable saint Genest*, son modèle jouirait d'une « popularité » plus restreinte chez les critiques autres que les hispanistes, à peu près comparable à celle de *La Baltasara* [42].

Bien entendu, même un survol du thème du théâtre dans le théâtre oblige à évoquer la pièce qui a su tirer le meilleur profit de la métaphore du *theatrum mundi* : *Le Grand théâtre du monde* de Calderón de la Barca[43]. C'est ici que les propos de Forestier se justifient pleinement : « Le monde est un théâtre sous le regard de Dieu, et la vie une comédie [...] dont l'homme est à la fois l'acteur et le spectateur, ignorant le rôle véritable que Dieu lui a assigné. La vie est donc à la fois une comédie et un songe », donnant lieu à une éthique qui devient esthétique grâce au théâtre (Forestier, 1981 : 37). Mais j'insiste, mettre l'accent sur les frontières assez incertaines qui séparent réalité et fiction (ou réalité et songe pour prendre en compte une autre forme de l'illusion mise en œuvre d'une main de maître

mamente e stato composta ... ». La Saint-Jean nous ramène très loin en arrière. Sur cette pièce cf. aussi Castilla (1986) qui ne s'occupe pas de la date de la représentation.

40. Cf. Casiano de Pellicer, 1804, II : p. 49-57. Pellicer n'a pas du tout aimé cette *comedia* : « No tiene de bueno esta comedia sino el haber conservado el loable exemplo que dio esta penitente representanta al final de su vida ». p. 53. Les mots qui concluent sa description de la pièce, p. 57, confirment son ennui devant une action très éloignée du goût néoclassique : « Con estas y otras cosas semejantes, y con matar de repente el poeta a la Baltasara, se acaba la comedia ».

41. Pour une étude plus complète de la pièce, cf. García de Enterría, 1989.

42. En dehors de l'introduction de Cattaneo à Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, 1992, on peut se reporter à Canonica, 2005.

43. Comme la pièce a suscité une bibliographie considérable je me contenterai des études bien connues de Vilanova, 1950, Jacquot, 1957, auxquelles il faudrait ajouter Egido, 1988 et l'Introduction d'Ynduráin et Allen à Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, 1997.

par Calderón de la Barca)[44], ne conduit pas fatalement au *desengaño* « baroque », même en Espagne. D'ailleurs si Forestier pense « tout à fait significatif que l'inventeur du procédé en Espagne, Lope, ait choisit de l'utiliser dans une pièce où il illustrait la version chrétienne du thème, *Lo fingido verdadero* » (Forestier, 1981 : 39), il faudrait rétorquer que rien n'est moins sûr car, en dehors du précédant de *Los naufragios de Leopoldo*[45], il est toujours risqué d'avancer une primauté temporelle sur la scène espagnole des années 1580-1610. Nous savons que beaucoup de textes sont perdus à jamais ; d'autres dorment sous forme de manuscrit ou d'imprimé dans les bibliothèques ; enfin, la polarisation sur l'œuvre de Lope au détriment du reste des dramaturges tend à fausser la perspective[46]. En outre, il faudrait tout au moins ne pas négliger l'apport fondamental de Cervantès, sur lequel les hispanistes ont focalisé leur attention depuis quelques années avec autant de force que sur Calderón, sachant que la chronologie de sa production théâtrale est très incertaine et que par conséquent attribuer à Lope de Vega la « découverte » du procédé est pour le moins risqué[47].

Songe, folie, métathéâtre, théâtre dans le théâtre, autant de moyens de faire surgir l'illusion, ses mirages, sont susceptibles d'être traités ensemble ou séparément, avec ou sans le *topos* du *theatrum mundi*[48]. Cependant il y aurait comme une incompatibilité entre les pièces qui nous parlent des comédiens et celles qui présentent les êtres humains en tant qu'acteurs de la comédie de la vie. Revenons au *Grand théâtre du monde* : ici le référent n'est pas le monde des comédiens, la technique des acteurs (*Hamlet*, *Pedro de Urdemalas*), le persiflage d'un certain public (*The Knight of the Burning Pestle*), la défense d'un nouveau genre (*Le timide à la cour*) ou le pouvoir de l'auteur-metteur en scène (*Fontana di Trevi*), mais la vie de l'Homme vue comme

44. Couderc, 2005, a étudié ensemble ces deux pièces.
45. Cf. n. 35.
46. C'est un exercice obligé de rappeler que Lope de Vega dressa dans le prologue de son roman *El peregrino en su patria* (1604) une liste des pièces qu'il avait écrites dont la moitié ne nous est pas parvenue. Cf. Lope de Vega *El peregrino en su patria*, 1973 : 57-63. Le silence sur les autres dramaturges en activité à la fin du XVIe siècle reste assourdissant malgré les efforts de chercheurs tels que Stefano Arata ou Jean Canavaggio.
47. Sur le théâtre de Cervantès, rarement joué de son vivant mais que son auteur a publié par volonté et par défi après s'être imposé comme romancier, il y a très peu de certitudes. Cf. le bref état de la question fait par Fl. Sevilla Arroyo et A. Rey Hazas dans Miguel de Cervantes, *Teatro Completo*, 1987, p. XV-XIX, qui suivent d'ailleurs Canavaggio, 1977.
48. Canavaggio, 1972, essaie de donner une cohérence conceptuelle au corpus métafictionnel de Cervantès.

une pièce de théâtre dans laquelle chacun doit bien jouer non pour gagner son pain mais pour sauver son âme. Autrement dit, si la scène se donne à voir comme en étant une, elle parle du théâtre (Pavis), si, en revanche, elle souligne l'analogie vie-théâtre, c'est le monde qui est transformé et la scène fait office de chaire.

Je voudrais finir en évoquant un point qui apparaît beaucoup plus souvent dans la production du XXe siècle – *Six personnages en quête d'auteur*, *Comedia sin título* – que dans celle qui nous intéresse : l'auteur, ses relations avec son public, voire avec ses personnages et je dis ses personnages et non les acteurs. En effet, il est frappant de constater que dans les pièces de comédiens ce sont eux qui focalisent notre attention : n'oublions pas que dans le *Grand théâtre du monde* le mot « auteur » renvoie à Dieu et au chef de troupe et non au dramaturge. L'intérêt semble porter sur ceux qui jouent la pièce ou qui fabriquent le spectacle plutôt que sur ceux qui l'écrivent[49]. Et pourtant on trouve le « poète » tout au moins dans la prose de fiction espagnole, mais comme figure ridicule, et le poète écrit des vers, mauvais, imagine des histoires, farfelues, s'enflamme à la vue d'une belle qu'il voit en actrice de ses œuvres[50], mais, qu'en est-il des personnages auxquels il donne vie ? Songeons à la fin du *Quichotte* et aux mots de la plume de Cide Hamete Benengeli : « Para mí sola nació don Quijote, y yo para él ; él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno » [Pour moi seul est né don Quichotte et moi pour lui; il a su agir et moi écrire; tous les deux nous ne faisons qu'un][51]. Voilà un beau sujet de recherche.

L'impasse faite sur l'écrivain rend encore plus exceptionnelle une pièce telle que le *Retable des merveilles*. Je laisse de côté les enjeux sociologiques, étudiés par Noël Salomon et bien d'autres, et l'analyse de l'intermède dans son ensemble[52], pour souligner que Chanfalla, le baladin moqueur qui fait voir aux paysans des figures invisibles, ne se contente pas de les abuser :

Chirinos Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan com puesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio

49. Dans *Fontana di Trevi* nous avons affaire à un personnage qui écrit en même temps qu'il fabrique des machines et dirige l'ensemble de la représentation. Pour le domaine français, voir Forestier, 1981 : 195.
50. On aura reconnu le poète fou du *Persilès*, plus précisément, III, ii. On pourrait également citer *Le Colloque des chiens* du même Cervantes, le *Buscón* de Quevedo…
51. *Don Quichotte*, II, liv. Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, 1998 : 1223. (Pour la traduction, cf. *Don Quichotte*, 2001 : 1427). Bien entendu, l'affirmation du narrateur doit être mise en perspective : Cervantès réagit à la parution du *Quichotte* dit d'Avellaneda.
52. On trouvera une synthèse dans Moreno García, 1999.

la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.

Benito ¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochacha! Sobrino Repollo, tú que sabes de achaques de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

Sobrino Que me place, tío Benito Repollo.

Tocan la zarabanda

Capacho ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!

Benito Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía ; pero si ésta es jodía ¿cómo vee estas maravillas?

Chanfalla Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde[53].

On pourrait interpréter ce qui se passe à un moment donné dans cette pièce comme la métaphore du pouvoir suprême de l'auteur théâtral, qui pourrait se passer des acteurs et des metteurs en scène pour faire jouer directement son public sous l'emprise de son génie créateur.

Jeu complexe que celui du théâtre dans le théâtre, variante la plus achevée de la métafiction scénique, à plusieurs visées : confirmer la réalité du cadre[54], parler du théâtre, comparer littérature et vie, intégrer le public, le flatter, le critiquer… Pour essayer d'ajouter une pierre à la recherche à son sujet, qui requiert de croiser la tradition théâtrale de plusieurs pays, j'avais demandé à un groupe de spécialistes de différentes scènes européennes de réfléchir à certaines formes de méta-

53. Voici la traduction de Robert Marrast : « *Chirinos* - Cette demoiselle qui maintenant à vous yeux se montre si belle et si bien parée, c'est celle que l'on nomme Hérodiade, qui pour prix de sa danse obtint le tête du Précurseur de la vie. Si quelqu'un veut danser avec elle, vous verrez des merveilles. / *Repollo* - Voilà enfin une figure, par la morbleu, qui a une belle allure, qui est aimable et attrayante ! Fils de putain, comme elle se trémousse, la fillette ! Repollo, mon neveu, toi qui t'y connais en castagnettes, vas-y, et la fête sera complète ! / *Le neveu* - Voilà qui me plait, oncle Bentio Repollo. / *On joue la sarabande.* / *Capacho* - Ah ! mes aïeux ! On peut dire qu'elles sont anciennes, la sarabande et la chacone ! / *Repollo* - Allons, mon neveu, montre-lui ce que tu sais, à cette coquine juive ! Au fait, si elle est juive, comment se fait-il qu'elle voie ces merveilles ? / *Chanfalla* - Toute règle a ses exceptions, monsieur l'alcalde ». *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, 1983 : 802.

54. « En montrant sur scène des acteurs s'employant à jouer la comédie, le dramaturge implique le spectateur "externe" dans un rôle de spectateur de la pièce interne et il rétablit ainsi sa vraie situation : celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une fiction. Grâce à ce redoublement de la théâtralité, le niveau externe acquiert un statut de réalité accrue : l'illusion devient réalité ». Pavis, 1996 : 365.

théâtralité, dont le théâtre dans le théâtre et la folie, cette dernière se prêtant à toute sorte de jeux …

Les travaux sur le théâtre élisabéthain et jacobéen seront publiés dans *Les Cahiers Shakespeare en devenir*[55], mais j'ai tenu à m'y référer dans mon introduction car en dehors du fait que la publication en ligne et la navigation sur la toile changent complètement notre rapport à ce qu'est un ouvrage, notre réflexion collective pâtirait de leur absence.

Comme je l'ai indiqué plus haut, il existe une relation très étroite entre chaque tradition culturelle et la façon d'aborder cette question, mais il existe également une spécificité de chaque domaine. La critique anglaise s'est détournée du théâtre dans le théâtre, qui a été englobé dans des études plus larges sur le métathéâtre, elles-mêmes quelque peu délaissées en raison de leur prolifération depuis les années 1960, mais on dirait que l'attrait de la folie a gardé toute sa force et bien au-delà des Îles Britanniques puisque sur sept contributions il n'y en a que deux dont l'aliénation soit absente. En même temps, la mise en relation avec le métathéâtre est plus ou moins affirmée ainsi que la prise en compte de la folie en tant que maladie et de ses aspects sociaux afférents.

Sur la représentation de la folie se sont interrogés Bianca Concolino, Pascale Drouet, Richard Hillman et Françoise Poulet. Dans le domaine hispanique, le plus représenté, Javier Espejo s'est occupé des trois axes de recherche, Christophe Couderc, de celui de la métathéâtalité, mais sous l'angle de l'ironie et moi-même de celui du théâtre dans le théâtre.

Javier Espejo s'intéresse à des pièces religieuses écrites au début du XVIe siècle. Les écrivains considérés ne disposent pas encore des outils dramaturgiques qui seront mis en œuvre plus tard et l'utilisation de l'illusion théâtrale, outre qu'explicitement tournée vers la catéchèse, pourrait sembler rudimentaire vue avec la perspective du XVIIe siècle – ce qui serait très anachronique. Le critique recherche d'un côté, la fonction de la folie, d'un autre, les marques de métathéâtralité qui précédent l'apparition du théâtre dans le théâtre. Tout d'abord il signale l'insertion de l'auteur dans certaines églogues de Juan del Encina, preuve d'une haute conscience de soi en tant qu'« émetteur » du message, mais aussi, quand on analyse la didascalie initiale de l'églogue, de l'intégration du public réel – ou d'une

55. Cahier n° 3 : « Folie et théâtralité », dirigé par Pascale Drouet & Richard Hillman (à paraître fin 2009) sera consultable à l'adresse suivante: http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=149.

partie, les mécènes, les ducs d'Albe, dans la représentation elle-même.[56] Il décèle une ébauche du personnage « meneur de jeu », le Diable en l'occurrence (*Farce militaire* (*Farsa militar*) de Diego Sánchez de Badajoz), procédé qui sera pleinement utilisé par Calderón, comme je le montre dans ma propre contribution. Il attire aussi notre attention sur le jeu de regardants et regardés mis en place dans la *Farce de la Concorde* (*Farsa de la Concordia*, 1529), antécédent de l'introduction d'une véritable pièce enchâssée, le tout au service d'un théâtre de dévotion où l'anonymat même, enfin l'absence de nom propre (Nemo) a un sens moral, ainsi que la folie, folie morale qui conduit au péché : « ¡Escarmiente en mí la gente ! » (Que les gens apprennent à mes dépens !), dit l'un des personnages de la *Tragicomédie allégorique du Paradis et de l'Enfer* (Burgos, 1539), et ces paroles pourraient résumer à elles seules l'intention de toutes ces pièces.

Nous changeons de registre. Bianca Concolino nous amène à l'Italie de la fin du XVIe siècle, *La Pellegrina* de Bargali ayant été publiée sans représentation préalable en 1589, après avoir évoqué quelques illustres antécédents, *Gli Ingannati* et *l'Hortensio*, où l'on trouve des personnages féminins travestis responsables de situations relevant de la « mise en scène » et qu'elle associe au théâtre dans le théâtre.

Dans les cas de *La Pellegrina*, il s'agit d'un changement d'identité (une jeune fille se fait passer pour une pèlerine aux étranges pouvoirs) et de la duperie d'une autre jeune femme, qui elle aussi pour des questions de cœur se cache derrière le masque de la folie. Nous sommes devant une folie feinte, si bien « jouée » que la fausse folle demande à sa nourrice si sa prestation est convaincante, comme une actrice qui répèterait son rôle dans sa loge ; rien à voir avec la folie tragique dont le théâtre anglais, comme nous allons le voir, s'est fait une spécialité. La pièce développe donc une feinte bien « jouée » et même l'aspect métathéâtral semble sinon embryonnaire tout au moins secondaire. Une autre question est la fonction de la folie réelle, bien entendu, ou plutôt comment les personnages « sains » réagissent

56. Espejo s'appuie sur la *Égloga representada en la noche de la Natividad* mais la même technique est employée dans plusieurs pièces : la *Égloga representada en requesta de unos amores* (*Égloga VII*), la *Égloga representada por las mesmas personas* (*Égloga VIII*) ou encore *l'Auto del Repelón*. Par exemple, la didascalie initiale de l'*Églogue VIII* dit « [...] Et d'abord Gilles est entré dans la salle où le duc et la duchesse étaient, et Mingo, qui était avec lui, est resté à la porte, si effrayé qu'il n'a pas osé rentrer. Et puis, importuné par Gilles, il est entré et, au nom de Juan del Enzina, il en vint à présenter au duc et à la duchesse, ses seigneurs, la compilation de toutes ses œuvres, en promettant de ne plus rimer, sauf ce que Leurs Seigneuries lui commanderaient ». *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, 1983 : 280.

par rapport à la fausse folle, et partant à la folie tout court, sujet qui sera exploré avec une attention bien particulière par les dramaturges britanniques.

Pascale Drouet pose tout d'abord le cadre socio-historique : les conditions de l'internement et du traitement, l'ouverture au public de l'hôpital, qui donne à voir la folie comme un spectacle. Les visiteurs regardent les fous, deviennent un public qui « se fait, en quelque sorte, aiguillon de spectaculaire activateur de théâtralité ». Plus encore, les fous sont sollicités pour agrémenter des fêtes chez des « riches particuliers » (4) ; rien de surprenant à ce que la scène anglaise intègre les fous dans ses pièces. On peut conclure qu'ils sont à la mode. Mais, en dehors des questions sociologiques ou d'histoire de la psychiatrie, comment sont représentés les fous ? D'un côté on souligne le parallèle avec les animaux, d'un autre la difficulté de prévoir les réactions d'un fou, d'où la possibilité offerte à l'acteur d'improviser. On doit se demander aussi quelle fonction alloue-t-on à la folie, quelle place lui est dévolue dans l'économie de la pièce. De ce point de vue, *The Duchess of Malfi*, de Webster, mérite que l'on s'y arrête. D'abord pour la parfaite intégration de la folie dans l'intrigue mais également pour le rôle qu'elle y joue. En effet, les fous, leur folie, ne sont plus à l'origine de situations plus ou moins divertissantes, ni ne suscitent non plus un discours moral sur le traitement infligé aux aliénés, qui va parfois jusqu'à pointer du doigt une société malade, sous l'emprise de la folie (*The Honest Whore, I*, de Thomas Dekker, ou *The Changeling*, de Thomas Middleton). Chez Webster les fous deviennent des adjuvants de l'un des principaux personnages, le frère de la duchesse, chargés de lui infliger une torture qu'elle saura vaincre.

D'où provient une telle fascination ? Richard Hillman en recherche les origines, plus précisément les premières occurrences des fous sur les tréteaux, car ils apparaissent déjà au Moyen Âge. Ce sont, chez les personnages masculins, des vengeurs, fous à un degré variable, qui construisent leur monde à eux, grâce à leur maladie. Les personnages féminins, quant à eux, trouvent un refuge dans leur aliénation. Mais dans tous les cas, folie et tragédie vont de pair puisque selon Hillman dans les pièces comiques « on y conjure toujours un spectre noir et on y frôle toujours une menace », comme le prouvent les exemples empruntés au corpus shakespearien : *La comédie des erreurs*, *Le songe d'une nuit d'été*, *La nuit des rois*… Si l'on ajoute le métathéâtre, on dessine un triangle qui fait figure de spécificité anglaise. Et la folie justement entrera dans le théâtre de la Renaissance d'outre Manche dans les « valises » du genre tragique, qui va naître à cette époque suivant le modèle grec et latin (entendez Sénèque) où la folie était une composante de

choix. Or la folie chez les anciens « était d'inspiration divine » et pour mieux l'intégrer dans un univers chrétien on développera « l'aspect métathéâtral en soi », en profitant, bien entendu, de la métaphore du monde comme théâtre avec des conséquences funestes pour les personnages qui se prendront au « jeu » et voudraient s'en servir à leurs propres fins.

En revanche, de vrais « fous » montent très rarement sur les tréteaux en France, comme le souligne Françoise Poulet, rappelant que *Les illustres fous* de Beys constitue une exception, car contrairement à ce qui se passe en Espagne et en particulier en Angleterre l'hôpital n'y est pas représenté [57]. Ensuite, elle analyse la pièce en tant que miroir du théâtre et cela malgré le fait que, comme l'avait déjà reconnu Forestier, il n'y a pas deux niveaux de fiction scénique : « pourtant, le regard des personnages de l'intrigue amoureuse suffit à détacher une scène de théâtre virtuelle et à donner aux fous le statut de comédiens ». Il y aurait même un meneur de jeu dans la figure du Concierge. Or le spectacle donné par le fou a une particularité : il ne prend pas la forme d'une action structurée mais d'une succession de monologues qui de plus est regardée par un « spectateur » à chaque fois différent. La fonction de ces intermèdes-là serait-elle purement décorative ? Non, d'après Françoise Poulet, puisqu'il y aurait un point commun entre les fous et les personnages qui les regardent : « les troubles d'identité ». De plus, comment ne pas assimiler folie (se prendre pour un autre) à jeu du comédien (feindre d'être un autre) ? Par ce biais, Beys établit un parallèle entre l'hôpital, la scène et le monde extérieur, devenu à son tour une scène « investie par la folie ». On rejoint ainsi le *topos* du *theatrum mundi*.

Conscient de la focalisation des chercheurs du théâtre espagnol du Siècle d'Or sur le versant sérieux de la métathéâtralité, Christophe Couderc s'intéresse au versant comique et à la fonction des allusions métadiscursives que l'on trouve si souvent dans la *comedia*. D'abord il insiste sur la présence de l'ironie et sur les liens entre discours métafictionnel et vraisemblance ; puis il passe en revue plusieurs exemples pour dégager les différents buts recherchés. Mise à distance de la fiction en soulignant ses codes, ce qui peut contribuer à rendre crédibles certaines situations ou bien à les faire passer pour « vraies », en niant leur caractère fictionnel. En dehors de chercher à influencer le public d'une façon ou d'une autre, les commentaires peuvent avoir aussi pour but la poétique et les régula-

57. Les trois pièces qui nous sont parvenues n'en font en fait qu'une : *L'Hôpital des fous*, de 1635, ayant été repris par le même Beys en 1653 pour devenir *Les illustres fous* en 1653, adapté vers la fin du siècle par Poisson qui en fera un ballet, *Les fous divertissants*.

rités formelles ; parfois l'intention est de désamorcer des critiques, d'autres fois, de mettre en exergue les contraintes du genre, la soumission ou l'affranchissement du poète vis-à-vis des codes formels, ces codes non écrits mais très contraignants de la comédie espagnole (Blanco, 1998). La plupart des exemples examinés par Couderc appartiennent au sous-genre de la comédie de cape et d'épée, fort conventionnel, à tel point que le discours métathéâtral pourrait y faire figure de convention, dont le but ne serait pas de faire croire au public qu'il est en train de voir la « vérité » mais son contraire, la fiction, tout comme cela arrive dans le théâtre « sérieux ». Or, dans les comédies, pointer le caractère fictionnel ne sert pas à démasquer l'illusion, le *desengaño*, bien au contraire, le fait de mettre en exergue l'illusion comique contribue au plaisir du spectateur conscient d'assister à une représentation distrayante.

Curieusement, le genre autoréférentiel par excellence, l'*auto sacramental*, est rarement pris en compte par les chercheurs qui analysent le métathéâtre, exception faite du *Grand théâtre du monde*, bien entendu. Le sujet étant trop vaste pour être embrassé dans un simple article, je me suis cantonné à une variante sur laquelle l'éminent chercheur britannique Alexander Parker avait attiré l'attention des spécialistes : l'intrigue de la pièce serait le fait de l'un de ses personnages, plus précisément le Démon. La mise en œuvre du procédé se heurte à un certain nombre de contraintes d'ordre théologique qui brident en quelque sorte le dramaturge, obligé de s'en tenir plutôt à la technique de l'*induction* et de se désintéresser du monde des comédiens, sans oublier certainement que le *prodesse* gouverne le choix des références métathéâtrales visant avant toute chose à éclairer le sens de l'allégorie. Le théâtre n'est plus une activité ludique, ou n'est pas seulement un spectacle : il se veut une catéchèse.

Bibliographie

Oeuvres de fiction

Beaumont et Fletcher, *The Knight of the Burning Pestle* (publié en 1613) (éd. bilingue de M.T. Jones-Davies, Paris : Aubier, 1958).

Calderón de la Barca, Pedro, *Las visiones de la muerte* dans *Entremeses, jácaras y mojigangas* (E. Rodríguez et A. Tordera éds., Madrid : Castalia, 1982), p. 369-374.

—, *El gran teatro del mundo* (éd. D. Ynduráin et John J. Allen, Barcelona : Crítica 1997).

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (éd. Instituto Cervantes dirigée par F. Rico, Barcelona : Crítica 1998).

—, *Don Quichotte (précédé de La Galatée)* (éd. dirigée par J. Canavaggio, Paris : Gallimard, 2001).

—, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (éd. Carlos Romero, Madrid : Cátedra, 2002).

—, *Nouvelles exemplaires (suivies de Persilès)* (éd. dirigée par J. Canavaggio, Paris : Gallimard, 2001).

—, *Teatro completo* (éd. Fl. Sevilla Arroyo et A. Rey Hazas, Barcelone : Planeta, 1987).

—, *El retablo de las maravillas* dans *Ibidem*, p. 799-811 (traduit dans *Théâtre espagnol du XVIe siècle*).

—, *Pedro de Urdemalas* dans *Ibidem*, p. 632-720. (traduit dans *Théâtre espagnol du XVIe siècle*).

Enzina, Juan del, *Teatro* (éd. A. del Río, Barcelona : Crítica 2001).

—, *Égloga representada en requesta de unos amores* (*Égloga VII*), *Ibidem*, p. 61-70.

—, *Égloga representada por las mesmas personas* (*Égloga VIII*), *Ibidem*, p. 70-89.

—, *Auto del Repelón*, *Ibidem*, p. 117-131.

García Lorca, Federico, *El público y comedia sin título* (éd. Rafael Martínez Nadal et Marie Laffranque, Barcelone : Seix & Barral, 1978).

Kyd, Thomas, *The Spanish Tragedy* (éd. James R. Mulryne, Londres : Ernest Bonn, 1970).

Quiñones de Benavente, Luis, « La muestra de los Carros », dans *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (éd. Emilio Cotarelo, Andrés, Madrid : Bailly, 1911), p. 691-693.

Shakespeare, William, *Hamlet* (éd. Maurice Castelain, Paris : Aubier, 1973).

Théâtre espagnol du XVIe siècle, (éd. Robert Marrast, Paris : Gallimard, 1983).

Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio* (éd. Francisco Ayala, Madrid : Castalia, 1971).

Vélez de Guevara, Luis, *La Baltasara* dans *Primera Parte de Comedias escogidas* (éd. A. Coello et F. de Rojas Zorrilla, Madrid : Domingo Morrás, 1652), f. 1-16v° [Bibliothèque Nationale de Madrid R 22654].

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria* (éd. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid : Castalia, 1973).

—, *Lo fingido verdadero* (éd. Maria Teresa Cattaneo, Rome : Bulzoni, 1992).

Ouvrages critiques et autres

Abel, Lionel, *Metatheatre : A New view of Dramatic Form* (New York : Hill and Wang, 1963).

Andrés Suárez, Irene, *El teatro dentro del teatro : Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Actas del Grand Séminaire de la Universidad de Neuchâtel, 18-19 de mayo de 1995* (José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, (éds.), Madrid : Verbum, 1997).

Antonucci, Fausta et Arata Stefano, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra* (Séville-Valence : UNED, 1995).

Beat Rudin, Ernst, « Variedades de teatralidad en Tirso de Molina : *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia* », dans *El teatro dentro del teatro : Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Actas del Grand Séminaire de la Universidad de Neuchâtel, 18-19 de mayo de 1995* (José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, (éds.), Madrid : Verbum, 1997), p. 111-126.

Bigeard, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne : 1500-1650*, (Paris : Centre de Recherches Hispaniques, 1972).

Blanco, Mercedes, « De la tragedia a la comedia trágica », dans *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica* (Christoph Strosetzki éd., Madrid : Iberoamericana, 1998), p. 38-60.

Brioso Santos, Héctor, « Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del siglo de oro : la loa », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22 novembre 2003)* (éd. I. Ibáñez, Pampelune : Eunsa (Anejos de Rilce, n°52), 2005), p. 67-88.

Calderwood, James L. *Shakespearean Metadrama* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1971).

—, *To Be and Not to Be : Negation and Metadrama in Hamlet* (New York : Columbia University Press, 1983).

Canavaggio, Jean, « Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre », *Revue des Science Humaines*, 145 (1972), p. 53-68.

—, *Cervantès dramaturge : un théâtre à naître* (Paris : Presses Universitaires de France, 1977).

Canonica, Elvezio, « De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega », dans I. Andrés Suárez, J. M. López de Abiada et P. Ramírez Molas, (éds.), p. 99-110.

—, « El teatro dentro del teatro : desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega », dans *Similitud y verosimilitud…*, cité, p. 131-148.

Carandini, Silvia, « El ingenio, el dibujo y el arte mágico. G. L. Bernini inventor de comedias, aparatos, tramoya teatral », *3ZU : revista d'arquitectura*, 3 (1994), p. 40-45 (édition électronique : http: //hdl.handle.net/2099/2286).

Castilla, Alberto, « Seis autores en busca de una actriz : La Baltasara », dans *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (David A. Kossoff éd., Madrid : Istmo, 1986) I, p. 367-380.

Cernuda, Luis, *Historial de un libro*, in *Poesía y Literatura I y II* (Barcelona : Seix & Barral, 1975 [1960]), p. 177-216.

Chambers, Ross, *La comédie au château* (Paris : José Corti, 1971).

Couderc, Christophe, « L'illusion dans le théâtre classique en Espagne », *Littératures classiques*, 44 (2002), p. 239-262.

Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (Paris : Presses Universitaires de France, 1956).

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise abyme* (Paris : Seuil, 1977).

Dolfi, Laura, « Sobre el teatro en el teatro : *La fingida Arcadia* », dans *Tirsiana* (Berta Pallarés et John K. Madsen éds., Madrid : Castalia, 1989), p. 41-80.

Egido, Aurora, « El mundo en los autos sacramentales de Calderón », dans *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano* (H. Flasche éd., Stuttgart, : Franz Steiner, 1988), p. 40-64.

Ebersole, Alva V., « Metateatro, Lope y *Argel fingido* », dans *Perspectivas de la Comedia* (éd Alva V. Ebersole, Valencia : Albatros-Hispanofila, 1979), p. 151-157.

Forcione, Alban E., *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Princeton : Princeton University Press, 1970).

Forestier, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIe siècle* (Paris : Droz, 1981).

Fumaroli, Marc, « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV, et l'impromptu de Versailles », *Revue des Science Humaines*, 145 (1972), p. 95-114.

García de Enterría, María Cruz, « *La Baltasara* : pliego, comedia y canción », dans *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Manzini* (Blanca Periñán et Francesco Guazzelli éds., Pise : Guardini Editori, 1989), p. 219-38.

Gobat, Laurent, « Juego dialéctico entre realidad y ficción : *El retablo de las maravillas de Cervantes* », dans (Irene Andrés Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, (éds.)) p. 73-97.

Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, (Palme de Majorque : José J. de Olañeta, 1995).

Hillman, Richard, *Shakespearean Subversions : The Trickster and the Play-text* (Londres : Routledge, 1992).

—, *William Shakespeare : The Problem Plays* (New York : Twayne, 1993).

—, *Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama : Subjectivity, Discourse and the Stage* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan, 1997.

Hornby, Richard, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg : Bucknell University Press, 1986).

Jacquot, Jean, « Le “théâtre du monde” de Shakespeare à Calderón », *Revue de littérature comparée* (1957), p. 341-372.

Jones-Davies, Marie-Thérèse, 1958. Voir Beaumont et Fletcher.

Labarre, Françoise et Roland, « En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y otras comedias de Tiso de Molina », *Criticón*, 16, (1981), p. 47-64.

Larson, Catherine, « El metateatro, la comedia y la crítica : hacia una nueva interpretación », dans *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II (Antonio Vilanova (coord.), 1992), p. 1013-1020.

—, « Metatheater and the *Comedia* : Past, Present and future », dans *The Golden Age Comedia : Tex, Theory and Perfomance* (Ch. Ganelin éd., West Lafayette : Purdue University Press, 1994), p. 204-221.

Moreno García, Isabel, *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*, thèse inédite soutenue à l’Université Autonome de Madrid en janvier 1999.

Nelson, Robert James, *Play within a Play : the dramatist’s conception of his art : Shakespeare to Anouilh* (New Haven : Yale University Press, 1958).

Newels, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (Londres : Tamesis, 1974 [1959]).

Pascal, Blaise, *Les Pensées* (éd. Francis Kaplan, Paris : Cerf, 2005).

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Dunod, 1996).

Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y el progreso de la comedia y del histrionismo en España*, deux vols., (Madrid : 1804).

Pereira, Oscar, « *Teatrum* [*sic*] *mundi* : Cervantes y Calderón », *Anales cervantinos*, XXVII (1989), p. 187-202.

Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid : Taurus, 1966 [1962]).

—, « Tres versiones de la historia de don Quijote », dans *La rara invención*, (Barcelona : Crítica, 2001), p. 131-151.

Righter-Barton, Anne, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Londres : Chatto and Windus, 1962).

Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (Madrid : Castalia, 1998).

Salvi, Marcela, *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco* (New York : Peter Lang, 2005).

Schmeling, Manfred, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre* (Paris : Lettres modernes, 1982).

Stoll, Anita K. « *La gran comedia de la Baltasara* by *tres ingenios de la corte* » *Bulletin of the Comediantes.* 48-2 (1996), p. 329-338.

Thacker, Jonathan, *Role-play and the World as Stage in the Comedia* (Liverpool : Liverpool University Press, 2002).

Tropé, Hélène, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux xvie et xviie siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », *Bulletin Hispanique*, 109, n°1, (juin 2007).

Van laan, Thomas F., *Role-playing in Shakespeare* (Toronto : University of Toronto Press, 1978).

Vilanova, Antonio, « El tema del gran teatro del mundo », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXIII (1950), p. 153-188.

Whitaker, Shirley B. « *La Baltasara* in Perfomance, 1634-35 : Reports from de Tuscan Embassy », dans *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos* (C.G. Peale et alt. éds., Amsterdam-Philadelphie : John Benjamins Publishing Co, 1983) p. 202-206.

Javier Espejo Surós, « Auto-théâtralisation et folie dans le théâtre religieux castillan de la première moitié du XVIe siècle », *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p. 31-50, 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.
ISSN 1760-4745

Date de création
Mars 2010

Auto-théâtralisation et folie dans le théâtre religieux castillan de la première moitié du XVIe siècle[1]

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 XVIIe 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 XVe siècle et au premier tiers du XVIe 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 & Lucres* de Henry Medwall (dont on connaît une première impression de *ca.* 1512), la *Sottie des Béguins* jouée en 1523 ou l'*entremés* – brève saynète – de *Todo o Mundo e Ninguem* (*Tout le monde* et *Personne*) dans l'*Auto chamado da Lusitânia* (1532) du portugais Gil Vicente[2].

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.[3]

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 *XIXe Colloque International d'Études Humanistes,* intitulé *L'humanisme dans les lettres espagnoles* (1979, p. 233-50)[4]. 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[5].

L'auteur-personnage

C'est à la fin du XVe 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[6]. 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 :

Juan 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[7]. 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 »[8] de l'auteur rappellent, dans le domaine de l'iconographie, la *musca depicta* et le *tableau à l'intérieur du tableau*[9].

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 »[10] ; 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 »[11]. 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*[12]. 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*, 9e 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 :*

Mundo	¿Cómo te llamas?
Apetito	Apetito me llamo.
Mundo	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) :

Mundus	Welcome, fair child! What is thy name?
Infans	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 XVIe 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 português 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).[13]

Dans la portugaise *Lusitânia* (1532) :

Ninguém Como has nome cavaleiro ?

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

Ninguém Eu ei nome *Ninguém*
E busco a conciência[14].

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[15]. 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[16] – 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 conoscimiento »). 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 « conciertacuidados, [...] 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)[17], est possédé par le mal et contredit l'impératif biblique (*Génesis* 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)[18].

L'*iter ad Deum* d'*Apetito* – « chemin », « voie », sont des mots réitères 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 transcendent, celui de l'*historia humanae salvationis*[19]. 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[20]. Comme le remarque Drouyn au début de sa *Nef des folz :*

> Se aulcuns 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[21].

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[22] 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 XVIe 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 aditions nouvellement adjousteez 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 [23]. 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[24].

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 [25]. C'est le cas du parler « à l'oreille », si fréquent dans le genre dialogué [26]. 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)[27]. 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 *Tragicomédie allégorique du Paradis et de l'Enfer* (Burgos, 1539)[28], 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 péchés 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 comigo », 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'idiolecte *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 descubrillas, / 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 aqui 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[29].

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[30]. 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 »[31]. 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 [32].

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)[33].

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 XVIe siècle, le *topos* du *theatrum mundi* est très répandu, en particulier dans les milieux érasmisants. La réflexion menées 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 : / espiar 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 : Fundaçâo Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 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. 1, Tomo 1 (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 XIIe et du XVe 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 XVIIe siècle* (Genève : Droz, 1996) (2e édition augmentée).

Fumaroli, Marc, « Rhétorique et dramaturgie dans l'Illusion comique de Corneille », *XVIIe 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 XVe siècle », *Recherches ibériques et cinématographiques*. Strasbourg II, n°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 XXIe 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 : XIXe 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 XVIe et XVIIe siecles, (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 XVIe et XVIIe 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.

Bianca Concolino Mancini Abram, « Métathéâtre et folie dans la comédie de la Renaissance »,
Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie, 2010, p. 51-64,
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

Métathéâtre et folie dans la comédie de la Renaissance

Bianca Concolino Mancini Abram
Université de Poitiers, FORELL, CESR

« Nouvelle hantise succédant à la lèpre », la folie, selon Michel Foucault, suscite, tout comme elle, « des réactions de mise à l'écart, d'exclusion, de purification ». D'un point de vue général, la folie est liée à l'univers secret de l'homme, à ses rêves, à ses faiblesses, à ses illusions, à son désespoir, et la passion désespérée conduit presque toujours à la folie ou à la mort (Foucault,1972 : 18-35). Au théâtre, si dans la tragédie la folie est souvent associée à la mort, dans l'univers comique, en revanche, elle apparaît sous différentes formes généralement au service d'intrigues amoureuses compliquées.

Ces différents aspects de la folie correspondent à des types, qui se définissent par leur place et leur utilité dans la comédie. L'entreprise amoureuse elle-même, par exemple, se présente parfois comme une folie, par laquelle les protagonistes, souvent des femmes, se mettent dans des situations périlleuses pour assouvir leur passion.

Dans les comédies, la folie peut aussi devenir une des formes de la raison même, paradoxale certes, mais qui découvre et dénonce l'aveuglement et la médiocrité des autres. La folie devient alors une forme de clairvoyance qui permet à certains personnages, qui voient au-delà des apparences, de dénoncer une réalité imperceptible aux autres. Ainsi des serviteurs se voient-ils parfois traiter de fous, lorsqu'ils osent exprimer une vision du monde différente de celle des autres.

Dans *La Mandragore* de Machiavel, c'est encore un autre type de folie qui est mis en scène. Le personnage de Nicia n'est pas seulement un mari trompé qui, suivant la tradition, fait les frais de la *beffa*. Marié à une femme aussi belle que lui est riche, Nicia souffre néanmoins du malheur de ne pas avoir d'enfants. Et tout le mécanisme de la comédie repose sur sa frustration et sur son désir de tout faire pour y remédier. Sa folie se reconnaît non seulement à la facilité, par laquelle on

lui fait croire les plus *folles* et les plus invraisemblables théories, mais surtout par sa façon de rester figé dans des certitudes absolues. De manière symétrique, la « sagesse » ou la raison de sa femme Lucrezia s'exprime par sa maîtrise du monde réel et par son habileté à profiter des circonstances (Ferroni, 1972 :95-101).

Et pour finir, dans la comédie il y a la folie simulée, qui se met en scène et se représente à l'envi. Par son statut, la folie autorise les états d'âme et les comportements les plus extravagants, aussi, simulée, devient-elle le travestissement par excellence, un déguisement de l'esprit, qui ouvre la voie aux jeux les plus subtils.

Dans les comédies italiennes de la Renaissance, où l'être et le paraître se superposent et s'enchevêtrent, où bien souvent les personnages ne sont pas ce qu'ils semblent, la folie *aussi* joue de son apparence, se présente comme un reflet d'elle-même, comme une variation sur le registre du faux-semblant. Et parce que la folie, comme le savoir, perturbe et inquiète, elle suscite des réactions qui oscillent entre la peur et la fascination. Dans une comédie, que nous allons analyser plus loin, la *Pellegrina* de Girolamo Bargagli [1], les deux protagonistes, d'abord rivales et par la suite alliées, sous des apparences diamétralement opposées ont au fond un comportement similaire. La première, Drusilla, met à profit une renommée de savante et un habit de pèlerin pour réaliser son désir secret en cachant son identité, tandis que la seconde, Lepida, simule la folie pour échapper à une situation qu'elle refuse.

Avant d'analyser *La Pellegrina*, il nous paraît intéressant d'évoquer le procédé du « théâtre dans le théâtre » utilisé dans deux autres comédies des *Intronati,* l'académie siennoise fondée par Alessandro Piccolomini en 1530[2]. Les *Intronati* en général, et Piccolomini en particulier, montrent dans leurs comédies un penchant évident pour le travestissement, thème omniprésent dans le théâtre depuis Plaute et qui connaît à la Renaissance une véritable fortune, grâce aux apports et aux enrichissements de nombreux auteurs italiens et étrangers [3]. Le travestissement

1. Girolamo Bargagli naît à Sienne en 1537. Il entre assez jeune dans l'Académie des *Intronati* où il prend le nom de *Il Materiale*. Après avoir accompli des études littéraires, il suit des cours de droit à l'université de Sienne. Il est ensuite nommé juge à la cour de Florence, où il demeure jusqu'en 1567, année de son retour à Sienne. L'exercice de sa profession l'amènera encore à Florence et à Gênes. Il participe aux exercices littéraires de l'Académie, notamment avec un *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (Siena, 1572). Il meurt encore jeune, en mars 1587.
2. Sur l'académie des *Intronati*, son histoire et son programme culturel, voir Cerreta, 1960 ; Borsellino, 1974 ; Seragnoli, 1980.
3. Sur la fortune des *Ingannati* et du thème du travestissement dans la comédie italienne de la

introduit dans la comédie une opposition entre *être* et *paraître* et donc la coexistence de deux réalités opposées, qui séparent les personnages en deux camps : d'un côté, ceux qui sont informés du travestissement du (ou des) personnages, et de l'autre, ceux qui l'ignorent. Il y a alors sur scène une représentation au second degré, lorsque les personnages bernés par le travestissement ont sous les yeux une réalité fictive. Le public se trouve alors placé dans une position privilégiée, puisqu'il dispose de tous les éléments pour comprendre la situation et profiter pleinement des malentendus et des quiproquos [4]. On trouve des situations de ce type dans le théâtre des *Intronati*, et notamment dans deux comédies : *Gli Ingannati*, de 1531 et *l'Hortensio* de 1560.

Dans *Gli Ingannati*, Lelia est amoureuse de Flamminio, qui l'aimait jadis, mais qui l'a oubliée et qui aime maintenant une autre femme, Isabella, mais celle-ci ne l'aime pas en retour. Lelia, dans l'espoir de reconquérir l'amour de Flamminio décide de se déguiser en garçon, sous le nom de Fabio, et entre comme valet à son service. Dans un premier temps, la ruse de Lelia semble lui réussir, mais assez vite la situation se complique, car Flamminio l'envoie en tant que Fabio auprès d'Isabella pour parler en sa faveur. Isabella, de son côté, loin d'être réceptive aux espoirs de Flamminio, s'éprend du beau messager (Fabio-Lelia). Lelia se trouve alors dans une situation doublement défavorable, puisque, d'une part, l'homme qu'elle aime est tourné vers une autre femme, de l'autre, elle est, à son corps défendant, objet de désir de la part de cette femme. Le problème est difficilement soluble, puisqu'on est en présence d'un véritable cercle vicieux où le bonheur d'un personnage constitue l'obstacle au bonheur d'un autre. Lelia exprime le malaise de jouer un double rôle et d'être aimée non pour son être mais pour son paraître, ce qui sera la condition obligée de toutes les héroïnes des *Intronati*.

Cette situation est montrée de façon particulièrement claire dans une scène, où Isabella profite de la visite de Fabio (Lelia) pour lui voler un baiser. Deux serviteurs, Crivello et Scatizza, sont témoins de cet incident et c'est au travers de leur récit suggestif que le public en aura connaissance :

Renaissance cf. Concolino, 1988.

4. Dans ce genre de comédies, le comique joue à deux niveaux : un premier fondé sur le sentiment de supériorité du spectateur face aux personnages trompés et un deuxième qui est fondé sur la sympathie et la complicité entre le spectateur et le protagoniste (Orlando, 1978 : 51 ; Bergson, 1956 : 74-75).

Isabella	Udite : vi volete partire ?
Scatizza	Basciala, che ti venga il cancaro ;
Crivello	L'ha paura di non esser veduta ;
Lelia	Orsù. Tornatevi in casa ;
Isabella	Voglio una grazia da voi
Lelia	Quale ?
Isabella	Entrate un poco dentro all'uscio ;
Scatizza	La cosa è fatta ;
Isabella	Oh voi sète salvatico ;
Lelia	Noi sarem veduti
Crivello	Ohimé, ohimé, ohimé. O seccareccio, altrettanto a me !
Scatizza	Non ti diss'io che la baciarebbe (II, 6) [5] ?

Le « chœur à quatre voix » souligne bien le caractère métathéâtral de cette scène. Il y a deux niveaux de public, simultanément présents dans et hors de la pièce. Crivello et Scatizza, en tant que public interne, ont la fonction de renvoyer l'image illusoire de l'amour de Lelia-Fabio pour Isabella et sa trahison à l'égard de son maître Flamminio, tandis que le public externe reconnaît la tromperie de l'un et rit de la naïveté des autres. Devant la scène qui s'offre à leurs yeux, Crivello et Scatizza ne peuvent pas s'empêcher de prendre pour vrai ce qu'ils croient avoir vu. Leur cas n'est pas isolé, car au cours de la comédie presque tous les personnages sont éblouis et trompés par l'apparence à tel point que, pour souligner ce caractère illusoire de la vision, le mot *cieco (aveugle)* revient à plusieurs reprises dans la comédie.

L'effet de « trompe-l'œil » de cette scène est d'autant mieux réussi que celle-ci n'est pas soumise directement aux regards des spectateurs : tout se passe derrière la porte entrebâillée d'Isabella et ce sont les paroles des deux serviteurs qui en rendent compte. Le caractère transgressif du baiser, *de facto* homosexuel, entre Lelia et Isabella, conduit les auteurs à soustraire cette scène du regard des spectateurs. L'intérêt de la scène réside dans le fait que les serviteurs ne racontent pas *à proprement parler* ce qu'ils voient et que leurs paroles suggèrent l'image d'effusions qui peut-être ne s'arrêtent pas à un simple baiser. Les auteurs font appel à l'imagination du public, en suggérant beaucoup de choses à partir d'un petit nombre d'éléments savamment disposés.

5. « *Isabella* : Attendez, vous voulez déjà partir ? / *Scatizza* – Embrasse-la, bougre de bougre ! / *Crivello* – Elle a peur d'être vue ; / *Lelia* – Allez, retournez donc chez vous ! / *Isabella* – Je vous demande une faveur ; / *Lelia* – Laquelle ? / *Isabella* – Venez donc un peu à l'intérieur ; / *Scatizza* – L'affaire est dans le sac ! / *Isabella* – Oh quel sauvage vous faites ! / *Lelia* – On va nous voir ; / *Crivello* – Aïe, aïe, aïe. Mince alors, moi aussi je veux la même chose ! / *Scatizza* – Je t'avais bien dit qu'il l'embrasserait ! ». Intronati, *Gli Ingannati*, 1977.

Ce même procédé revient avec force dans *l'Hortensio*[6]. Dans cette comédie, Hortensio est dans la même situation que Fabio / Lelia dans *Gli Ingannati*. Il s'agit aussi d'une femme que tout le monde prend pour un homme, à cette différence près qu'Hortensio n'a pas choisi cette situation. « Il » subit les conséquences d'un choix fait au moment de sa naissance, où par intérêt il avait été présenté à tous comme un petit garçon. Quand le rideau se lève, Hortensio sent le piège de sa fausse identité se refermer sur lui. Sa mère est morte et, suivant le testament de son père, Hortensio doit se marier dans sa dix-huitième année, faute de quoi il serait privé de son héritage. La fiancée choisie est une charmante jeune fille, qui habite la maison voisine. Cette situation renvoie à l'épisode de Ifi et Iante dans les *Métamophoses* d'Ovide, où Ifi, que tout le monde prend pour un homme, doit épouser Iante. Dans les *Métamorphoses*, la déesse Isis, émue par la douleur de Ifi va la transformer en garçon avant la nuit de noces[7]. Dans l'*Hortensio*, en revanche, pour compliquer davantage la situation, le protagoniste tombe amoureux – doit-on dire amoureuse ? – de son meilleur ami, Leandro et pour donner libre cours à sa passion Hortensio se crée un double féminin, Célia. Hortensio est donc obligé d'assumer pleinement une double identité vis-à-vis de Leandro : il est tour à tour l'ami complice et l'amante passionnée. Cette étrange situation, à la limite de la schizophrénie, lui apporte un double fardeau de problèmes, comme il le dit lui-même au public :

> Doveva pur contentarsi la fortuna d'havermi fatta nascere femina, senza volere, che finta maschio, sopportassi gli affanni d'homo e di donna insieme (I,1)[8] ;

Hortensio a raison lorsqu'il décrit sa situation comme un labyrinthe dans lequel il risque de perdre sa lucidité :

> Hora vedete in che labirinto mi ritrovo[9] !

L'histoire d'amour avec Leandro ne peut que se dérouler suivant un mise en scène soigneusement orchestrée par Hortensio. Leandro et Celia se retrouvent la nuit, dans une obscurité totale. Lorsque Leandro commence à s'impatienter et désire voir Celia en plein jour, Hortensio met en place une mise en scène à sa

6. Sur l'utilisation du travestissement dans *l'Hortensio* cf. Concolino 1998 et 1999.
7. Ovide, *Métamorphoses*, 1966, IX, 681-718, p. 248-252.
8. « Le destin aurait dû se contenter de me faire naître femme, sans vouloir en plus, sous l'apparence d'un homme, me faire supporter à la fois les soucis d'un homme et ceux d'une femme ». Intronati, *Hortensio,* 1572.
9. « Voyez donc dans quel labyrinthe je me trouve ».

seule intention. Il lui donne rendez-vous sous la fenêtre de sa chambre (qui est aussi la chambre de Celia) et c'est ainsi que cette fenêtre devient une sorte de scène dans la scène, dont le seul spectateur est Leandro, qui assiste passivement au spectacle qu'on lui présente. Lorsque Leandro demande à Celia de se montrer davantage afin qu'il puisse mieux la voir, celle-ci invoque la présence de personnages imaginaires, censés se trouver à l'intérieur de la chambre, et elle va jusqu'à simuler un dialogue fictif avec ces personnages, inventés pour la circonstance. Cette trouvaille parachève la construction de l'édifice illusoire, en donnant une touche de vraisemblance à la mise en scène, pur produit de l'imagination, comme Hortensio le soulignera au public :

> Io ho fatto restare Leandro tutto contento, di modo che gli basterà questo per parecchi giorni. Quanto può l'imaginatione ! (III, 6)[10].

Le bref dialogue d'Hortensio / Celia avec Leandro a, en effet, laissé beaucoup d'espace à l'imagination des deux publics : le public des spectateurs réels qui possède assez d'informations pour pouvoir décoder les discours, et le public interne à la fiction, Leandro, qui imagine ce qu'Hortensio lui suggère.

Le mécanisme de l'*Hortensio* repose sur la manipulation des personnages, rendue possible par la maîtrise de l'espace autant que du discours. Dans la *Pellegrina,* écrite en 1567 par Girolamo Bargagli, l'habileté rhétorique et le travestissement sont encore une fois les clés de l'intrigue[11].

La « Pellegrina », c'est Drusilla, une jeune femme espagnole qui arrive à Pise, sous le prétexte d'un pèlerinage à Notre-Dame de Lorette, mais en réalité pour retrouver l'homme qu'elle a aimé, Lucrezio. Elle avait rencontré ce gentilhomme pisan en Espagne et l'avait épousé en secret, mais une accumulation de circonstances malheureuses les avait séparés. À présent, Lucrezio croit Drusilla morte, et Drusilla, de son côté, croit Lucrezio infidèle. Il est vrai que Lucrezio, bien qu'il n'ait pas oublié Drusilla, s'est laissé convaincre par son entourage d'épouser la jeune Lepida, mais comme cette dernière est amoureuse d'un autre homme, elle

10. « J'ai laissé Leandro tout content, de sorte que cela lui suffira pour plusieurs jours. Voyez donc ce que peut faire l'imagination ! ».
11. Sur l'utilisation savante de la rhétorique conjuguée au travestissement dans *La Pellegrina* cf. Concolino, 2000 et 2002.

cherche par tous les moyens à retarder ce mariage et c'est ainsi qu'elle en vient à se faire passer pour folle.

Au lever de rideau, Drusilla arrive à Pise, en compagnie de son fidèle serviteur Ricciardo dans l'espoir de retrouver Lucrezio. Comme elle porte un habit de pèlerin et se fait appeler Veronica, nul ne connaît sa véritable identité. En outre, l'imagination populaire et la rumeur lui attribuent des talents de guérisseuse et des pouvoirs magiques. Si sa renommée de savante est pour l'essentiel infondée, en revanche elle a une excellente capacité d'écoute et maîtrise l'art de manipuler les autres. C'est dans la scène 7 de l'acte II que Drusilla déploie au mieux ses talents. Lucrezio se rend chez elle pour lui demander conseil à propos de son mariage avec une jeune femme, qui est peut-être folle. Face à son ancien amant, Drusilla, protégée par son déguisement, puisqu'elle porte un voile qui lui cache le visage, et placée par son interlocuteur en position de confidente, peut à la fois poser des questions, apprendre ce qu'elle veut et essayer de modifier la situation à son avantage.

Comme dans *l'Hortensio* on peut parler ici de « théâtre dans le théâtre », puisque l'action se déroule suivant une mise en scène soigneusement réglée par Drusilla et devant les yeux d'un spectateur interne, mais cette fois averti, son serviteur Ricciardo. D'ailleurs, Ricciardo interrompt la scène juste à temps, à un moment où, sous le coup de l'émotion, Drusilla risquait de se trahir :

> Io sto col tremo o ch'egli non la riconosca o ch'ella non si scuopra. Signora, è bene che vi spidiate (II,7)[12].

La Pellegrina met en scène une double intrigue. Au personnage de Drusilla correspond, dans la deuxième intrigue, le personnage de Lepida. Les deux femmes sont liées étroitement par Lucrezio, ancien amant de Drusilla et fiancé de Lepida,

12. « J'ai peur qu'il ne la reconnaisse ou qu'elle ne se trahisse. Madame, il faudrait vous dépêcher ». Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, 1971. Publiée à Sienne en 1589, *La Pellegrina* ne sera jamais représentée du vivant de Girolamo Bargagli, C'est en 1589 que Scipione Bargagli, le frère de Girolamo, parvient à la faire jouer, à l'occasion des noces de la princesse Christine de Lorraine, nièce de Catherine de Médicis et de Fernand de Médicis. Scipione Bargagli, dans le but de rendre hommage à l'épouse de Ferdinand de Médicis, changera la nationalité de la protagoniste, Drusilla, d'espagnole en française. Cela ne sera pas la seule modification : afin d'éviter la censure ecclésiastique, particulièrement sévère à la fin du XVIe siècle, les scènes où la polémique contre la corruption de l'Église était particulièrement vive seront supprimées. Le texte original se trouve dans *l'editio princeps* et il a été rétabli dans l'édition de Florindo Cerreta que nous avons utilisée ici.

et cette étrange situation les rapproche autant qu'elle les oppose. Drusilla souligne avec finesse ce paradoxe :

> Ma guardate, di grazia, quanto noi siamo contrarie in questa parte. Io fo quel ch'io fo solo per avere Lucrezio, ed ella fa quel che fa solo per non averlo (III,10)[13].

Drusilla et Lepida sont en outre liées, au-delà des apparences, par leur comportement. Toutes les deux, par un amour sincère, non pas du même homme, mais de deux hommes différents, se font passer pour ce qu'elles ne sont pas et cachent la vérité. L'une simule, l'autre dissimule. Pour cacher sa grossesse, Lepida prend un masque plus subtil et plus insolite que celui de Drusilla, le masque de la folie. Ce masque, comme on le rappelait plus haut, n'est pas un déguisement comme un autre, non seulement parce qu'il concerne la personnalité même du personnage plutôt que son apparence physique ou son statut social, mais aussi parce qu'il a quelque chose d'absolu, dans la liberté qu'il offre à celui qui le porte d'échapper à toute logique et à toutes justifications de ses actes. Cette folie « affichée » renvoie aussi à son contraire, à la normalité qui cache parfois une folie enfouie et autrement plus dangereuse.

> Ci sono tanti matti che cercano di farsi passare per savi, (II, 6)[14].

dira la nourrice Giglietta à Lepida, pour la réconforter.

« Si la folie est un masque » rappelait Jean Rousset, « la folie feinte est le masque d'un masque, un surdéguisement » (Rousset, 1954 : 57). Dans *la Pellegrina* on trouve en effet réunis deux aspects de la folie. Il y a tout d'abord la folie amoureuse, que les *Intronati* avaient déjà illustrée dans *Gli Ingannati* et dans l'*Hortensio*, et qui pousse ici Drusilla et Lepida à braver les conventions sociales et à prendre des risques considérables. Ricciardo souligne cette analogie de comportement et de motivation entre les deux protagonistes, lorsqu'il dit à Drusilla :

> Mi fa quasi stare in dubbio chi di voi due abbia fatto maggior dimostrazione d'amore ; o voi a mettervi in sì lungo pellegrinaggio o ella col farsi tener matta. (III, 10)[15].

13. « Mais voyez donc, de grâce, à quel point nous sommes opposées dans cette affaire ! Moi, je fais ce que je fais uniquement que pour avoir Lucrezio et, elle, elle fait ce qu'elle fait uniquement pour ne pas l'avoir ».
14. « Il y a tellement de fous qui se font passer pour sages ». Comme l'a souligné Florindo Cerreta, la situation de Lepida a un modèle célèbre, Maddalena, la protagoniste d'une comédie de Anton Francesco Grazzini, *La Spiritata*. (Cerreta, 1971).
15. « J'en suis presque à me demander laquelle de vous deux a donné la plus grande preuve d'amour :

À côté de cette folie, il y a celle que Jean Rousset appelle la « folie-jeu », celle qui « plaque sur l'être un personnage factice et provisoire, endossé comme un vêtement ». Cette folie et ce jeu sont le contraire de la vraie folie déchirante, qui est un véritable arrachement de tous les voiles et une marche vers le secret de l'être, une « descente aux enfers » (*Ibidem*). Ainsi simulée, la folie devient alors la forme la plus pure du *quiproquo* et trouve dans le paradoxe sa forme la plus accomplie. Lorsque, par exemple, Lepida montre aux autres le (faux) visage de sa folie, elle interroge tout de suite après sa nourrice Giglietta, pour savoir si elle a bien joué son rôle.

> Sono stata niente savia nel far la matta[16] ?

demande Lepida à Giglietta pour s'entendre répondre :

> Quelli atti, quelle parole, quelli spropositi non potevano esser più a proposito (III, 6)[17].

Giglietta, d'ailleurs, fournit à Lepida le « mode d'emploi » de cette folie :

> Basta che un'ora o due del giorno tu faccia qualche pazzia stravagante, nondimeno egli è ben fatto, perché la cosa paia più verisimile, il mostrar del continuo e negli atti e nelle parole una certa balordaggine (II, 2)[18].

L'effet comique de ce jeu fondé sur le non-sens est certain, surtout si on l'imagine accompagné par une gestuelle appropriée. On en a des exemples savoureux dans les scènes où Lepida « fait la folle » devant son père ou devant les serviteurs. Cependant, hormis cette démonstration caricaturale, le caractère inquiétant de la folie demeure, même lorsqu'elle est simulée. Dans *la Pellegrina* les personnages abusés par le jeu de Lepida sont évidemment très inquiets pour elle, mais à un certain moment Giglietta elle-même, pourtant informée du stratagème, avoue avoir été presque prise au jeu :

> Ti prometto ch'io stavo quasi per credere che tu non fossi diventata matta da dovero[19] (II,6).

vous, en vous engageant dans un si long pèlerinage, ou elle en se faisant passer pour folle ».

16. « N'ai-je pas savamment fait la folle ? ».
17. « Ces actes, ces paroles, ces propos sans queue ni tête ne pouvaient pas être plus à propos ».
18. « Il suffit qu'une heure ou deux par jour tu fasses quelque folie extravagante, néanmoins il serait bien, pour que la chose paraisse plus vraisemblable, de montrer tout le temps et dans tes actes et dans tes paroles une certaine bizarrerie ».
19. « Je t'assure que j'étais presque sur le point de croire que tu étais devenue folle pour de vrai ».

La folie représente « l'irruption de la monstruosité dans un monde qui tente de la conjurer, ne serait-ce qu'en la tenant cachée » (Celse, 1981 : 51). On peut dire, alors, que la comédie réalise le passage de la *folie cachée* et tenue à l'écart à la *folie qui cache* et tient les autres éloignés. Le masque de la folie devient ainsi pour le personnage qui l'utilise un moyen infaillible de s'isoler, un véritable écran qui le protège du regard des autres et lui permet de cacher ses secrets[20].

20. Le thème de la folie « mise en scène » aura un énorme succès et sera utilisé par nombre d'auteurs italiens longtemps après la Renaissance. Ainsi, par exemple, Luigi Pirandello représentera-t-il au XXe siècle, avec la force que l'on sait, le théâtre dans le théâtre et la folie, aussi bien réelle que simulée. Dans son *Enrico IV*, pour ne citer qu'une seule oeuvre particulièrement emblématique, le protagoniste devient fou après une chute de cheval. Lorsque dix ans plus tard il retrouve sa lucidité, il prend conscience de l'absurdité du monde qui l'entoure et, pour y échapper, il choisit de simuler définitivement la folie.

Bibliographie

Œuvres citées

Bargagli, Girolamo, *Dialogo de'giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (éd. Riccardo Bruscagli, Siena : Accademia senese degli Intronati, 1982).

Ovide, *Métamorphoses* (éd. et trad. Joseph Chamonard, Paris : Flammarion, 1966).

Corpus des comédies

Bargagli, Girolamo, *La Pellegrina* (éd. Florindo Cerreta, Firenze : Olschki, 1971).

Intronati, *Gli Ingannati*, dans *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento* (éd. Guido Davico Bonino, Torino : Einaudi, 1977), t. 2, p. 92-183.

—, *Hortensio* (Siena : Luca Bonetti, 1572).

Ouvrages critiques

Bergson, Henri, *Le Rire* (Paris : P.U.F., 1956).

Borsellino, Nino, *Rozzi e Intronati* (Roma : Bulzoni, 1974).

—, « Bargagli Girolamo », dans *Dizionario biografico degli Italiani* (Roma : 1964).

Cerreta, Florindo, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo del Cinquecento* (Siena : Accademia Senese degli Intronati, 1960).

—, « Introduzione », dans G.Bargagli, *La Pellegrina* (Firenze : Olschki, 1971).

Concolino Mancini Abram, Bianca, « Travestimenti, Inganni e scambi nella commedia del Cinquecento », dans *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CXLVII (1988-89), p.199-228.

—, « *Concettismo*, et *Quiproquo* dans *la Pellegrina* de Girolamo Bargagli », dans *Figures à l'Italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque* (CIRRI, Université Paris III Sorbonne Nouvelle) p. 1101-1120.

—, « *À mots couverts* : déguisement et réticence dans la comédie italienne de la Renaissance », dans *La Réticence* (Poitiers : La Licorne, 2002), p. 241-248.

—, « Cecità, simulazione e dissimulazione nell'*Hortensio* degli Intronati »,

dans *Regards sur la Renaissance Italienne, Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille* (Université de Paris X-Nanterre, 1998), p. 221-228.

—, « *Faux semblants* : Sguardi e malintesi nel teatro del '500 », dans *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo* (a cura di F. Zambon e F. Rosa, Trento : 1999), p. 123-133.

Ferroni, Giulio, *« Mutazione » e « riscontro » nel teatro di Machiavelli* (Roma : Bulzoni, 1972), p. 95-101.

Foucault, Michel, « *Stultifera navis* », dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1972), p. 18-35.

Orlando, Francesco, « Per la teoria » dans *Lettura freudiana del Misanthrope* (Torino : Einaudi, 1978).

Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque* (Paris : Corti, 1954).

Seragnoli, Daniele, *Il teatro a Siena nel Cinquecento* (Roma : Bulzoni, 1980).

Françoise Poulet, « L'asile dans le théâtre : la folie comme miroir tendu au spectateur dans *Les illustres fous* de Charles Beys (1653) », *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p. 65-88, 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

L'asile dans le théâtre : la folie comme miroir tendu au spectateur dans *les illustres fous* de Charles Beys (1653)

Françoise Poulet
Université de Poitiers, FORELL B2

Introduction

Et l'on vient en ce lieu comme à la comédie. (I, 4, v. 320)[1]

C'est ainsi que le Philosophe, dans le premier acte des *Illustres fous* de Charles Beys, décrit l'asile dans lequel il loge, à l'attention de Dom Alfrede et Dom Gomez, qui sont précisément entrés dans ce lieu pour « [se] divertir ». La réflexion particulièrement sensée de ce personnage pourtant peu raisonnable hisse ses interlocuteurs au statut de spectateurs intérieurs d'une folle comédie se déroulant sous leurs yeux. Le cadre de l'asile, et non le choix d'un lieu plus propice au déroulement d'une représentation théâtrale, introduit dans *Les Illustres fous* une variation originale sur la structure du théâtre dans le théâtre. S'il n'y a pas, à première vue, de spectacle théâtral intérieur clairement désigné comme tel et mettant en scène des personnages de la pièce-cadre qui prendraient alors consciemment le statut de comédiens, Georges Forestier considère tout de même cette œuvre, dès sa première version, comme l'une des trois pièces fondatrices de cette structure sur la scène française, avec *Célinde* (1628) de Baro et *La Comédie des comédiens* (1633) de Gougenot (Forestier, 1996 : 71). C'est ici l'asile, comme le suggère le Philosophe, qui revêt les principaux attributs d'une salle de théâtre. Selon le principe de la galerie de fous, les pensionnaires de l'hôpital défilent tour à tour devant les personnages de l'intrigue amoureuse, devenus spectateurs intérieurs d'une comédie qui met en scène leurs folies.

1. Charles Beys, Les Illustres fous, 1635

Il convient ici de rappeler brièvement l'intrigue de la pièce : Dom Alfrede a enlevé Luciane, travestie en homme, hors de Tolède, mais les deux amants ont été séparés par une troupe de bandits. Errant à Valence à la recherche de sa bien-aimée, Dom Alfrede se confie à son ami Dom Gomez, qui l'enjoint à entrer dans l'hôpital des fous pour y distraire sa peine. Là, il retrouve Luciane, l'esprit égaré par la mort supposée de son amant, et, après lui avoir fait retrouver son bon sens, tente d'obtenir l'appui d'un grand (ce sera Dom Pedro) pour lui permettre de sortir de l'asile. Parallèlement, Dom Alfrede sauve la vie de Dom Alfonte, mais apprend que celui-ci, frère de Luciane, est aussi le ravisseur de sa propre sœur Julie, qu'il a abandonnée en France à la suite d'un duel malheureux. Julie se trouve également à Valence, accompagnée de Tirinte, gentilhomme français qui tente de gagner ses faveurs. Dom Alfrede simule la folie pour rejoindre Luciane, toujours travestie, mais celle-ci doit quitter l'asile pour suivre Tirinte ; elle retrouve ainsi Julie, découvre l'identité de celle-ci, et se réfugie avec elle dans l'hôpital. À l'acte V, les deux couples d'amants, après une série de quiproquos, se retrouvent au sein de l'asile et dévoilent leur véritable identité. La pièce se conclut par l'annonce d'un double mariage, accompagnée des folles prédictions du Concierge de l'hôpital. Au cours de cette intrigue, les différents personnages auront pu contempler les divagations des pensionnaires de l'asile au gré de leurs passages dans cet établissement.

La pièce-cadre s'ouvre ainsi sur les retrouvailles de Dom Gomez et Dom Alfrede à Valence et sur l'invitation de Dom Gomez à pénétrer dans l'asile :

> Allons nous divertir dedans cet Hospital ;
> On m'a prié de voir un de ces misérables.
> Ils vous entretiendront de discours admirables ; (I, 1, v. 118-120)

Mais cette dernière réplique invite à relire *a posteriori* la première scène comme un prologue, dont la fonction serait d'introduire le spectateur dans l'univers théâtral de l'asile ; commence alors la pièce intérieure, dans un autre lieu voisin, annoncé par une didascalie (« L'Hospital paraît »). Dès le seuil de la pièce, nous en percevons donc l'originalité : une relation très étroite est établie entre le théâtre et la folie, puisque les acteurs proposés au regard des spectateurs intérieurs (et extérieurs) sont des fous.

Au cours des années 1630-1640, période de grands bouleversements qui marque l'émergence d'une théorie théâtrale à la française, les représentations scéniques du fou se multiplient. Mais, tandis que le décor de l'asile se rencontre fréquemment

sur la scène anglaise ou espagnole dès le début du siècle, Beys[2] serait le premier à le représenter sur la scène française et surtout à le théâtraliser de la sorte. Georges Forestier, parmi la quarantaine de pièces de son corpus, ne classe que trois œuvres dans ce qu'il appelle les « pièces de fous » au XVIIe siècle (Forestier, 1996 : 82-83). On ne peut même pas parler de tradition, puisque deux de ces pièces n'en forment en réalité qu'une seule (ce sont les deux versions de la pièce de Beys, la tragi-comédie *L'Hôpital des fous*, publiée en 1635, et la comédie des *Illustres fous*, publiée en 1653), tandis que la troisième, *Les Fous divertissants* (1680) de Raymond Poisson, est une simple adaptation en musique de la pièce de Beys. *Les Illustres fous* représentent néanmoins une façon spécifique d'interroger les rapports reliant l'illusion, la folie et le théâtre, à une époque où les règles et les normes s'édifient progressivement. Il s'agira donc d'étudier les rapports entre cette structure originale du théâtre dans le théâtre et ce qui nous est dit de la folie : comment la folie sert-elle de miroir heuristique pour penser le théâtre, mais aussi, plus généralement, la scène du monde ?

Le titre initial de la pièce, *L'Hôpital des fous*, s'inspire d'une comédie de Lope de Vega intitulée *Los Locos de Valencia* (v. 1590-1595). Quant à son intrigue, elle se rapproche davantage, selon Lancaster (Lancaster, 1935 : 75), d'un roman du même auteur, *El Peregrino en su patria* (1604)[3]. Toutefois, Beys, dans son travail d'adaptation, a considérablement enrichi les scènes consacrées aux fous de l'asile et a recentré l'intrigue dramatique sur eux, notamment dans la seconde version de sa pièce. Dans *Les Illustres fous*, le changement intervenu au niveau du titre masque la réalité de l'hôpital,

2. Charles Beys demeure de nos jours un auteur peu connu ; les quelques éléments de biographie que nous pouvons trouver à son sujet se révèlent parfois contradictoires. « Gai poète et libertin », selon le titre d'un article de René Pintard (Pintard, 1964 : 451-453), il aurait joui d'une réputation de grand buveur et aurait fréquenté les cabarets du Marais en compagnie de poètes burlesques comme Saint-Amant ou Scarron, dont il est l'exact contemporain (1610-1659). Il nous reste de lui un certain nombre de poèmes de circonstance ou burlesques, rassemblés dans ses *Œuvres poétiques*, ainsi que trois tragi-comédies (*L'Hôpital des fous*, 1635 ; *Le Jaloux sans sujet*, 1636 ; *Céline ou les Frères rivaux*, 1637), une comédie (*Les Illustres fous*), une pastorale chantée (*Le Triomphe de l'Amour*, 1655). Sa position dans le champ littéraire nous paraît ambiguë : vers 1635-1639, il semble qu'il ait fait un court séjour à la Bastille, car on lui attribuait (à tort ?) la *Milliade*, satire contre Richelieu. Mais c'est vers lui que se tournent la régente Anne d'Autriche et Mazarin lorsque sont entrepris les *Triomphes de Louis le Juste*, poèmes à la gloire de Louis XIII, parus en 1649, ouvrage auquel participera également Corneille.

3. Ce roman a été traduit et adapté en français par Vital d'Audiguier en 1614 sous le titre *Les Diverses fortunes de Panfile et de Nise*.

mais la remplace par une allusion explicite au monde du théâtre. Comment ne pas entendre en effet une référence à l'Illustre Théâtre de Molière, chez celui que l'on assimile parfois à Denis Beys, figurant parmi les tout premiers membres de la troupe ? Mais l'adjectif « illustre » est polysémique : il fait référence à une tradition, celle des fous savants, les habitants de l'asile étant avant tout des fous d'élite. On peut également y lire une parodie des récits narrant les hauts faits de personnages héroïques, comme la *Vie des hommes illustres* de Plutarque.

Il convient de revenir dans un premier temps sur la métamorphose du théâtre en asile de fous : comment l'hôpital devient-il miroir du théâtre dans cette pièce ?

Une variation sur le théâtre dans le théâtre : l'asile de fous comme espace scénique

L'hôpital dans le théâtre

L'asile dans lequel se déroule une partie de la pièce possède un référent historique : il s'agit de l'hôpital de Valencia, en Espagne, fondé au début du XVe siècle (v. 1409-1410)[4]. La pièce de Beys pourrait ainsi nous inviter à en effectuer une lecture socio-historique. On possède quelques éléments de description : la présence du Concierge, soumis aux ordres d'un « conseil des maîtres », assemblée des grands de la ville qui prend la décision d'enfermer ou au contraire de relâcher un fou, ou encore l'enchaînement des « furieux », *etc.* Toutefois, le choix de l'asile de Valence, que Beys n'avait très probablement pas visité, est plus vraisemblablement directement lié à Lope de Vega. Il est avant tout une construction littéraire, de même que ses pensionnaires forment un savant mélange de stéréotypes conventionnels et de figures plus originales (le Poète, l'Alchimiste, l'Astrologue, *etc.*). Beys ne s'intéresse quasiment pas à l'aspect médical de la folie. Non curable, celle-ci est d'abord dotée d'une fonction critique. Dans sa représentation de l'asile, le dramaturge s'inscrit également dans la lignée de *L'Hospidale de' pazzi incurabili*, traité composé par le chanoine italien Tomaso Garzoni en 1586[5], dans lequel l'asile est présenté explicitement comme un théâtre. Garzoni, bien qu'il ne compose pas une œuvre dramatique, s'adresse aux lecteurs dans sa préface par le terme de « spectateurs » (« Prologo dell'auttore a'spettatori »). Chez Beys, il n'y a pas de scène de théâtre concrètement installée dans l'asile ; pourtant, le regard des per-

4. Voir sur ce point Hélène Tropé (1994).
5. Tomaso Garzoni, *L'Hospidale de' pazzi incurabili* (2001) [1586].

sonnages de l'intrigue amoureuse suffit à détacher une scène de théâtre virtuelle et à donner aux fous le statut de comédiens. Selon le principe de la galerie, que l'on trouve à la même époque dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637), les fous multiplient les entrées et sorties, s'avancent sur la scène, déclament leurs logorrhées insensées le plus souvent sous la forme d'une prise de parole monologique, puis s'en vont, croisant d'autres fous qui les remplacent, échangeant avec eux quelques répliques sur le mode de la querelle comique : comme chez Desmarets, on peut rapprocher leur mode d'intervention scénique du principe du ballet. Les spectateurs intérieurs, sitôt qu'ils découvrent leur folie, cessent de dialoguer avec eux, ce qui montre bien qu'ils se placent sur deux plans dramatiques différents ; ils commentent, à la manière d'un chœur, le plaisir qu'ils prennent à les entendre et relaient ainsi les pensées du public réel.

> [...] La plaisante folie ! (III, 1, v. 831)

Certaines de leurs interventions sont clairement des invitations à se taire lancées au public réel :

> Il le faut écouter. [...] (III, 2, v. 843)

Ce sont eux qui désignent, par leur simple regard et leurs commentaires métalinguistiques, les interventions des fous comme spectacles intérieurs. Les visites qu'ils rendent à l'asile valent moins comme traits de réalité socio-historique en France à cette époque-là que comme preuve supplémentaire que l'asile est un théâtre dans lequel on se rend comme spectateur pour se divertir. L'assimilation des fous à des comédiens se trouve par ailleurs renforcée lorsque l'hôpital accueille, à la fin de l'acte IV, une véritable troupe de comédiens devenus fous.

Le Concierge, dont l'importance scénique est accrue dans *Les Illustres fous*, tient le rôle du metteur en scène de cet étrange théâtre. Il est le meneur de jeu : il règle les entrées et sorties des fous, les introduit devant les visiteurs, intervient lorsqu'ils sortent de leur rôle et se battent. Mais il est aussi un poète qui peut fournir une troupe en pièces. Par un procédé de « réduplication spécieuse » (Forestier, 1996 : 198), il se déclare l'auteur de la pièce même que nous sommes en train de lire : dès la scène 2 de la pièce, il annonce au Valet son désir de faire représenter lors du carnaval une pièce intitulée, presque comme la nôtre, *L'Hospital des Savants ou les Illustres Fous*. Il porte un intérêt parodique, car exclusivement financier, au monde du théâtre : il compte bien faire « débiter [sa pièce] au Libraire » (I, 2, v. 227).

Une autre façon de s'enrichir serait pour lui d'occuper la fonction du portier de la troupe de comédiens que l'asile accueille par la suite (IV, 5, v. 1525). Enfin, le Concierge joue également le rôle d'un comédien, au même titre que ses pensionnaires, lorsque son discours bascule dans la folie. À l'acte V, c'est presque le seul personnage de fou qui permet au spectacle intérieur de s'insérer dans la pièce-cadre. Le Concierge cumule donc toutes les fonctions dans le monde du théâtre : comédien, portier, metteur en scène et poète, et même spectateur de ses propres fous, il incarne une troupe à lui seul et rattache par ce biais notre pièce à la catégorie des « comédies des comédiens » (Forestier, 1996 : 76-78), elles aussi caractérisées par la structure du théâtre dans le théâtre. Un jeu sur la polysémie lexicale renforce la métamorphose de l'asile en théâtre. Dom Alfrede, lorsqu'il entre pour la première fois dans l'hôpital, demande ainsi au Concierge :

> Peut-on voir une troupe, et plus grande et plus folle ? (I, 3, v. 267).

Toutefois, le rapprochement que l'on a pu faire entre les entrées et sorties des fous et le principe du ballet de cour pourrait nous donner à penser que leurs interventions ne constituent que des « intermèdes théâtralisés » (Forestier, 1996 : 119), autonomes et non reliés à l'intrigue amoureuse.

De simples « intermèdes théâtralisés » ?

Dans un ballet dansé vers 1646, *La Boutade des comédiens*, la VIIe entrée, intitulée *L'Hospital des fous*, est exécutée par « un qui croist estre le Soleil », un « chimiste » et un musicien : comme dans ce ballet, qui reprend certains des personnages de notre pièce, ou bien encore comme dans les intermèdes dansés des futures comédies-ballets, les fous de Beys semblent entrer en scène et repartir en coulisse sans que leurs interventions soient liées à l'action et la fassent progresser. Le spectacle offert par les pensionnaires de l'asile n'est pas joué d'un seul tenant : leurs apparitions se succèdent selon un rythme variable au fil des actes et elles interrompent le cours de l'intrigue à la manière de brefs divertissements offerts aux visiteurs du lieu[6]. On a donc affaire à une structure par « intermèdes enchâssés » (voir Forestier, 1996 : 126).

6. Leurs interventions constituent par exemple l'intégralité de l'acte III (dont les cinq scènes se déroulent à l'intérieur de l'hôpital), mais, dans l'acte suivant, seules les deux dernières scènes se passent dans l'asile et on ne voit aucun fou, à l'exception du Concierge.

Fait plus important encore, le spectacle joué par les fous ne repose sur aucune action dramatique. Chaque fou est prisonnier de sa propre monomanie ; chacune de ses entrées en scène est l'occasion de proférer sa *persona*, un moi extravagant et fantasmé, pure création de son imaginaire. Ses prises de parole, presque exclusivement monologiques, comme on a pu le voir, ne sont l'occasion que de répéter, comme un thème suivi de variations, cette identité verbale, sous la forme de prouesses lexicales et stylistiques qui divertissent ses auditeurs[7]. Ainsi, les fous n'agissent pas ; ils changent selon les actes et les scènes, réapparaissent et disparaissent sans motivation dramatique : un Musicien, un Philosophe à l'acte I, ces deux fous accompagnés d'un Alchimiste, d'un Astrologue, d'un Plaideur, d'un Joueur à l'acte III, un Comédien et un Poète à l'acte V. Seul le Concierge opère un lien entre tous les actes, puisqu'il apparaît dans chacun d'entre eux. D'autres fous sont mentionnés, sans présence scénique : des courtisans, des critiques, des gens d'affaires, *etc*. La « pièce intérieure » n'a pas davantage de dénouement. Les principaux fous disparaissent à la fin de l'acte IV et ne seront même plus mentionnés par la suite.

Si les « comédiens » de la pièce enchâssée varient, il en est de même des spectateurs intérieurs. Les personnages de l'intrigue amoureuse semblent se passer le relais pour assumer ce rôle. Selon leurs allées et venues dans l'hôpital, ils s'arrêtent pour regarder les fous, et c'est alors que leur regard théâtralise la folie et en fait un spectacle intérieur. Tous jouent ce rôle de la même manière : ils formulent le plaisir qu'ils éprouvent à écouter ces fous dans des répliques semblables. Peu importe quelle est l'identité du regard qui théâtralise le spectacle intérieur, pourvu qu'il existe, signe qu'à première vue, l'action de la pièce cadre n'est pas liée aux spectacles joués par les fous. Les personnages de l'intrigue amoureuse parviennent à Valence pour tenter de retrouver l'être aimé avec qui ils ont fui. Ils se réfugient à l'asile dans ce but. Aucun rapport n'unit les fous internés à ces héros. Tandis que la pièce-cadre se caractérise par une véritable action (la double séparation entre Dom Alfrede et Luciane, Julie et Dom Alfonte) et un dénouement (le double mariage), les interventions des fous apparaissent comme des passages comiques et divertissants qui interrompent et mettent en suspens le déroulement de la pièce enchâssante. À l'exception du fait que Dom Alfrede feint la folie pour se réfugier dans l'asile et y retrouver Luciane, le spectacle intérieur ne fait aucunement progresser le déroulement de l'intrigue principale. *A priori*, Beys

7. Voir sur ce sujet Christophe Triau (2003).

aurait donc tout aussi bien pu séparer les deux « spectacles » et ménager, comme le fera par la suite Molière, des intermèdes ludiques mettant en scène des fous pendant les entractes. Est-ce à dire que les intermèdes ont une fonction purement ornementale et décorative ?

Il serait en fait inexact de croire qu'il existe un « degré zéro de structuration » (Forestier, 1996 : 128) entre les deux plans. Un maillage très serré de liens se tisse, non tant au niveau de l'enchâssement des deux « spectacles », qu'au niveau thématique. La folie des pensionnaires de l'asile ne fait que refléter, sur le mode paroxystique, les troubles dont sont l'objet les héros de la pièce-cadre, la passion amoureuse étant clairement désignée, dès la première scène de la pièce, comme une fureur pathologique qui donne à celui qu'elle atteint une place légitime dans l'asile. C'est d'ailleurs ce que subit Luciane, lorsque, désespérée par la mort supposée de son amant, elle devient insensée. Une sorte de phénomène de contagion s'opère entre les fous et les autres personnages, comme le souligne par exemple Dom Pedro :

> Retirons-nous ; je crains ce mal contagieux ; (II, 5, v. 778)

Tous les personnages, héros de l'intrigue amoureuse comme pensionnaires de l'asile, sont atteints des mêmes symptômes : troubles d'identité (voir Forestier, 1988), incapacité à distinguer la réalité de la fiction, la vérité de l'illusion, le déguisement de l'être. Ces grands thèmes sont en fait ceux du monde théâtral. Le lien entre les deux pièces se fait donc autour du discours que le dramaturge tient sur le monde de la comédie. La pièce enchâssée est dotée d'une fonction spéculaire et métathéâtrale : l'illusion dont les fous sont victimes n'est que le reflet hyperbolique de celle dans laquelle se trouve plongé le spectateur de théâtre.

Le dédoublement du théâtre comme éloge de l'illusion

Beys, en faisant évoluer le genre de sa pièce de la tragi-comédie vers la comédie, tient compte des changements survenus au cours de la période d'effervescence théâtrale que les deux versions de son œuvre encadrent. Dans *Les Illustres fous*, le dédoublement du théâtre s'accompagne d'une réflexion sur ce genre, d'autant plus difficile à déchiffrer pour le public qu'elle est tenue par des fous. On voit ainsi, au début de l'acte V, un Poète et un Comédien aborder la question des « règles sévères » (scène 2). L'hôpital s'apprête également à accueillir une

troupe de censeurs, qui ruinent le succès d'une pièce par méconnaissance du théâtre (acte V, scène dernière). Mais le théâtre n'est pas lié à la folie par le seul fait que ceux qui le régissent mériteraient tous une place à l'asile. Théâtre et folie sont dotés d'un même fonctionnement : tous deux reposent sur l'illusion, volontaire ou au contraire non maîtrisée, sur la feinte et l'usurpation d'identité.

La « feinte » : le comédien et le fou

Un terme opère un lien direct entre le monde du théâtre et celui de la folie, au moins simulée : celui de « feinte ». Le comédien « feint » d'être le personnage qu'il représente, de même que celui qui simule la folie (comme c'est le cas de Dom Alfrede à l'acte II) « feint » d'être fou. Mais celui qui est véritablement fou adopte lui aussi une autre identité. L'ensemble de la pièce s'attache ainsi à démontrer la proximité qui existe entre l'imagination dévoyée du fou et le jeu du comédien. Le Musicien qui se prend pour Orphée, le Philosophe qui se dit Jupiter, l'Astrologue qui se proclame Soleil, sont tous les trois des acteurs qui n'ont plus conscience de l'être : ils jouent un rôle sans le savoir. Ainsi, ce n'est pas un hasard si des comédiens fous pénètrent dans l'asile. Jouer un rôle fait prendre le risque de basculer dans la folie, une « folie par identification théâtrale » (Forestier, 1996 : 280). Le Valet décrit des comédiens qui ne savent plus faire la distinction entre le jeu et la réalité de ce qu'ils sont, qui ne sont plus à même d'ôter leur masque. Le Concierge prend autant de plaisir à les entendre divaguer que s'il assistait à une véritable représentation :

> Je me plais avec eux, ces fous sont bien privés ;
> On dirait que sans cesse ils sont sur le théâtre ;
> L'un se croit être Antoine et l'autre Cléopâtre ;
> Et pensent dans le monde être autant respectés
> Que tous les empereurs qu'ils ont représentés ; (IV, 5, v. 1454-1458)

Ils continuent de réciter les rôles tragiques qu'ils ont appris, même s'ils sont descendus de scène. L'art du comédien suppose la mémoire ; mais si l'imagination n'est plus tempérée par le jugement, comme c'est le cas pour ces nouveaux pensionnaires de l'asile, le comédien devient réellement persuadé qu'il *est* le rôle qu'il joue. Selon une certaine pratique du jeu théâtral, pour entrer dans son rôle, le comédien doit se persuader qu'il *est* la personne qu'il représente, pour pouvoir ensuite mieux persuader le public. Mais son jeu doit cesser avec la fin de

la représentation et la rupture de l'illusion. L'illusion théâtrale peut donc apparaître comme une plongée éphémère dans le monde de la folie.

Les personnages de l'intrigue amoureuse font eux aussi l'expérience des dangers du jeu théâtral en masquant leur identité. Lorsque Dom Alfrede décide de feindre la folie pour être admis dans l'asile auprès de Luciane, travestie en Dom Fernand, les deux amants s'encouragent à bien jouer leur rôle, tels deux comédiens au moment d'entrer en scène :

Dom Alfrede (bas)	[...] Il faut bien feindre ici
	Jusqu'à notre départ.
Luciane	Mais feignez bien aussi. (III, 5, v. 1041-1042)

Dans un premier temps, tous deux se divertissent beaucoup à jouer. Mais ce plaisir est redoublé par l'absence de frontière séparant la feinte de la vérité : les deux amants feignent de feindre, puisqu'ils ne font que dire ce qu'ils ressentent réellement. L'idée selon laquelle la vérité n'est jamais mieux cachée que lorsqu'elle est révélée sous le masque de la folie était par ailleurs déjà illustrée dans *Los Locos de Valencia*. Dom Alfrede aime véritablement Luciane, qui est véritablement de sexe féminin. Le jeu sur l'illusion devient ici très complexe : leur rôle consiste seulement à transformer leur propre identité en masque théâtral. On a ici une variation comique sur un thème que Rotrou exploite sous son versant tragique dans le *Véritable Saint-Genest* : le comédien *devient* ou *est* son propre rôle.

Luciane (bas)	Que tu feins à propos !
Dom Alfrede (bas)	Je dis la vérité. (v. 1066)

Cette fois, Tirinte, en tant que spectateur intérieur, ne relaie plus la pensée du public réel, puisqu'il les prend pour fous, alors que le public sait que les deux amants disent la vérité. C'est au contraire lui qui est fou de projeter la folie sur autrui. Mais la confusion entre jeu théâtral et vérité subit un renversement supplémentaire, créant un sentiment de vertige chez le spectateur réel. Celui-ci reste en effet conscient que l'illusion théâtrale n'est pas le réel, d'autant plus que le jeu de ces prétendus fous est désigné comme spectacle intérieur, grâce à la présence des spectateurs internes : Luciane et Dom Alfrede demeurent des personnages de fiction eux-mêmes représentés par des comédiens ! Rôle et réalité, illusion et désillusion deviennent finalement indistincts. On n'a donc pas un simple jeu sur le renversement entre feinte et vérité, mais un enchâssement à l'infini des différents niveaux de fiction et de réalité.

Les personnages profitent dans un premier temps de cette confusion. Mais très vite, le piège de la folie se referme sur eux. À la fin de cette scène, tandis que Tirinte choisit d'emmener le faux Dom Fernand avec lui pour le divertir lors de son voyage vers Madrid, Dom Alfrede cherche en vain à rétablir la vérité en démêlant ce qui était jeu de ce qui ne l'était pas, pour demeurer auprès de Luciane. Ironie suprême, il ne parvient pas à convaincre de la vérité du rôle qu'il jouait, à savoir que Fernand est vraiment une fille, digne objet de ses feux. La frontière entre feinte et vérité est définitivement brouillée. Son jeu théâtral se retourne contre lui. Le discours du jeu et celui du réel ne peuvent être démêlés, car ils ne forment qu'un seul et même discours. Comme les comédiens fous de l'asile, Dom Alfrede et Luciane se sont retrouvés enfermés malgré eux par l'identité qu'ils ont usurpée. Tirinte et le Concierge, mauvais spectateurs, refusent de sortir de l'illusion théâtrale.

Au début des années 1650, Beys s'inscrit dans un contexte où théoriciens et dramaturges interrogent particulièrement les moyens de créer cette illusion. La structure du théâtre dans le théâtre est déjà un procédé qui permet de la déplacer : puisque les personnages de la pièce-cadre deviennent les doubles scéniques du public réel, celui-ci a tendance à prendre l'action dramatique de la pièce enchâssante pour la réalité et à reporter la conscience d'assister à un spectacle sur la pièce intérieure, selon ce que l'on nomme un processus de « dénégation » (Forestier, 1996 : 138). Mais Beys joue à déplacer à l'infini les rapports entre illusion et réalité. Par effet de miroir, le public pourrait en venir à douter de sa propre réalité. L'histoire romanesque et spectaculaire de Dom Alfrede et Luciane est-elle une véritable histoire, comme le héros tente de le démontrer au Concierge (acte IV, scène 4) ? C'est tout l'effet de vertige que produit d'ordinaire ce que l'on nomme la métalepse « narrative » (Genette, 2004) : nous pourrions nous-mêmes être les personnages d'une fiction. La pièce de Beys, par son caractère déréalisant, conduit le spectateur (intérieur et réel) à hésiter entre sa réalité et celle que le spectacle lui propose.

La magie de l'illusion théâtrale

Toutefois, par ce jeu sur le dédoublement, Beys insiste particulièrement sur le plaisir engendré par l'illusion. La structure du théâtre dans le théâtre permet à celui-ci de se valoriser en faisant preuve de ses pouvoirs extraordinaires. Ceux-ci peuvent même se traduire par une force performative. Affirmer une *persona* au théâtre revient à *être* cette *persona.* Ainsi, le fou devenu comédien parvient à

faire advenir, par la force de son délire, un monde autre, dans lequel il devient réellement ce qu'il dit être. Le Musicien se prend pour Orphée allant chercher Eurydice aux Enfers. Ses auditeurs le jugent fou, et pourtant, la beauté poétique de son chant agit sur leur esprit comme un charme :

> À ces charmants accords, mon esprit s'est rendu. (I, 4, v. 301)

Il devient véritablement Orphée charmant tous ceux qui l'écoutent. La magie du théâtre est ici clairement désignée. Le bref séjour à l'asile des personnages de l'intrigue amoureuse vaut donc comme expérience initiatique : ils découvrent les plaisirs de l'illusion comme le fera Pridamant dans *L'Illusion comique* (la première version de Beys est publiée l'année auparavant). Tandis que Corneille développera un éloge explicite du théâtre dans la dernière scène de sa pièce, celui-ci est ici contenu en creux. Mais il est aussi plus complexe. Si l'illusion théâtrale est désignée, notamment grâce aux spectateurs intérieurs, qui renforcent par leur présence l'idée que ce qui est représenté dans l'asile est un spectacle, dans un même mouvement, elle est aussi niée puisque les fous ne sont pas censés jouer. Beys se plaît davantage à brouiller les limites entre ce qui est jeu et ce qui ne l'est pas, qu'à exhiber l'illusion théâtrale pour elle-même, comme pourra le faire Corneille. Ainsi, par la représentation de la folie, qui est masque, et de la folie feinte, qui est « le masque d'un masque, un surdéguisement », « le comble du jeu » (Rousset, 1954 : 57), Beys montre que tout est jeu. L'« illusion », au sens large du terme, n'est pas seulement l'apanage du comédien, ou bien du fou.

Mais l'illusion dramatique n'est pas qu'un pur spectacle gratuit, fier de lui-même et de ses pouvoirs. Le théâtre mis en scène par Beys est un théâtre-miroir qui révèle, en passant par le détour de l'illusion. L'apparence n'est que le reflet déformé de ce qui est véritablement.

Le monde comme scène investie par la folie : où l'on apprend que l'on est un fou parmi d'autres fous

Beys conjugue ici deux miroirs qu'il tend aux hommes : celui du théâtre qui se dédouble et celui de la folie, théâtralisée. Ce miroir déformant, dans la tradition des auteurs de la première moitié du siècle, est une *imago mundi*. Si l'asile est un théâtre, il est aussi une miniature allégorique du monde. La théâtralisation de la folie, miroir édifiant, permet l'élaboration d'une vision anthropologique.

La fonction critique attribuée ici à la folie s'éclaire par l'étiologie de la pathologie dont sont atteints les membres de l'hôpital, développée au début de la pièce par le Concierge :

> Il est vrai qu'aussitôt qu'ils ont fait leurs études,
> Leurs esprits sont troublés de mille inquiétudes,
> Et voulant pénétrer les plus rares secrets,
> Dans un champ inconnu ne font plus de progrès ;
> De sorte qu'ils s'en vont par les espaces vides,
> Et leur cerveau manquant de qualités humides,
> Presque insensiblement se laisse évaporer,
> Comme le flambeau s'use à force d'éclairer. (I, 2, v. 139-146)

Les savants suivent un trajet tout tracé depuis Salamanque, lieu de la prestigieuse université, jusqu'à l'hôpital de Valence. Ces doctes fous sont punis pour leur *hybris* ; en tentant de dépasser leur condition de mortels, en voulant accéder à des secrets hiératiques, ils ont défié les Dieux et en ont récolté la folie. Cette pathologie se traduit ici par des symptômes physiologiques et a pour origine un dérèglement humoral. Leur cerveau devient sec, caractéristique de la mélancolie ; il s'atrophie, laissant au fou une tête vide et éventée. On passe de la lumière, celle des connaissances, à l'obscurité, selon une thématique raison-lumière *vs* folie-obscurité récurrente dans la pièce. La folie naît donc d'une démesure, d'un excès d'études et de curiosité. Don Quichotte avait lui aussi eu le cerveau « desséché » à force de lectures excessives, si bien qu'il en avait perdu l'esprit [8]. Mais cette démesure est engendrée ici par des passions mauvaises, et notamment la Philautie, l'amour excessif de soi. Tous sont atteints de ce que Michel Foucault nomme une « folie de vaine présomption » (Foucault, 1972 : 57-58), comme nous l'indique l'avis « Au lecteur » de *L'Hôpital des fous* :

> Toutes leurs images ne sont pas broüillées ; ils ne sont blessez qu'en un endroit. Ils sont fous, en ce qu'ils s'estiment plus qu'ils ne sont, & dans cette opinion ils parlent d'eux, comme tu voudrois parler des choses qu'ils s'imaginent estre.

8. « […] ainsi, à force de dormir peu et de lire beaucoup, son cerveau se dessécha, de sorte qu'il finit par perdre la raison » (Cervantes, 2008 : 147).

Ce sont des monomaniaques, atteints exclusivement dans le domaine de leur propre passion. D'où le fait que, dans la pièce, ils soient désignés par leur « profession », et non par un patronyme. Par cette estime excessive d'eux-mêmes, s'ensuit une confusion entre leur imaginaire (l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes) et ce qu'ils sont réellement. Nous nous situons ici au cœur de la tradition érasmienne, qui donne comme première compagne à la Folie, dans *L'Éloge de la Folie*, Philautie. Erasme range parmi les élus de celle-ci les philosophes qui « [...] ne savent rien du tout, [...] prétendent tout savoir », et qui « [...] s'ignorent eux-mêmes [...] » (Érasme, 1992 : 63). Les fous de Beys ne répondent pas à cette définition : ce sont les plus grands savants d'Espagne (on pense ici au génie de la mélancolie aristotélicien) ; mais leur vanité excessive leur fait oublier l'adage humaniste, hérité de Socrate : le « connais-toi toi-même ». Assez lucides pour juger autrui et se moquer de sa folie, ils sont en revanche incapables de prendre conscience de leurs propres travers. Mais, toujours dans la tradition humaniste, cet aveuglement caractérise le genre humain dans son ensemble. Ces fous savants ne sont que nos « illustres » représentants. C'est bien ce que comprend Tirinte lorsqu'il assiste à une dispute entre l'Astrologue et le Philosophe :

> L'agréable entretien ! et les plaisants débats !
> Celui-ci connaît l'autre, et ne se connaît pas,
> Nous voyons clairement les misères des autres
> Et sommes bien souvent aveugles dans les nôtres. (III, 3, v. 965-968)

Comme le montre la maxime formulée par Tirinte (caractérisée par un présent à valeur de vérité générale et le pronom « nous », qui inclut le locuteur mais également le public, à qui cette réplique est indirectement adressée), les fous ne sont que le reflet déformé de l'humanité tout entière. En riant de leur folie et de leur amour-propre démesuré, le public réel ne doit pas oublier de s'inclure et de rire de sa propre folie. Contrairement à ce que l'on peut voir chez Garzoni et Lope de Vega, Beys n'invite pas son public à se distancier des fous représentés. Chez Garzoni, les fous de l'hôpital étaient nettement séparés des hommes raisonnables : la folie était le strict contraire de la raison, et non son double ou son envers. Les fous étaient soigneusement enfermés et ne disposaient d'aucune liberté comme c'est le cas dans notre pièce. Voilà pourquoi, chez Beys, leur folie n'est pas curable et leurs séjours dans l'asile temporaires. Puisqu'il n'y a pas de rupture nette entre raison et folie, on ne peut séparer l'humanité en deux groupes, les fous et les hommes raisonnables. Le Concierge, en reprenant le *topos*

de la folie universelle, explique ainsi à Dom Alfrede qu'il faudrait enfermer (ou libérer) l'humanité tout entière :

> Consolez-vous. Tout homme a l'esprit de travers,
> Ce n'est qu'un hôpital que tout cet univers ;
> On diffère du plus ou du moins en folie ;
> En des lieux on est libre, en d'autres on vous lie ; (IV, 4, v. 1405-1408)

Valence polarise toute l'Espagne, et même le monde dans son ensemble. Tout le monde s'y rend, de manière plus ou moins consciente : les fous, les savants, qui font un crochet par Salamanque, mais aussi les amants désespérés. Selon le Concierge, il faudrait construire une nouvelle Valence sur l'ancienne, qui ne serait qu'un vaste hôpital, en transformant les belles et riches demeures en loges pour les fous. La folie n'est que l'envers de la raison, sa face cachée. L'asile fait figure de microcosme, reflet déformé mais véritable du macrocosme que constitue le monde. Ce n'est pas simplement Valence, mais le monde tout entier qui forme un vaste hôpital voué à la folie. L'asile est un lieu d'introspection où le miroir de nos folies nous renvoie le reflet de notre humble condition de mortels :

> Tout le monde en ce lieu peut trouver son exemple ;
> C'est un miroir vivant où chacun se contemple [...]. (V, 3, v. 1671-1672)

L'hôpital est certes une scène de théâtre, mais il est avant tout la scène du monde : l'on s'y voit représenté dans notre propre rôle. Le fou n'est qu'une image de l'homme déchu et de la chute entraînée par le péché originel. Rire de lui revient à se moquer de sa propre déchéance[9]. La comédie de Beys appelle donc, de la part de son public, un rire prudent, fondé sur une raison toujours en éveil, qui sait qu'elle pourra tomber dans les mêmes erreurs que celles qu'elle fustige. Le public réel ne doit pas oublier qu'il est peut-être encore plus fou que les insensés dont il se moque.

Le relais représenté par les spectateurs intérieurs permet de mettre efficacement en valeur le balancement possible entre folie et raison. Au premier acte, Dom Alfrede et Dom Gomez découvrent à leur grande surprise que le Philosophe,

9. Voir les propos du Philosophe (I, 4, v. 313-324). Si le fou est blâmable du fait de sa trop grande présomption, il demeure une créature de Dieu. « Tout insensé qu'il est, il mérite qu'on l'aime », affirme ainsi Dom Gomez à propos du Musicien (I, 4, v. 312).

qui leur parlait si sagement, n'est autre qu'un pensionnaire de l'hôpital. Son discours, d'abord sensé, bascule brutalement dans la folie la plus profonde :

> Un certain astrologue est un fou sans pareil,
> Il s'est imaginé qu'il était le Soleil,
> Moi qui créai jadis le ciel, la terre et l'onde,
> Je ne le créai point pour éclairer le monde. (I, 4, v. 353-356)

Nous partageons son diagnostic : l'Astrologue est fou de se prendre pour le Soleil. Mais nous ne sommes pas d'accord sur le raisonnement qui aboutit à cette conclusion ! Selon le Philosophe, l'Astrologue ne peut être le Soleil, non pas parce qu'il s'agit d'un être humain ordinaire, mais plutôt parce qu'étant lui-même Jupiter, il ne se souvient pas de l'avoir créé ainsi. Un bref *quiproquo* aboutit à un effet de surprise comique : on a affaire à un personnage qui raisonne, mais de façon dévoyée.

> Dom Gomez, peut-on voir un plus sage insensé ? (I, 4, v. 357)

Les deux hommes ne peuvent plus poser de séparation nette entre sagesse et folie :

> Dieux ! que je suis confus parmi ces changements,
> Que ce fou paraît sage en de certains moments ; (v. 377-378)

Dom Alfrede l'avait même pris pour l'administrateur de l'établissement. Or il se trouve que, dans ce monde renversé, le Concierge est lui aussi atteint de folie, par jalousie excessive. Lors de ses crises, il adopte tour à tour le langage de tous les fous que son établissement enferme : il devient Alchimiste, Musicien, Plaideur, Astrologue, puis Philosophe, ou, plus exactement, il adopte l'identité imaginaire que ces fous revendiquent.

> Puisque ces insensés se trouvent tous en vous,
> Je dis que votre tête est l'Hospital des fous. (I, 2, v. 257-258)

Le maître des fous est donc le plus fou de tous. Paradoxalement, il est même devenu savant à leur contact. Au début de la pièce, il affirme ainsi que les fous de l'asile peuvent composer, durant leurs « bonnes périodes », des « pièces morales ». Ils se transforment en moralistes et en censeurs du genre humain[10]. La pièce

10. Le Philosophe : « [...] Mortels, que faites-vous ? / Ce monde qui vous voit vous prendra pour des fous » (III, 4, v. 1021-1022).

même que nous lisons, composée par le Concierge fou, peut se définir comme une « pièce morale », empruntant les voies / voix ironiques de la folie. L'hôpital est moins un asile accueillant de véritables pathologies mentales qu'un lieu où défilent les défauts communs de l'humanité, le premier et le plus grave étant l'amour démesuré de soi. On y retrouve, simplement mentionnés, les types que l'on relève chez les moralistes (on pense ici aux futurs *Caractères* de La Bruyère) : des fleuristes, coquilliers, médaillistes, « une troupe qui montre à siffler aux oiseaux » (V, 2, v. 1655-1657), toutes catégories qui ne sont pas folles en elles-mêmes, mais qui peuvent le devenir lorsque leur passion devient monomanie. L'adresse au public se fait explicite à la fin de la pièce, lorsque le Concierge et son Valet se tournent vers les spectateurs, dans la tradition farcesque :

> Sans en mentir, Messieurs, quelques-uns d'entre vous
> Sont les originaux des illustres folies
> Dont nous n'avons été que les simples copies. (V, 10, v. 1962-1964)

Tous les spectateurs, et surtout ceux qui sont certains de leur bon sens, ont leur place dans l'asile. Par un nouveau retournement, l'enfermement parmi les fous devient même signe d'élection, puisque l'hôpital de Beys est réservé aux illustres. L'hôpital, espace fondé sur la folie et l'illusion, est paradoxalement un lieu de vérité et d'apprentissage de la connaissance de soi. C'est dans ce lieu que l'identité des personnages de l'intrigue amoureuse se dévoile. Comme Panurge s'en allait demander la vérité au fou Triboulet dans *Le Tiers Livre*, le fou de Beys est un « morosophe » dont les accès de lucidité livrent des paroles sensées.

Le raisonnement est alors simple : si l'asile est un théâtre, mais si l'asile est aussi le reflet miniature du monde dans son ensemble, alors, par syllogisme, le monde est un théâtre. Le *topos* du *theatrum mundi* est ainsi abondamment exploité dans la pièce. Mais cette prise de conscience des pleins pouvoirs de l'illusion n'aboutit pas à une conception tragique du monde, où tout ne serait qu'erreurs et mensonges. On est bien dans une comédie. Comme dans *L'Éloge de la Folie*, la folie universelle est source de gaieté. L'insistance que marquent les personnages de l'intrigue amoureuse à rester à Valence et même à se réfugier dans l'hôpital peut être lue symboliquement comme la volonté de ne pas quitter la douceur paisible et joyeuse de la folie. Beys joue sur l'ambivalence de la déraison, dans la tradition humaniste et érasmienne. Elle doit donner lieu à une introspection pour se corriger de notre propre vanité. Le dramaturge lui-même montre l'exemple en se

mettant en scène sous les traits autodérisoires du Concierge, metteur en scène et poète fou[11]. Comme lui, nous avons tous notre double de folie dans la pièce. Il s'agit de guérir l'illusion par l'illusion.

Une dernière illustration d'une conception théâtrale vouée à disparaître ?

Or, malgré son succès, la pièce de Beys n'a pas donné lieu à une tradition des « pièces de fous » (Forestier, 1996 : 82-83), sans doute parce qu'elle met en œuvre un fonctionnement théâtral problématique, propre à toute galerie de fous. Comme dans *Les Visionnaires*, le fou se présente comme un personnage a-dramatique : il entre en scène et quitte le plateau sans que son apparition revête une quelconque utilité sur le plan de l'action. *Les Illustres fous* marquent donc tout le paradoxe d'une pièce consacrée au théâtre, qui le décrit, qui le loue et en démontre les effets, qui dévoile ses mécanismes par la mise en abyme, mais qui ne fonctionne pas sur le plan dramaturgique : comme la comédie de Desmarets, il s'agit d'une « anti-pièce » (enchâssée) où les fous ne dialoguent pas, ni entre eux, ni avec les personnages de la pièce-cadre. Chaque fou est enfermé dans son propre discours. Mais si le fou n'est pas un personnage dramatique, il demeure néanmoins un personnage éminemment théâtral, car spectaculaire ; ainsi, la force comique de ces deux pièces s'explique en partie par leurs élucubrations ridicules.

Conclusion

Dans *Los Locos de* Valencia de Lope de Vega, la folie carnavalesque qui se manifeste au cours de la pièce aboutit lors du dénouement à un net retour à l'ordre et au rétablissement des hiérarchies : la « fête des fous » est terminée et les personnages de l'intrigue amoureuse quittent sains et saufs le monde vertigineux de la folie. De même, chez Garzoni, les lecteurs-spectateurs ne subissaient aucun phénomène de contagion. Beys a donc opéré un travail intéressant à partir de ses sources : tout en conservant la théâtralisation de la folie qu'elles mettent en œuvre, il en a inversé la portée idéologique en plaçant résolument sa pièce dans le sillage d'Érasme et des humanistes. Dans le domaine français, sa comédie fait figure de cas à part, d'abord parce qu'elle prend pour cadre le décor de l'asile,

11. Il faut préciser toutefois que Beys reprend ce trait à Lope de Vega, qui s'était lui aussi mis en scène dans *Los Locos de Valencia* sous le pseudonyme de Belardo.

comme on l'a vu, mais aussi parce qu'elle constitue une survivance des conceptions humanistes, à une époque où les représentations du fou servent davantage à stigmatiser un mode de conduite perçu négativement [12] ; mais elle annonce aussi le fou-sage post-érasmien du XVIIIe siècle. Cette conception de la folie nous invite donc à nuancer la dichotomie radicale que pose Michel Foucault entre la folie humaniste et le « Grand Renfermement » (Foucault, 1972). Il est nécessaire de reconsidérer les dates, à l'échelle française et européenne. Les réalités historiques transnationales ne sont pas identiques aux mêmes moments : tandis que l'Espagne se couvre d'hôpitaux de fous au XVe siècle [13], à Paris, il faut attendre 1656 et la fondation de l'Hôpital général pour que les fous commencent d'être systématiquement enfermés, même si Saint-Lazare, refondé par Vincent de Paul à partir de 1632, constitue une préfiguration de ce mouvement (Clerget, 1991 : 24-25). D'une version à l'autre de sa pièce, Beys s'inspire davantage de l'évolution spectaculaire que connaît le théâtre dans les décennies 1630-1640.

Ainsi, si l'on veut étudier les manifestations socio-historiques de la folie en France au tournant du XVIIe siècle, on n'aura peu à gagner à consulter *Les Illustres fous*. Dans ce détour heuristique par le lieu spectaculaire et allégorique de l'asile, nous n'apprendrons pas vraiment comment les fous étaient alors traités. Nous découvrirons plutôt notre propre folie et le sort qui nous attend si nous étudions trop.

12. Dans l'argument des *Visionnaires*, si Desmarets constate que nous croisons tous les jours des « esprits semblables » aux extravagants qu'il met en scène, il n'opère aucun rapprochement entre ses personnages et son public. De même, nous ne retrouvons pas cette conception ambivalente de la folie comme revers de la sagesse dans *L'Hypocondriaque* (1628) de Rotrou, *Mélite* (1630) de Corneille, la *Marianne* (1636) de Tristan L'Hermite, ou encore *Dom Japhet d'Arménie* (1653) de Scarron, pour citer quelques-unes des pièces qui représentent la folie dans les mêmes décennies que Beys. Dans *La Folie du Sage* (1645) de Tristan L'Hermite, Ariste bascule de la sagesse à la folie, avant de retrouver son bon sens à la fin de la pièce ; mais, même s'il y a renversement possible, la folie n'est pas ici le double de la raison.

13. Valence en possède un en 1409, Saragosse en 1425, Séville et Valladolid en 1436, Palma de Majorque en 1456, Tolède en 1480, Barcelone en 1481, Grenade en 1527, *etc.* (Tropé, 2007 : 99).

Bibliographie

Bibliographie selective

Beys Charles, *L'Hospital des fous*, tragi-comédie (Paris, Toussaint Quinet, 1636).

—, *Les Illustres fous*, comédie (Paris, Olivier de Varennes, 1653 ; éd. M. I. Protzman, the John Hopkins Press, 1942).

Cervantes, Miguel (de), *Don Quichotte* (1605-1615) (éd. et trad. de Jean-Raymond Fanlo, Paris : Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2008).

Clerget, Stéphane, *Aspects de la folie dans le théâtre de Charles Beys (1610-1659)*, thèse établie sous la direction de Jean Adès, Université de Paris VII, 1991.

Elmarsafy, Ziad, « Actors, lovers and madmen : theatricality and identity in Charles Beys' *Les Illustres Fous* », *PFSCL*, vol. 21, n° 40, (1994), p. 81-94.

Erasme, *Éloge de la folie* (1511) (éd. et trad. de Claude Blum, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1992).

Forestier, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle* (Genève : Droz, « Titre courant », 1996), 2e édition augmentée [1981].

—, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars* (Genève : Droz, 1988).

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1964) (Paris : Gallimard, « Tel », 1972).

Garzoni, Tomaso, *L'Hospidale de' pazzi incurabili* (1586), (éd. Adelin C. Fiorato, trad. François de Clarier, *L'Hospital des fols incurables*, Paris : H. Champion, 2001).

Genette, Gérard, *Métalepse* (Paris : Seuil, 2004).

Lancaster, H. Carrington, « Lope's *Peregrino*, Hardy, Rotrou, and Beys », *Modern Language Notes*, vol. L, (1935), p. 75-77.

Mallinson, J., « *L'Hospital des fous* of Charles Beys : the madman and the actor », *French Studies*, XXXVI, (1982), p. 12-25.

Pintard, René, « Charles Beys, gai poète et libertin », *RHLF*, juillet-septembre (1964), p. 451-453.

Pompejano, Valeria, « La folia "ospitalizzata". Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys », dans *Studi di Letteratura francese (Biblioteca dell'Archivum Romanicum)*, Serie I, Storia Lett., (1992), 19 (249), p. 229-245.

Protzman, Merle I. (éd.), *Les Illustres fous* (Baltimore : the John Hopkins Press, 1942).

Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et la paon* (Paris : Corti, 1954).

Triau, Christophe, *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVIIe siècle*, thèse, Université Paris X-Nanterre, 2003.

Tropé, Hélène, *Folie et société à Valence (XVe-XVIIe siècles) : les fous de l'hôpital des Innocents (1409-1512) et de l'hôpital Général (1512-1699)* (Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1994).

—, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », *Bulletin Hispanique*, 109, n° 1, (juin 2007), p. 97-135.

Christophe Couderc, « Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva* »,
Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie, 2010, p. 89-110,
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

Ironie et Métathéâtralité dans la *Comédia Nueva*

Christophe Couderc
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Un certain nombre d'études ont d'ores et déjà démontré que l'immense corpus du théâtre espagnol du Siècle d'Or regorge d'exemples de métathéâtralité. On peut, afin d'en faire la description, utiliser avec profit les différents critères classificatoires proposés par la critique après que le succès de *Metatheater*, le petit livre de Lionel Abel paru en 1963, a eu donné une impulsion, jamais démentie depuis, à l'étude de ce phénomène[1] : la théâtralisation de la métaphore de la vie comme théâtre, la mise en abyme (ou thématisation), par l'auteur lui-même, de sa propre production dramatique, la réflexivité d'un texte donnant une image tantôt fidèle et tantôt déformée des conditions matérielles de production du spectacle théâtral, forment une constellation de procédés, de thèmes et de structures d'ordinaire rangées parmi les plus sûres marques de l'esthétique baroque.

La question qui devrait se poser à nous à l'occasion de cette rencontre entre les théâtres de différentes aires linguistiques est de savoir quelle spécificité présente le corpus des pièces espagnoles par rapport aux autres production théâtrales qui sont, à peu près à la même époque, également empreintes de métathéâtralité. Nous ne prétendrons pas y répondre. Ou seulement très partiellement, par le biais d'une simple description. Remarquons simplement, en guise de préambule, que les pièces les plus connues pour leur métathéâtralité, au sein du vaste répertoire dramatique espagnol, ressortissent pour l'essentiel aux genres sérieux. Lionel Abel

1. Voir notamment les catégories exploitées par Pavis (1987), ou bien par Forestier (1981) – catégories opportunément rappelées par Brioso, 2005, p. 70, dont l'étude fait du reste le point bibliographique sur la question de la métathéâtralité dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Voir également, pour Lope de Vega, le relevé de Gómez (1992).

a donné l'exemple en consacrant quelques paragraphes de son étude à *La vie est un songe*, où, comme l'on sait, sont rapprochées les deux métaphores de la vie comme songe et comme théâtre : dans les derniers vers de l'acte II, Segismundo, encore endormi sous l'effet d'une puissante drogue qu'on lui a administrée, déclare : « Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo / este valor sin segundo. Porque mi venganza cuadre, ¡vean triunfar de su padre / al príncipe Segismundo ! »[2]. Le *topos* de la vie comme théâtre est par ailleurs magistralement exploité par Calderón dans son *auto El gran teatro del mundo*, toute la pièce reposant sur l'analogie rigoureuse entre théâtre du monde et monde du théâtre, comme l'a souligné Georges Forestier[3].

Ainsi que nous avons tâché de le montrer ailleurs à propos de ces deux pièces, et surtout à propos de l'*auto*, la métathéâtralité baroque « à l'espagnole » a souvent partie liée avec une dénonciation des dangers de l'illusion comique :

> Dans ces conditions, le théâtre ne propose pas un reflet du théâtre déclenchant un nouveau reflet, car il ne refléterait que du théâtre, et déboucherait sur un vertige, une hésitation, un doute existentiel face à la réalité perçue dans l'expérience, vertige tenu généralement pour un des traits de l'esthétique baroque : ce jeu de miroir est bien présent dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or, mais il peut y être apporté un point d'arrêt, et ce point d'arrêt c'est – dans le cas du théâtre de dévotion – une certitude : la foi[4].

D'autres exemples, toujours dans le registre grave, confirmeraient cette tendance à utiliser la métathéâtralité – on peut songer à *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, sur le martyr de saint Genest – comme un avertissement pour que le spectateur ne soit pas victime de l'illusion comique. O'Connor, dans un article de 1975 intitulé « Is the Spanish Comedia a Metatheater ? », observait pareillement une différence entre le théâtre shakespearien, souvent (selon ce critique) amoral ou cynique, et la *Comedia*, où l'on pourrait percevoir les restes vivaces d'une prévention médiévale contre le théâtre : y dominerait encore une « theocentric and moral view of the world » (p. 279), car la foi, instrument heuristique, permettrait de dépasser le constat baroque de l'instabilité de toutes choses. O'Connor se fondait, il le reconnaissait ouvertement, sur les « serious *comedias* » et tombait dans la tentation, remise en cause par la critique plus récente, consistant à généraliser à toute la *Comedia* des considérations élaborées à partir d'une de ses modalités génériques particulières.

2. Calderón de la Barca, *La vida es sueño,* v. 2072-2077.
3. Forestier, 1981 : 293.
4. Couderc, 2002 : 250.

Le grand spécialiste de la *Comedia* Bruce W. Wardropper, lui aussi dans la lignée des analyses de L. Abel qui proposait d'appeler métathéâtre les *comedias* sérieuses[5], faisait également l'observation plus générale que toute l'action d'une *comedia* était comme enveloppée dans un « cocoon of irony »[6]. Nous tâcherons pour notre part de proposer quelques observations concernant le métadiscours théâtral dans le registre comique – dans ce que l'on appelle la *comedia* comique, puisque le terme *comedia* désigne de façon indifférenciée toute espèce d'œuvre dramatique. L'ironie, ainsi que le remarque Wardropper, est en effet partout visible dans la *Comedia*, et pas seulement dans les genres graves. Ainsi, dans *La dama boba* de Lope de Vega, le valet demande à son maître, en proie au désespoir amoureux : « ne veux-tu pas que je t'enlève tes bottes ? / non, Turin, tu devrais plutôt m'enlever la vie »[7] – échange qui illustre bien la capacité du théâtre espagnol à passer du grave au comique, et donc à laisser supposer chez les personnages eux-mêmes une capacité ironiste à se moquer de soi-même, à s'observer eux-mêmes comme des créations artistiques. De même, au second acte de *El perro del hortelano*, également de Lope de Vega, à peu près exactement au milieu de la pièce, s'engage un dialogue entre Teodoro, le héros, et son valet Tristán qui raille à moitié son maître et sa prétention à devenir comte de Belflor en épousant la comtesse (dont Teodoro est le secrétaire). Teodoro, qui éprouve alors un sentiment de grand abattement, lui répond : « Si j'ai aspiré, Tristan, à présent j'expire »[8]. Le calembour, assez facile – et qui fonctionne en français –, est fondé sur le double sens du verbe aspirer. Cet échange est intrigant car il intervient dans un moment de véritable tension dramatique, et met à mal la cohérence psychologique du personnage qui s'exprime. Tandis que *La dama boba* est une pièce qui tombe assez souvent dans le comique débridé de la farce, ce n'est pas le cas du *Chien du jardinier*, puisque au contraire le conflit dramatique frôle une résolution grave et malheureuse pour les personnages principaux. Dans la scène en question, le héros est à la croisée des chemins et son sort peut basculer vers une issue néfaste : or c'est justement à cet instant que le héros lui-même nous invite à sourire.

5. « There would seem to be some advantage in appropriating this term *metatheater* to characterize more precisely the serious dramatic works of the Golden Age » (Wardropper, dans *Teatro español del siglo de oro*, New York, 1970 : 4, cité par O'Connor, 1975 : 277).
6. Wardropper, 1973 : 351.
7. « Quieres quitarte las botas ? – No, Turín, sino la vida » (Lope de Vega, *La dama boba*, v. 994-995, p. 103).
8. « [...] aquel pensamiento altivo / con que a ser conde aspirabas. – Si aspiré, Tristán, ya expiro » (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, v. 1775-1777, p. 149).

Les figures de l'ironie sont multiples et variées dans la *Comedia*. Dans tous les cas, il est possible de considérer qu'il s'agit d'interrompre la communication théâtrale telle qu'elle est conventionnellement établie entre la scène et la salle, de sorte que la fiction dramatique, désignée comme telle, soit mise à distance. Il découle de cette rupture de l'illusion comique que les conventions propres à l'esthétique de de la *Comedia* sont énoncées et de ce fait en partie rendues inopérantes. Par là même, le discours métathéâtral des personnages permet d'interroger la conception de la vraisemblance opérant dans le théâtre espagnol de l'âge classique.

L'aparté et le clin d'œil.

Procédé traditionnel, l'aparté établit une communication directe avec le public, ou, du moins, revient à suspendre le dialogisme propre au discours théâtral : il se peut, comme dans la comédie latine, que le personnage cesse de dialoguer avec un interlocuteur et commente l'action dont il s'abstrait – comme s'il pensait à haute voix, ce dont s'aperçoit, ou non, l'interlocuteur dont il se détourne, éventuellement dans l'intention de le tromper. Il se peut également que le personnage aille plus loin et utilise cette convention pour s'adresser directement au spectateur. La critique utilise parfois à ce propos le terme d'*apelación*. Les comédies d'intrigue de Calderón fournissent un certain nombre d'exemples de ce type.

Dans *Mañana será otro día*, le valet Roque s'exclame ainsi, s'adressant directement aux spectateurs :

> *Ya se acordarán* que hubo
> en la primera jornada
> un Don Diego, y que le dieron
> en ella una cuchillada :
> él se ha estado curando
> y por eso de aquí falta.
> También hubo una Leonor
> introducida en la farsa,
> y no está aquí, porque fuera
> malo el salir de su casa
> a estas horas [...][9].

9. Calderón de la Barca, *Mañana será otro día*, p. 799.

Le comique des arguments avancés pour expliquer l'absence scénique des deux personnages repose sur le même principe, qui prétend expliquer par la vraisemblance, d'une part, la nécessité de rester alité pour soigner une blessure, et, d'autre part, le respect des bienséances (pour la dame). Le valet – assumant comme c'est souvent son rôle la fonction de distanciation – joue le rôle d'un commentateur de l'action que par là même il dénonce comme fictive : fictive, donc, mais vraisemblable ; et vraisemblable, mais en fonction d'une vraisemblance dont il faut assumer qu'elle découle d'un pacte passé entre l'émetteur et le récepteur du message, et qu'elle repose sur un système de conventions que le public accepte comme telles lorsqu'il vient au théâtre et dont, pour finir, il partage la connaissance avec le personnage qui s'exprime en aparté.

Un cas un peu distinct est celui des remarques par lesquelles le personnage ne s'adresse pas directement au public mais recherche et établit une connivence avec celui-ci ; on a pu, à ce propos, parler de clin d'œil [10]. Le cadre de la communication n'est pas complètement rompu, mais le personnage est à la fois à l'intérieur de la fiction et en-dehors de celle-ci, comme si le comédien abandonnait temporairement le personnage pour redevenir une personne. Dans l'exemple suivant, tiré à nouveau de *Mañana será otro día* de Calderón, le valet *gracioso* fait allusion, dans une sorte de spirituelle *captatio benevolentiae*, aux usages de la représentation, en se dépouillant de son identité fictive de personnage :

> Y esto hago y digo,
> que si de carretilla
> no lo acabo, no habrá vítor[11].

Nous ne sommes pas loin ici d'une technique récurrente dans la *loa*, par la récitation de laquelle débutait la représentation de la *comedia*. La première fonction de ce prologue était d'obtenir le silence et l'attention des spectateurs, pour les faire entrer par ce truchement dans l'univers fictionnel, comme si, à ce moment qui est encore le seuil du spectacle, la frontière entre la réalité de la représentation et la fiction représentée était encore très poreuse. Les *loas* contiennent pour cette raison de très nombreuses allusions au contexte dans lequel était jouée la pièce ainsi introduite – allusions métadiscursives excellemment étudiées dans un arti-

10. Étudié pour Calderón par Pailler, 1980.
11. Calderón de la Barca, *Mañana será otro día*, p. 774.

cle récent par Héctor Brioso, qui signale fort justement que le métathéâtre peut être considéré comme un trait en partie définitoire de ce sous-genre du théâtre « mineur » ou « bref »[12]. Il n'est ainsi pas rare de trouver dans ces *loas* des éléments descriptifs de l'industrie théâtrale – ce que Brioso appelle « el teatro por dentro » (Brioso, 2005 : 73) – et des allusions au moment présent de la représentation, telle qu'elle est alors offerte aux spectateurs.

De la même façon, dans les derniers vers de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, les personnages font allusion aux deux principaux théâtres alors en activité à Madrid – où en toute vraisemblance a pu effectivement être représentée la pièce en question :

Doña Clara	¡ Ah, *quién estuviera* agora en el teatro famoso del Príncipe !
Don Clemente	¡ *Quién se hallara* en el coliseo heroico de la Cruz[13] !

Si, par leurs paroles, ces personnages adressent bien un clin d'œil de complicité aux spectateurs effectivement assis sur les bancs des théâtres du Prince ou de la Croix, on observera cependant que, dans leur sens littéral, ces répliques signifient que les personnages émettent le souhait que leur situation soit fictive et non pas réelle, ce qui implique une dénégation du caractère fictif de l'action en cours et, toujours sur le plan littéral, une affirmation de sa véridicité. Le procédé revient alors à désamorcer de possibles critiques à l'encontre de la situation des personnages, en soulignant le caractère conventionnel de celle-ci : comme pour le procédé du théâtre dans le théâtre, analysé dans ce sens par Forestier, le but poursuivi par l'auteur serait alors, en niant le caractère fictif de l'action, de lester d'une plus grande force de persuasion l'action elle-même.

Le même procédé est à l'œuvre dans *El bobo del colegio.* À l'acte II de cette comédie de Lope de Vega, au moment où le couple formé par le héros et son valet vient de mettre à exécution le plan d'adopter une identité feinte pour mieux approcher la belle Fulgencia, dont le maître est épris, le *gracioso* Marín, qui vient de se faire passer pour un paysan balourd, objet habituel de la moquerie au théâtre, fait alors une remarque qui dénonce une situation convenue pour en signaler le caractère conventionnel :

12. Brioso, 2005 : en part. 69.
13. Rojas Zorrilla, *Abrir el ojo*, p. 483.

¿Qué te parece del brío,
con que el villano fingí?
Bien *ganáramos* partido
los dos en una comedia[14].

De même nature est l'humour des vers suivants, placés au tout début de l'acte II de *El castillo de Lindabridis* de Calderón :

Malandrín Después de la salpicada
mil instrumentos oí.
Si fuera comedia, aquí
acabara mi jornada;
mas *puesto que no lo es*,
y que prosiguiendo va,
la música suplirá
ausencias de un entremés[15].

Dans ces trois derniers exemples, l'emploi de l'irréel du passé (le subjonctif imparfait terminé en « -ra ») a la même fonction consistant à faire énoncer par les personnages qu'ils ne se trouvent pas dans une fiction, mais que ce pourrait être le cas. Si le sens littéral nous indique que les personnages ne sont pas des êtres fictifs (« puesto que no lo es » = « ceci n'est pas une comédie »), le sens second nous invite en effet à comprendre correctement que c'est l'inverse de ce qui est dit qui est vrai, et que *ceci est une comédie* – ce qui correspond très précisément à la définition donnée par Quintilien de l'ironie (« faire entendre le contraire de ce qui est dit ») : quand le personnage dit ne pas être un être de fiction, c'est qu'il est un être de fiction.

On peut trouver des variantes à ce procédé de la dénégation : la variante interrogative, dans *No hay burlas con el amor* :

¿Es comedia de don Pedro Calderón,
donde ha de haber
por fuerza amante escondido,
o rebozada mujer[16]?

La question appelle une double réponse, et relève donc de l'énoncé ironique : non, ce n'est pas une comédie, est la seule réponse que pourrait donner le per-

14. Lope de Vega, *El bobo del colegio,* p. 89.
15. Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, p. 2066.
16. Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, p. 514.

sonnage lui-même, sans quoi ce serait un non sens et la fin de la représentation (ou ce serait le théâtre de l'absurde, dont l'heure n'est alors pas encore venue à cette époque) ; oui, c'est une comédie, est en revanche la réponse apportée par le spectateur à qui le personnage suggère cette prise de conscience de la fictionnalité de l'action.

On pourra enfin trouver la variante d'une affirmation à peine hypothétique :

> Que *debe ser* comedia
> sin duda de don Pedro
> Calderón, que hermano o padre
> siempre vienen a mal tiempo,
> y ahora vienen ambos juntos[17].

L'hypothèse, le « ce doit être », permet, comme dans les exemples précédents, de faire accepter la situation, pour conventionnelle qu'elle soit, en insistant paradoxalement sur son caractère conventionnel, répétitif et éculé. Quoiqu'on lui suggère de ne pas être dupe, le spectateur admet ainsi une situation dont la crédibilité est pourtant entamée.

Ces clins d'œil aux spectateurs peuvent par conséquent être compris comme des tentatives pour désamorcer par avance les possibles critiques d'un public soucieux de vraisemblance et rendu exigeant par la connaissance qu'il avait d'un théâtre où il se rendait presque quotidiennement. Ce public, avide de nouveauté, savait manifester son enthousiasme ou sa désapprobation – et, là encore, ce sont les *comedias* elles-mêmes qui nous renseignent le mieux sur la sociologie et les mœurs du public ; certaines *loas* sont ainsi souvent citées comme des témoignages sur les différentes catégories de spectateurs qui assistaient aux représentations dans les *corrales de comedias*. Dans la *Loa para Roque de Figueroa*, une *captatio benevolentiae* typique de ces préambules précédant la représentation de la pièce, Quiñones de Benavente fait la liste des différentes catégories de places que pouvait occuper le public :

> Sabios y *críticos* bancos,
> gradas bien intencionadas,
> piadosas barandillas,
> doctos desvanes del alma,
> aposentos que callando
> sabéis suplir nuestras faltas,

17. Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*, p. 938.

infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros,
damas que en aquella jaula
nos dais con pitos y llaves [...][18]

On retrouve dans les *comedias* des allusions, moins développées que dans ces vers, au public des connaisseurs et à ses exigences en matière de vraisemblance – une vraisemblance qui apparaît comme la pierre d'achoppement des débats auxquels telle ou telle pièce pouvait donner lieu – débats, du même coup, aussitôt tranchés à peine après avoir été suggérés. Chato, dans *La hija del aire*, de Calderón, ne veut pas répéter ce qu'il a déjà dit et s'en remet aux règles de la poétique (*el arte*) :

Lo dicho, dicho,
no he de decirlo dos veces,
que es *contra el arte* y habrá
un *crítico* que lo enmiende[19].

Le même terme, *crítico*, revient dans cet autre exemple, tiré de *Auristela y Lisidante*, toujours de Calderón, où les anachronismes d'une action située en Grèce sont dénoncés par le biais d'un jeu de mot (la différence entre le nom propre et le nom commun) depuis le dialogue lui-même, interrompu par une adresse directement faite au spectateur :

[...] a eso
es lo que llaman las dueñas
de una vía dos mandatos,
y mandábala que fuera
al Retiro y se pasara
por la Puerta de la Vega.
Señor *crítico*, chitón ;
que nadie quita que en Grecia
haya vegas y retiros.[20]

18. Quiñones de Benavente, *Loa para Roque de Figueroa,* cité par Arellano, 1995, p. 72.
19. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, p. 775.
20. Calderón, *Auristela y Lisidante*, p. 2028.

La poétique et les régularités formelles

On voit par là que le métadiscours de la *Comedia* est aussi fort utile à la connaissance de sa poétique : la rareté bien connue des textes prescriptifs en Espagne est compensée par la pratique où bien souvent (si l'on peut dire) cette théorie peut être saisie :

> Oye atento, y del arte no disputes,
> que en la comedia se hallará de modo
> que oyéndola se pueda saber todo,

dit ainsi Lope, et ce sont les derniers vers de l'*Arte Nuevo*[21]. Pour ce qui nous intéresse ici, la rupture de l'illusion comique, comme nous l'avons vu dans les exemples précédemment cités, est donc pour ainsi dire spontanément liée à une dénonciation, et donc à une énonciation, des conventions qui sont d'ordinaire à l'œuvre dans la comédie d'intrigue.

Dans les derniers vers de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, le valet Sancho fait appel à la clémence du public, dont il sollicite les applaudissements, comme dans l'un des premiers exemples cités plus haut ; mais il ajoute une allusion à une convention très largement dénoncée à l'époque, selon laquelle un dénouement heureux, propre à une comédie, exigeait que le plus grand nombre de mariage possible fût annoncé :

> *Sancho* Pues vuélvanme mi retrato
> y tenga fin la comedia,
> que acabarla presto es,
> porque un vítor alcancemos,
> que Beatriz y yo podremos
> irnos a casar después[22].

Ce genre de variation sur la formule habituelle du *plaudite* final est du goût de Rojas qui met à profit les derniers vers de ses pièces pour insister sur son originalité créatrice. C'est ainsi au nom du poète que s'exprime le personnage chargé de clore *Lo que son mujeres* pour souligner le caractère novateur du dénouement de cette *comedia* :

21. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 152.
22. Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, p. 252.

Y don Francisco de Rojas
un vítor sólo pretende
porque escribió esta comedia
sin casamiento y sin muerte[23].

On pourra ainsi trouver évoquées à peu près toutes les contraintes et toutes les régularités formelles de la *Comedia* (comme genre), dans les *comedias* (comme œuvres particulières).

Il en est ainsi des considérations onomastiques, comme dans *La amistad y obligación* de Lope de Vega :

Lope ¿Y ese otro, cómo se llama ?
Fabio Fabio, señor.
Lope Socorrido
nombre en las comedias, ¡ vaya !
vinculado está en los pajes[24].

Ou bien des caractéristiques propres à certains emplois, comme la propension au bavardage chez les valets et les servantes, évoquée dans les derniers vers de *No hay peor sordo* de Tirso de Molina :

Cristal Éntrate, Ordóñez ; no hablemos
los dos en esta comedia,
y seremos los primeros
lacayo y lacayatriz
que no nos hemos dicho esto. *(acción de la uña entre los dientes.)*
Ordóñez *(Los dedos en la boca)*
Cristal, hum.
Cristal Ordóñez, hum[25].

Ou encore les usages stylistiques et métriques, dont il est impossible de prétendre établir la grammaire, mais dont on a pu observer par ailleurs que leur emploi présentait certaines régularités. Dans *El hombre pobre todo es trazas* (Calderón) deux personnages font allusion aux longs récits qui étaient alors du goût de l'auditoire :

¿ No has visto en una comedia
verse dos y en dos razones

23. Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres,* dans *Comedia escogidas*, p. 211.
24. Lope de Vega, *La amistad y la obligación*, p. 352.
25. Tirso de Molina, *No hay peor sordo*, p. 1068.

hacerse mil relaciones
de su gusto y su tragedia ?
Pues imitemos aquí
su estilo [...][26].

De même, deux valets de *Casa con dos puertas mala es de guardar* s'expriment d'une façon comparable et parodient leurs maîtres :

Félix Pues por obligaros antes
que me obliguéis a decirle,
este es el mío, escuchadme.
Calabazas En tanto que ellos se pegan
dos grandísimos romances,
¿ tendréis, Herrera, algo que
se atreva a desayunarme[27] ?

Dans *Amor con vista*, de Lope de Vega, le *gracioso* recommande à la *dama* de s'exprimer en simples octosyllabes (le vers de *romance*) plutôt que dans la forme recherchée de la *silva*, importée d'Italie :

Gusto de señora tienes,
que yo esperaba un romance,
y en verso grave procedes[28].

La controverse esthétique

Connexe à ces considérations techniques et pareillement liée à celle de la vraisemblance, la question de la régularité de la *Comedia nueva*, et donc, plus généralement, la controverse esthétique qui accompagne le développement du nouveau théâtre en Espagne apparaît comme un élément récurrent du discours métathéâtral. Ainsi, Lope de Vega termine *La noche de San Juan* par les vers suivants :

Aquí la comedia acaba
de *La noche de San Juan* ;
que si el arte se dilata
a darle por sus preceptos

26. Calderón, *Hombre pobre todo es trazas*, p. 204.
27. Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, p. 278.
28. Lope de Vega, *Amor con vista*, p. 605a.

al poeta, de distancia,
por favor, veinticuatro horas,
ésta en menos de diez pasa[29].

Née d'une contrainte, et presque d'un défi, puisque Lope dut l'écrire et la faire répéter en quelques jours, cette pièce de 1631, que l'on a pu qualifier de *meta-comedia*, joue constamment avec les contraintes du genre, en désamorçant volontairement toute l'efficacité mimétique que les partisans de la régularité associaient aux préceptes que le Phénix des Esprits et ses partisans n'ont jamais considéré opportun de respecter[30]. Tout aussi enjouée était déjà *Lo que pasa en una tarde*, écrite en 1617, et qui, ainsi que son titre le suggère, est comme une démonstration par l'absurde de l'artificialité du respect de l'unité de temps[31].

Dans cette même controverse, les tenants de l'autre parti usent des mêmes procédés pour défendre leur point de vue. Jeune rival de Lope, Vélez de Guevara utilise lui aussi les personnages de ses pièces comme porte-parole. Lope l'avait accusé de façon à peine voilée d'être un « charpentier » dont les drames, dénués de poésie, n'auraient été que des prétextes à l'utilisation des machineries importées d'Italie. Comme s'il répondait à son illustre aîné, Vélez fait dire par le valet Turpin qu'une pièce enchâssée dans *El rey naciendo mujer* est une comédie d'intrigue, et non pas une pièce à machines :

[…]
de las que llaman de capa
y espada, sin embelecos
de apariencias y tramoyas
aunque hay a la postre entiendo
un torneo de a caballo.

Dans les derniers vers de cette même *comedia*, Vélez insistera cette fois sur un aspect formel : la belle construction ternaire de la pièce dont les trois actes respectent la continuité de l'action :

Y aquí la comedia acaba
del rey naciendo mujer,
verdadera historia en Francia,
de tres escenas, tres jornadas,

29. Lope de Vega, *La noche de San Juan*, p. 150.
30. V. Dixon, 1996.
31. Sur le temps dans la *Comedia nueva*, v. Couderc, 2005.

cada escena una jornada,
pidiéndoos Lauro por mí
perdón de todas las faltas[32].

La satire anti-gongorine, bien présente sous la plume de Lope de Vega, l'est aussi chez Calderón, par exemple dans ces vers de *No hay burlas con el amor* qui se présentent comme un pastiche des latinismes lexicaux propre à la poésie cultiste :

No te apropincues a mí,
que empañarás el candor
de mi castísimo vulto,
y profanarás el culto
de las aras de mi honor[33].

Conclusion

On observera pour conclure que les exemples cités sont pour la plupart tirés de *comedias de capa y espada*, comédies domestiques, ou urbaines, comédies d'intrigue en tout cas (*comedias de enredo*). Dans la jungle taxinomique du théâtre espagnol du Siècle d'or, qui échappe *a priori* aux classifications rigoureuses que semble recouvrir la triade française comédie – tragicomédie – tragédie, c'est en effet dans le champ du théâtre d'intrigue que l'on trouvera le plus facilement des exemples d'une mise à distance des conventions qui fondent l'écriture dramatique. Le sous-genre de la *comedia* de cape et d'épée se distingue en effet par son caractère très fortement conventionnel, comme le rappelait Bances Candamo, dans son *Teatro de los teatros* :

> Las comedias de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo personajes particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...]. Estas

32. Vélez de Guevara, *El rey naciendo mujer,* p. 60 et p. 133-134. Dans la seconde citation, Vélez se fait l'écho de ce que recommande par exemple Pellicer dans son *Idea de la comedia de Castilla*, traité trop souvent normatif pour être un fidèle reflet de la pratique : « Cada jornada debe constar de tres *escenas*, que vulgarmente se llaman *salidas ;* a cada escena le doy trescientos versos, que novecientos es suficiente círculo para cada jornada, supuesto que la brevedad en las comedias les añade bondad y donaire » (*Idea de la comedia de Castilla*, en Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972 : 270).
33. Calderón, *No hay burlas con el amor,* p. 501.

> de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros[34].

Bances Candamo écrit cela en 1690, à un moment tardif dans l'histoire de la *Comedia nueva*, quand un spectateur averti observe que les mêmes scènes (*lances*) y sont reprises et imitées jusqu'au tarissement de leur force comique, au point d'être devenues répétitives. La critique plus récente, prolongeant les observations de Bances Candamo, est allée plus loin, en voyant comme un trait constitutif de cette esthétique théâtrale une conception de la vraisemblance qui en assume le caractère artificiel et non pas vériste, alors même que l'on peut relever dans ces comédies domestiques, dont l'action est située dans le *hic et nunc* du public du théâtre commercial, la présence d'une certaine forme de réalisme, par l'allusion à des événements du temps présent, ou grâce à des descriptions relevant de l'étude de mœurs. C'est ici le hasard et la coïncidence qui régissent l'action, et s'il arrive que les auteurs respectent les unités de lieu et de temps, ce n'est pas en prétendant à une visée mimétique, mais au contraire en manière de jeu, parce que la vraisemblance y est invraisemblable et ludique[35]. Dès lors que c'est l'artifice qui prédomine, et que les structures dramatiques de la pièce sont transparentes, le spectateur vient chercher au théâtre un divertissement urbain et honnête au cours duquel il est invité moins à rire qu'à sourire aux situations frivoles dans lesquelles sont pris les personnages. Le métadiscours peut ainsi apparaître lui-même comme un élément conventionnel de la poétique d'un sous-genre.

L'insistance mise, dans les différents exemples cités, sur la question de la vraisemblance doit ainsi éveiller l'attention, sinon la suspicion, du lecteur : tout se passe comme si l'ironie qui inspirait ces paroles nous engageait à considérer qu'un discours qui se prétend discours de vérité ne peut être pris que comme son contraire, comme *mentira*, et non comme *verdad*, comme dirait Cervantès, dès lors qu'il s'énonce depuis une situation fictionnelle : l'art est une supercherie, le théâtre ne peut proposer que du vrai-semblable, c'est-à-dire du faux. S'il en est bien ainsi, on peut observer la grande cohérence esthétique de la *Comedia*, que ce soit dans le registre sérieux, dont nous parlions brièvement en commençant, ou que ce soit dans le registre léger. Là où le théâtre sérieux dénonce paradoxalement sa propre inanité et rompt l'illusion sur laquelle il se fonde pour mieux mettre en lumière son contenu didactique, le théâtre comique insistera sur le

34. Cité par Wilson et Moir, 1974 : 100.
35. V. Arellano 1988 : 31.

plaisir pris au spectacle, et sur un plaisir particulier, mais pareillement fondé sur la rupture de l'illusion. Ce plaisir, somme toute intellectuel, est proche de celui qu'évoque Lope de Vega dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, à propos de ce qu'il nomme amphibologie, dont la mention lui semble suggérée par celle de la tromperie paradoxale – celle qui est réalisée à partir de la vérité elle-même – qu'il évoque dans les vers précédents (que je citerai également pour cette raison) :

> El engañar con la verdad es cosa
> que ha parecido bien, como [lo] usaba
> en todas sus comedias Miguel Sánchez,
> digno por la invención de esta memoria.
> Siempre el hablar equívoco ha tenido
> y aquella incertidumbre anfibológica
> gran lugar en el vulgo, porque piensa
> que él sólo entiende lo que el otro dice[36].

Le mécanisme psychique décrit par le Phénix des Esprits est très précisément celui du rire et nous renseigne sur l'essence du comique, dont on perçoit qu'il a partie liée avec la métathéâtralité : d'une part, parce que le métadiscours suppose une transgression des règles, une inobservation des règles, des contraintes, des conventions, des régularités formelles dont est précisément dénoncé le caractère contraignant – et nous avons vu que les exemples les plus patents de métathéâtralité se rencontrent de façon privilégiée dans le sous-genre comique ; d'autre part, parce que l'inobservation des règles, la dénonciation du mécanique, comme l'explique Bergson dans son fameux essai sur le rire, induit une sentiment de supériorité, en l'occurrence de supériorité partagée, ou de connivence, entre l'émetteur et le récepteur du message. Tant pour l'*engaño con la verdad* que pour *el hablar equívoco*, il est fait appel à la complicité du public et à sa capacité à décoder un message complexe. Dans les deux cas, l'action représentée ou le texte prononcé (ce qui revient au même, puisque toute action est verbalisée au théâtre), ce que l'on appelle parfois les *palabras a dos luces*, présupposent la sagacité d'un spectateur aguerri par l'habitude d'assister à des représentations fréquentes et capable de départager une interprétation superficielle et une interprétation profonde, en d'autres termes, un sens littéral et un sens figuré.

36. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 148-149.

Bibliographie

Abel, Lionel, *Metatheatre, a new view of dramatic form* (New York : Hill and Wang, 1963).

Arellano, Ignacio, « Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada », *Cuadernos de Teatro Clásico*, n° 1 (1988) p. 27-49

—, *Historia del teatro español del siglo XVII*, (Madrid : Cátedra, 1995).

Brioso Santos, Héctor, « Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del siglo de oro: la loa », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22 novembre 2003)* (éd. I. Ibañez, Pampelune : Eunsa (Anejos de RILCE, n° 52), 2005), p. 67-88.

Calderón De La Barca, Pedro, *Auristela y Lisidante*, dans Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 1, Comedias* (éd. A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1956) p. 2005-2052.

—, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, dans *Ibidem*, p. 276-311.

—, *El castillo de Lindabridis*, dans, *Ibidem*, p. 2056-2093.

—, *La desdicha de la voz*, dans *Ibidem*, p. 916-953.

—, *La hija del aire*, dans Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 2, Dramas*, (éd. A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1969), p. 715-788.

—, *Hombre pobre todo es trazas*, dans Calderón de la Barca, *Obras completas, t. 1, Comedias* (éd. A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1956), p. 203-233.

—, *Mañana será otro día*, dans Calderón de la Barca, *Ibidem*, p. 570-600.

—, *No hay burlas con el amor*, dans Calderón de la Barca, *Ibidem*, p. 496-527.

—, *La vida es sueño*, (éd. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 208)) 1994.

Couderc, Christophe, « La dramaturgie de l'illusion dans le théâtre classique en Espagne (*Le Grand Théâtre du monde* et *La Vie est un songe* de Calderón) », *Littératures classiques* (« L'illusion au XVIIe siècle »), 44 (2002), p. 239-262.

—, « "Quedar vacío el tablado" : sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22*

novembre 2003) (éd. I. Ibañez, Pampelune : Eunsa (Anejos de RILCE, n° 52), 2005), p. 89-110.

Dixon, Victor, « El post-Lope : *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para Palacio », dans *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio 1995)* (F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (éds.), Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996), p. 61-82.

Forestier, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle* (Genève, : Droz, 1996), 2e édition augmentée [1981].

Gómez, Jesús, « Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega », *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (1992) p. 221-247.

O'connor, Thomas A., « Is the Spanish *Comedia* a Metatheater ? », *Hispanic Review*, (43) (1975) p. 275-291.

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.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre (*Paris : Messidor-Éditions Sociales, 1987).

Rojas Zorrilla, Francisco de, *Abrir el ojo*, éd. F. Pedraza et M. Rodríguez Cáceres, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, (Madrid : Castalia, 2005).

—, *Lo que son mujeres,* dans *Comedia escogidas* (éd. R. de Mesonero Romanos (BAE 54), Madrid : Atlas, 1952).

Sánchez Escribano, Federico, et Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco* (Madrid : Gredos, 1972).

Tirso De Molina, *No hay peor sordo*, dans *Obras dramáticas completas*, III (éd. Blanca de los Ríos, Madrid : Aguilar, 1958), p. 1016-1068.

Vega, Lope de, *Amor con vista*, dans *Obras dramáticas de Lope de Vega*, (Nueva edición de la Real Academia Española, Madrid) (1916-1930), t. X, p. 598-634.

—, *La amistad y obligación,* dans *Obras dramáticas de Lope de Vega* (Nueva edición de la Real Academia Española, Madrid) (1916-1930), t. III, p. 324-354.

—, *Arte nuevo de hacer comedias* (éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid : Cátedra, 2006).

—, *El bobo del colegio (*éd. Javier San José Lera, Salamanque : Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).

—, *La dama boba* (éd. Diego Marín, Madrid : Cátedra (Letras hispánicas, 50), 1989).
—, *La noche de San Juan* (éd. A. Stoll, Kassel : Reichenberger, 1988).
—, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza* (éd. David Kossoff, Madrid : Castalia, 1970).
Vélez De Guevara, Luis, *El rey naciendo mujer* (éd. William R. Manson et C. George Peale, Newark : Juan de la Cuesta, 2006).
Wardropper, Bruce W., « The implicit craft of the spanish "comedia" », dans *Studies in spanish literature of the golden age, presented to Edward M. Wilson* (R. O. Jones éd., Londres : Tamesis, 1973) p. 339-356.
Wilson, Edward M., et Moir Duncan, *Historia de la literatura española, 3. Siglo de Oro : teatro* (Barcelone : Ariel, 1974).

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. 111-130,
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 Barca[1]

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'envie[2].

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 continuel 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 public [5].

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 réfé-

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 assertion[6], 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 arrête[7]. 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 Déchu[8].

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 allégorisant[9] ? 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 certitudes[10]. 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 1647[11], 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 tradition [12]. David, évidement, 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 « annonciateurs » 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 adjuvants 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 / empieza 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 aquesto 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 paroles[15] ; 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 vraisemblance [16]. Il s'agit du jeu des gages déjà mentionné :

> El juego es de las colores ;
> que aunque dicen que es de ingeño,
> 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 abyme [17], 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 Casalduero (Casalduero : 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 vie[18] ; 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 Foi[20]. 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 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 vite[24], 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'autres[25] – 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 forces[26]. 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* :

Luzbel 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, 1987[5]).

—, *Obras Completas*, II, *Dramas* (éd. Ángel Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1987[5]).

—, *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, 1987[2]), 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 éds, 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 escogidas* (Madrid : Domingo Morrás, 1652, f. 1-16v°. [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 XVIe 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 XVe siècle-XVIIe 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 XVIe et XVIIe 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 éds., 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 éds., Lincoln : Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981), p. 141-60.