THÉÂTRE MIROIR

Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle

www.librairieharmattan.com diffusion.harmattan@wanadoo.fr harmattan1@wanadoo.fr

> © L'Harmattan, 2006 ISBN: 2-296-01297-3 EAN: 9782296012974

Tadeusz KOWZAN

THÉÂTRE MIROIR

Métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle

L'Harmattan

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris FRANCE

L'Harmattan Hongrie Könyvesbolt Kossuth L. u. 14-16

1053 Budapest

Espace L'Harmattan Kinshasa Fac., des Sc. Sociales, Pol. et Adm.; BP243, KIN XI

Université de Kinshasa - RDC

Via Degli Artisti, 15 10124 Torino ITALIE

L'Harmattan Italia L'Harmattan Burkina Faso 1200 logoments villa 96 12B2260 Ouagadougou 12

Univers Théâtral

Collection dirigée par Anne-Marie Green

On parle souvent de « crise de théâtre », pourtant le théâtre est un secteur culturel contemporain vivant qui provoque interrogation et réflexion. La collection *Univers Théâtral* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine théâtral.

Ainsi la collection *Univers Théâtral* entend proposer un panorama de la recherche actuelle et promouvoir la diversité des approches et des méthodes. Les lecteurs pourront cerner au plus près les différents aspects qui construisent l'ensemble des faits théâtraux contemporains ou historiquement marqués.

Dernières parutions

Eraldo PERA RIZZO, Comédien et distanciation, 2006.

M. GARFI, Musique et spectacle, le théâtre lyrique arabe, esquisse d'un itinéraire (1847-1975), 2006.

F. ARANZUEQUE-ARRIETA, Arrabal. La perversion et le sacré, 2006.

Marc SZUSZKIN, L'espace tragique dans le théâtre de Racine, 2005.

Evelyne DONNAREL, Cent ans de théâtre sicilien, 2005.

Simon BERJEAUT, Le théâtre de Revista: un phénomène culturel portugais, 2005.

Thérèse MALACHY, La comédie classique. L'altérité en procès, 2005.

Donia MOUNSEF, Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès, 2004.

Edoardo ESPOSITO, Eduardo de Filippo: discours et théâtralité. 2004.

Monique MARTINEZ THOMAS, Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine, 2004.

Pascale ROGER, La Cruauté et le théâtre de Strindberg, 2004.

Charles JOYON, Du café au théâtre, 2003.

Alvina RUPRECHT, Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe, 2003.

François CAVAIGNAC, Eugène Labiche ou la gaieté critique, 2003.

Du même auteur:

Littérature et spectacle, Varsovie, PWN, 1970; nouv. éd. La Haye-Paris, Mouton, 1975, trad. japonaise et espagnole.

Avec Halina Kowzan: Le théâtre français en Pologne. Choix bibliographique, Paris, Sorbonne, 1972.

Analyse sémiologique du spectacle théâtral, Université Lyon II, 1976.

« Hamlet » ou le miroir du monde, Paris, Editions Universitaires, 1991.

Spectacle et signification, Candiac (Québec), Les Editions Balzac, 1992.

Sémiologie du théâtre, Paris, Nathan, 1992; réédition Paris, Armand Colin, 2005; trad. chinoise.

El signo y el teatro, Madrid, Arco Libros, 1997.

Composition : Christiane LIIOTTE

 \vec{A} ma femme \vec{A} ma fille

PROLOGUE

« Le but du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature », ces paroles d'Hamlet, reprenant le vieil adage sur « Le théâtre miroir du monde », s'appliquent, jusqu'à nos jours, à la quasi totalité des pièces de théâtre. Il y a cependant des ouvrages dramatiques qui constituent un double ou un triple miroir, et parfois un jeu de miroirs jusqu'à l'infini. Ce sont les pièces qui appartiennent aux catégories « théâtre dans le théâtre » et métathéâtre.

Le théâtre et le miroir font bon ménage, depuis des siècles.

Commençons par quelques remarques linguistico-éthymologiques. En latin, speculum (miroir) et spectaculum (spectacle) ont la même origine : tous les deux viennent du verbe spectare ou specere qui veut dire « regarder ». On retrouve cette parenté dans les langues romanes : specchio et spettacolo en italien, espejo et espectáculo en espagnol. Et aussi dans les langues germaniques ou l'analogie est encore plus frappante : dans le couple allemand Spiegel et Spiel ainsi que dans le couple néerlandais spiegel ou spel, le second terme signifie d'abord jeu, ensuite spectacle. La convergence entre miroir et spectacle existe également dans les langues slaves, bien que la racine n'y soit pas d'origine latine : ainsi en russe zerkalo signifie-t-il miroir, zrelišče spectacle et zritel - spectateur. Quant au français, il faut, pour découvrir analogie, se rapporter aux adjectifs « spectaculaire » « spéculaire » (ce dernier est un terme honorable puisqu'il date du XVI^{ème} siècle) ou bien à un nom technique, encore plus ancien : le spéculum, miroir utilisé par les médecins.

Tout cela prouve que la parenté entre le spectacle et le miroir est bien ancrée dans la conscience linguistique de différents peuples. Comment le parallélisme entre ces deux notions ou plutôt ces deux phénomènes, puisque le miroir aussi bien que le spectacle théâtral se manifestent dans leur matérialité, est-il perçu par les théoriciens ?

L'idée du théâtre comme miroir du monde et des sentiments humains nous vient de l'Antiquité. C'est la Livius Andronicus qu'on attribue la définition de la comédie comme speculum vitae, on évoque aussi celle de Cicéron, imago veritatis, speculum consuetudinis (image de la vérité, miroir des coutumes). Cette comparaison est reprise par des auteurs du XVI^{ème} siècle. « La comédie est l'image ou plutôt le miroir de la vie humaine » - écrit Thomas Elvot dans son traité The Governor (1531). Giambattista Gelli, dans le prologue de la Sporta (1543), affirme que la comédie « n'est rien d'autre qu'un miroir des coutumes de la vie privée et civile sous l'image de la vérité». Un autre Florentin, Benedetto Varchi, reprend cette formule dans le prologue de la Suocera (publ. posth. 1569) en disant que la comédie n'est « qu'une image ou plutôt un miroir de la vie de la cité ». En France, c'est Jacques Peletier qui, dans son Art poétique (1555), appelle la comédie « miroir de la vie ». Et Jean de La Taille, dans le prologue des Corrivaux (écr.1562, publ.1573), affirme que sa comédie « représentera comme en un miroir le naturel et la façon de faire d'un chacun du populaire ». La comparaison avec le miroir est encore plus répandue au XVII ème siècle. On la trouve aussi bien sous la plume de Jean Mairet (« la tragédie est comme le miroir de la fragilité des choses humaines » - écrit-il dans la préface de sa Silvanire, (en 1631) que dans les écrits théoriques du précurseur de la poésie baroque en Allemagne, Martin Opitz (« la tragédie n'est rien d'autre qu'un miroir présenté à ceux qui fondent leur action ou inaction uniquement sur le hasard » - dit-il, en 1625).

Selon la tradition qui remonte au Moyen Âge, « le miroir, lieu privilégié, capte les reflets d'une réalité supérieure et cachée » (Jean Frappier). De tout temps, les peintres se plaisaient à représenter de dos les personnages dont la figure ne nous apparaissait que par l'intermédiaire d'une glace. Dans *La leçon de musique* (v. 1660), c'est dans un miroir placé au-dessus de l'épinette que Vermeer nous fait voir la face de la jeune musicienne. Tout comme son contemporain, Cornelis de Man, qui peint par-derrière l'un des *Trois géographes* dont la physionomie se reflète dans une glace au-dessus du globe terrestre.

Le miroir joue pleinement son rôle de détecteur d'une réalité cachée quand il réfléchit (ou est censé réfléchir) un monde qui se situe en dehors de l'espace représenté dans le tableau même. Ainsi le miroir convexe suspendu au fond de la pièce, dans le *Portrait d'Arnolfini et de sa femme* de Jean Van Eyck, permet de voir non seulement le dos des époux, mais aussi deux personnes (l'une d'elles étant probablement le peintre luimême) qui occupent la place où se trouve le spectateur contemplant le

tableau. Au XVII^{ème} siècle, ce procédé sera repris par Vélasquez dans *Les ménines*, les deux modèles présumés du peintre se reslétant dans un miroir accroché au fond de la pièce. C'est un élève de Rembrandt, Samuel Van Hoogstraten, qui a mis en parallèle la notion de miroir et celle de spectacle, en écrivant, dans son traité de peinture, que l'artiste ne devait jamais de séparer d'une glace, afin d'» être acteur et spectateur à la fois ».

Si un seul miroir suffit pour voir son propre visage, il en faut deux pour voir sa nuque. Le jeu de deux glaces permet de découvrir l'invisible. Si le spectacle théâtral reflète le monde, la pièce dans la pièce – ce deuxième miroir – a la faculté de montrer la face cachée des personnages et des événements. Le spectacle du *Meurtre de Gonzague*, dans *Hamlet*, dévoile le crime de Claudius. Le spectacle créé par le magicien Alcandre, dans *L'illusion comique* de Corneille, fait voir à Pridamant les péripéties de son fils. Le fragment du *Cid*, récité dans *Marion Delorme* de Victor Hugo, découvre l'identité de Marion et de Didier.

Si le théâtre est censé être le miroir du monde, les procédés du théâtre dans le théâtre installent sur la scène un deuxième ou un troisième miroir -convexe ou concave-, parfois déformant. Ainsi le monde qui s'y reflète présente au spectateur ses différentes facettes, ses aspects parfois les plus inattendus, cachés à la vision simple, normale, directe et qui sont découverts grâce au jeu de miroirs.

L'épanouissement de différentes formes de ce qu'on appelle couramment théâtre dans le théâtre, au XVII^{ème} siècle, coïncide avec l'essor de la miroiterie. La production de miroirs à l'échelle industrielle s'est développée, à Venise et en France, au cours du XVII^{ème} siècle, notamment la production des glaces à grande surface. Les palais et les châteaux se surpassaient dans l'installation de somptueuses galeries des glaces, donnant de multiples reflets des personnes qui s'y regardaient. A la même époque s'est répandue la mode des « théâtres des glaces » (theatrum polydicticum), cabinets multipliant à l'infini des objets et des personnes déformés, avec des effets surréalistes.

*

Il convient de faire quelques précisions terminologiques.

Tout au cours du XXème siècle, la grande majorité des auteurs utilisait le terme « théâtre dans le théâtre ». Terme plurivoque, compte tenu du fait que le mot « théâtre » a, en français, une dizaine d'acceptions. Théâtre dans le théâtre peut donc signifier pièce dans la pièce, scène sur la scène, spectacle dans le spectacle. Le terme anglais *play within a play* est plus précis, mais plus restreint, il signifie pièce dans la pièce. En allemand, *Spiel im Spiel* veut dire jeu dans le jeu et *Schauspiel im Schauspiel* - spectacle (ou pièce) dans le spectacle. Ce qu'on appelle couramment « théâtre dans le théâtre » comporte deux phénomènes distincts : pièce dans la pièce et pièce sur le théâtre, même si les deux sont présents dans certains ouvrages dramatiques.

En 1963, Lionel Abel a lancé le terme « métathéâtre », ¹, calqué sur « métalangage » (= langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s'applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d'autres faits théâtraux : citations dramatiques, réflexions sur l'art de théâtre, pièce (s) dans la pièce. C'est ce qu'on peut appeler « théâtre sur le théâtre », tandis que le terme « théâtre dans le théâtre » s'applique aux ouvrages dramatiques et / ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le (s) fragment (s) de pièce (s) à l'intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce (s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l'ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure. La notion de métathéâtralité est donc plus large que celle de théâtre dans le théâtre. Pour ne pas créer de termes nouveaux (les sciences humaines abondent en vocables créés ad hoc et morts aussitôt après), nous utiliserons les deux termes existants, méthathéâtre et théâtre dans le théâtre, tout en précisant, le cas échéant, s'il s'agit d'une pièce dans la pièce ou d'une pièce sur le théâtre.

Nous considérons comme pièce dans la pièce non seulement une pièce entière, mais aussi un fragment ou même une citation, plus ou moins longue, d'un ouvrage dramatique. Quant à la pièce sur le théâtre, il s'agirait non seulement des réflexions sur l'art théâtral, mais aussi des pièces ayant pour personnages des auteurs dramatiques, des comédiens, des metteurs en scène ou autres gens de théâtre. On distinguera aussi une

¹ Lionel Abel, Metatheatre. A New View of Dramatic Form, New York, Hill and Wang, 1963.

12

.

catégorie particulière du jeu de miroirs qui est l'auto réflectivité ou l'autothématisme, ainsi que différentes formes de distanciation, comme l'adresse au public, le commentateur épique, le prologue et l'épilogue.

La métathéâtralité est un phénomène universel, elle est omniprésente depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à nos jours, dans toutes les langues et toutes les régions du monde. Notre ouvrage présente ou mentionne un millier de pièces de théâtre provenant de trente-cinq pays. Elles sont puisées dans le répertoire théâtral français, belge, néerlandais, anglais, irlandais, américain, canadien (anglophone et francophone), suisse (alémanique et francophone), allemand, autrichien, italien, espagnol, portugais, suédois, norvégien, danois, russe, polonais, tchèque, slovaque, slovène, serbe, croate, hongrois, roumain, israélien, yiddish, argentin, brésilien, mexicain, chilien, turc, australien, japonais, indien (sanskrit). Les pièces sont datées systématiquement — la datation permet de découvrir les influences éventuelles et l'évolution de tel ou tel phénomène dans le temps. Lorsqu'il y a un décalage significatif entre l'écriture, la première représentation et la publication, nous indiquons les deux ou les trois dates.

Survol historique

Antiquité

La méthéâtralité se manifeste depuis les origines de la dramaturgie européenne, c'est-à-dire depuis l'Antiquité grecque. Chez les grands tragiques — Eschyle, Sophocle et Euripide — elle prend la forme de chœur comme présentateur-commentateur, de prologue et épilogue qui encadrent la fable proprement dite, et d'adresse aux spectateurs qui rompt l'illusion scénique.

Aristophane y ajoute un élément nouveau : il met en scène dans ses comédies Eschyle et surtout Euripide. Quant à la comédie latine, la plupart des pièces de Plaute ont un prologue en la personne du chef de la troupe ainsi que des adresses au public avec la formule finale *Spectatores plaudite*. Cette formule fut reprise par Térence, dont les comédies sont dotées de prologues très développés.

Avant de passer aux temps modernes, un saut hors de l'Europe, en respectant l'ordre chronologique. Il y a des pièces indiennes (sanskrites) du V^{ème} au XII^{ème} siècle, qui contiennent des spectacles joués par des comédiens à la cour royale, et aussi le prologue avec le directeur du théâtre et une actrice, comme dans le célèbre *Anneau de Çakuntalâ* de Kâlidâsa.

Temps modernes

Dans le théâtre médiéval européen — religieux et profane — le présentateur-commentateur et les adresses au public sont monnaic courante. Mais c'est au seuil des temps modernes qu'apparaissent deux pièces métathéâtrales qui méritent notre attention. Elles datent d'environ 1500 et sont considérées comme les premières pièces modernes qui exploitent pleinement le procédé du théâtre dans le théâtre.

miracle flamand Mariette et Nimèque (Marieken Nieumeghen), d'un auteur inconnu, présente l'histoire d'une jeune fille qui, séduite par le diable à forme humaine, s'abandonne au péché et au crime. Après plus de sept ans d'une vie débauchée, Marieken assiste à une représentation sur la place publique, d'un jeu de Mascaron avec Dieu et Notre-Dame comme personnages. Impressionnée par le spectacle de ce « jeu de chariot » (wagenspelen), la pécheresse se repentit, elle demande le pardon au pape et fait pénitence dans un couvent. L'action de cette pièce édifiante, dans laquelle le récit alterne avec le dialogue dramatique, est très mouvementée : les tableaux successifs nous amènent, tour à tour, à Nimègue, à Bois-le-Duc ('S Hertogenbosch), à Anvers, à Cologne, à Rome, enfin à Maastricht ou Marieken finit ses jours au couvent des pécheresses repenties. Voilà un ouvrage dramatique qui contient une véritable pièce intérieure (jeu de Mascaron), ouvrage dont les personnages sont dotés d'une psychologie plus vraie que dans n'importe quelle autre pièce de l'époque. Ajoutons que Bohuslay Martinu a pris Marieken van Nicumeghen comme l'un des personnages de son opéra Les jeux de trois Marie (1934).

C'est vers 1500, c'est-à-dire à l'époque même du miracle flamand, que fut représentée à Londres la pièce de Henry Medwall, chapelain de l'archevêque de Canterbury, cardinal Morton, et titulaire d'une cure sur le continent, aux environs de Calais. Déjà le titre de la pièce, *Fulgens and Lucrece* (ou *Fulgens and Lucres*, pour reprendre la graphie de l'unique exemplaire conservé, imprimé entre 1513 et 1519 et redécouvert en 1919), nous indique qu'il s'agit d'une histoire romaine, d'ailleurs puisée dans un ouvrage en latin de l'humaniste italien Bonaccorso, *De vera nobilitate* (1428), ouvrage qui fut traduit d'abord en français (1449) et ensuite publié en anglais (1481).

L'originalité de la pièce de Medwall consiste dans le fait qu'elle se joue à deux niveaux différents. D'une part il y a le sénateur romain Fulgens, sa fille Lucrèce et les deux prétendants à sa main, un patricien et un plébéien. Leur histoire constitue la pièce intérieure. D'autre part, il y a deux personnages anonymes, A et B, qui ouvrent le spectacle et discutent sur la pièce qu'on va représenter, en dévoilant une partie de l'intrigue. Dans cette espèce de prologue, ils sont visiblement étrangers à la troupe. Mais au cours du spectacle, A et B assument le rôle des serviteurs des deux candidats au mariage. Au début de la deuxième partie, après avoir rappelé au public le sujet de ce qu'on venait de jouer et annoncé la suite,

A et B interviennent déjà comme membres de la troupe. Et dans la dernière scène, ce sont eux qui racontent le dénouement de la pièce et en commentent la morale.

Ainsi, A et B assurent le cadre épique de la pièce sur les péripéties d'une famille romaine, ils constituent une sorte de pièce extérieure par rapport à Fulgens and Lucrece. Mais ils deviennent aussi actants de la pièce intérieure, leur rôle est même déterminant dans l'action de celle-ci. Fulgens and Lucrece de Henry Medwall est donc un ouvrage dramatique avec deux présentateurs-commentateurs (formant le cadre extérieur) qui deviennent personnages de la pièce proprement dite (à l'intérieur de ce cadre) et aussi intermédiaire entre la pièce et le public. Leur triple rôle est un phénomène assez particulier. On le retrouvera, un siècle plus tard, dans Le chevalier au pilon flamboyant (The Knight of the Burning Pestle) de Francis Beaumont et John Fletcher (1609) et, deux siècles plus tard, dans L'Opéra du gueux (the Beggar's Opera) de John Gay (1728). Procédé devenu assez courant au XX^{éme} siècle, pour ne citer que Le cercle de craie caucasien de Brecht.

Ajoutons que dans la deuxième partie de Fulgens and Lucrece il y a un intermède dansé, autre forme de spectacle dans le spectacle, donné par une troupe de mimes (mummers). L'un des deux prétendants, Cornelius, s'adresse à Lucrèce : « Voulez-vous voir une danse lente à la manière d'Espagne ? » (Will ye see a base [= slow, stately] danse after the guise of Spain ?). Et une fois la troupe entrée, B dit à l'un des comédiens, en flamand : Spele up tamborine, ik bide owe, frelike (« Jouez du tambourin, je vous en prie, gaiement »). Ces éléments espagnol et flamand, introduits dans la pièce, laissent supposer qu'elle fut jouée devant les ambassadeurs d'Espagne et des Flandres, reçus par le protecteur de Henry Medwall, le cardinal Morton. Décidément, l'Europe de l'époque fonctionnait selon le principe des vases communicants, non moins qu'aujourd'hui.

Quant au théâtre français, c'est dans la première moitié du XVIème siècle que l'on trouve les spécimens marquants du métathéâtre.

La Sottie des béguins, pour laquelle Emile Picot propose un titre plus approprié de Sottie des Enfants de Bon Temps, fut jouée à Genève, le 22 février 1523. Mère Folie, « vêtue de noir », déplore la disparition du « bon père Bon Temps » et énumère les membres de la confrérie — qui portait le nom d'«Enfants de Bon Temps » — morts dernièrement. Un messager arrive avec une lettre de Bon Temps. Donc il n'est pas mort!

Joie générale. Mère Folie appelle les membres de la compagnie, les « suppôts », qui montent sur le théâtre par des échelles et se préparent à donner un spectacle. Ils mettent leurs costumes, ce qui provoque des incidents qui ont valu à cette sottie le nom... des béguins, c'est-à-dire chaperons de fous.

FOLIE
Puis qu'estes tous enfarinez,
Soyez prests a jouer la farce.

PETTREMAND

Nous sommes prests en ceste place ;

Commençons!

Finalement, le spectacle est reporté, en attendant le retour de Bon Temps.

Un an plus tard, le 14 février 1524, fut jouée à Genève, la *Sottie du Monde* qui constitue une suite de la *Sottie des béguins*. Un nouveau personnage, le Médecin, évoque l'aventure de l'année précédente :

Nous soms les pauvres enfants sots Qui joyeusement, l'an passé, Voyants que n'estoit trespassé Nostre père Bon Temps, soudain Posasmes le deuil, et d'un train Reprimes nos habits de sots Pour jouer; mais, nottez les mots, Pour ce que chaque habit estoit Sans chaperon, tout demeuroit; Toustefois nostre Merre Sotte Renversa vistement sa cotte Et du beau bout de sa chemise Nous enbeguina a sa guise. Or en des beguins, par merveilles, Ne se trouverent les aureilles Droittes; mais se tenovent a colle Forte au cul de ladite folle : Ainsy, a faulte de la droitte Oreille, comme on peut congnoistre, Tout demeura.

Pièce s'articulant à une pièce précédente, avec référence explicite à celle-ci, voilà un procédé qui n'est pas sans analogie avec celui qui sera

utilisé par Molière : les personnages de *La critique de l'Ecole des femmes* dissèquent *L'école des femmes* dont ils viennent de voir la représentation, les uns condamnant les « sottises de cette pièce », d'autres la défendant, d'autres encore déplorant que ce genre de « sottises ont tout Paris », qu '«on ne cours plus qu'à cela ».

Revenons à notre *Sottie du Monde* genevoise. Mère Folie conduit les représentants de divers états et métiers (Prêtre, Médecin, Conseiller, Orfèvre, Bonnetier, Couturier, Savetier, Cuisinier) devant le Monde. Mais celui-ci est malade. Après avoir examiné son urine, le Médecin l'interroge : « Qu'est-ce qui vous fait mal le plus ? »

Le MONDE La teste. Je suys tout lassé, Tout troublé et tout tracassé De ces folies qu'on a dit, Que j'en tombe tout plat au lict.

Le personnage allégorique du Monde est ici ridiculisé, contrairement à une vieille tradition qui en fait un intermédiaire entre Dieu et les mortels et qui trouve son sommet dramatique dans *Le grand théâtre du Monde (El gran teatro del mundo*) de Calderón où le Monde s'identific avec la scène.

Il y a aussi, dans cette première moitié du XVI^{ème} siècle, des pièces qui perlent sans ménagement de la vic et des mœurs des gens de spectacle. Dans la farce rouennaise *La réformeresse* (v. 1540) le Badin introduit d'abord les

Enfans sans soucy, Qui cherchent besongnes mal faictes.

LA REFORMERESSE.

A! mes beaux enfans, Vous soyés les tresbien venus. Qui vous gouverne donc? Tous ensemble

Venus.

LE BADIN

Vouere, menestrieurs et chantres, Bien souvent telz gens ont les chancres, Ensuyvans leurs plaisirs menus. La Réformeresse et son valet le Badin ne ménagent ni les acteurs (« joueurs de farces ») ni les auteurs (« faiseurs de farces et de rimes » ou « compositeurs ») :

LE BADIN
Vous di ge pas ? Menestrieux,
Musiciens, joueurs de farces

Musiciens, joueurs de farces, Yl ayment les petites garces Plus qu'i ne font leur createur.

LA REFORMERESSE Sa, monssieur le compositeur, Venés vers moy prendre l'adresse.

[...]

LE BADIN

Faiseur de farces et de rimes. A! il y a en eux des crimes, Sur ma foy, aussy bien qu'aux aultres. [...] Farceurs, rimeurs et rimaleurs

Farceurs, rimeurs et rimaleurs Y sont tous sus le bas metier.

A l'opposé de cette satire acerbe et malicieuse se place une autre farce normande, *Le bateleur*, créée à la même époque (v. 1550), qui fait éloge du métier de spectacle. Elle montre en pleine action une troupe composée de trois personnes : le Bateleur, son Varlet (= serviteur) et sa femme Binete. Le Bateleur attire le public en présentant les tours d'acrobatie du Varlet :

Arière, arière, arière, arière! Veoicy celuy qui passe tout: Sus, faictes le sault! hault, deboult! Le demy tour, le souple sault! Le faict, le defaict! Sus, j'ay chault, J'ey froid! Est-il pas bien apris?

Après cette « parade », la compagnie passe à son activité commerciale. Ce qu'ils proposent aux acheteuses potentielles, ce n'est ni la pacotille habituelle ni les remèdes miracles mais des portraits des badins, c'est-à-dire des acteurs qui se sont illustrés dans le rôle des sots :

LE VAR[LET]

Voecy des badins antiens, Voecy les ceulx du temps jadis, Qui sont lasus en paradis Sans soufrir paines ne travaulx. Voecy maistre Gilles des Vaulx, Rousignol, Brière, Peuget, Et Cardinot qui faict le guet, Robin Mercier, Cousin Chalot, Pierre Regnault, se bon falot, Qui chans de vires mectoyent sus.

A la suite de cette évocation des badins qui ne sont plus de ce monde, le Bateleur, le Varlet et Binete se surpassent à vanter les effigies des badins vivants, comme on fait aujourd'hui la publicité des photos des stars célèbres :

LE BATELYER.

Voiecy les vivans, voy les sy. Maintenant, je les vous presente. Voyés! [...]

LE VAR [LET]

Voy [les] sy, les nouveaulx badins Qui vont dancer le trihory; Vecy ce badin de Foury, Et le badin de Sainct-Gervais: Les voulés-vous?

LE BAT [ELEUR] Bien. Le badin de Soteville, Ou le celuy de Martainville, Les voulès-vous? [...]

BINETE

Voecy le badin aulx lunetes Et plusieurs aultres petis badins Qui vous avalent ses bons vins : Seront-il de la retenue ?

Enfin, le Varlet débite cette défense de son métier :

Une personne de valleur N'apelle un chantre bateleur Ne farceur; mais, à bien choisir, Gens de cœur, plains de tout plaisir.

Ces paroles n'annoncent-elles pas la scène finale de *L'illusion* comique de Pierre Corneille, ou Alcandre parle de « ce noble métier », « un métier si doux ».

C'est dans la décennie 1587-1597, à l'époque de la Renaissance tardive, qu'apparaissent les pièces métathéâtrales annonçant l'épanouissement de ce genre au cours du XVII^{ème} siècle, siècle baroque.

En voici quelques-unes.

Les bagnes d'Alger (Los baños de Argel) de Cervantès contiennent la représentation d'une pièce de Lope de Rueda organisée par des captifs espagnols.

La tragédie espagnole (The Spanish Tragedy, vers 1587) de Thomas Kyd, auteur présumé d'un Ur-Hamlet, perdu, comporte une sorte de prologue (induction) et d'épilogue, avec le spectre d'Andrea assassiné et la Vengeance, personnages qui interviennent aussi au cours de l'action. Le spectacle de la pièce intérieure a lieu à la fin du quatrième et dernier acte. Le vieux maréchal de la maison du roi d'Espagne, Hieronimo, met en scène une tragédie sur Soliman et Perseda, avec l'intention de venger la mort d'Andrea. Sa tragédie a quatre personnages, dont les rôles sont tenus par les protagonistes de la pièce extéricure : le sultan Soliman est joué par Balthazar, prince héritier de Portugal (qui a tué Andrea), Erastus par Lorenzo, fils du duc de Castille, le Pacha par Hieronimo lui-même, Perseda par Belimperia, nièce du roi d'Espagne et fiancée d'Andrea assassiné. A la fin de cette intra-pièce Belimperia (Perseda) tue pour de vrai Balthazar et se donne la mort, tandis que Hieronimo poignarde Lorenzo et se tue. Quatre vrais cadavres sur la scène de l'intra-pièce. Notons que La tragédie espagnole de Kyd est la première d'une longue série des «tragédies de vengeance» (une soixantaine entre 1587 et 1641), dont le spécimen le plus illustre fut *Hamlet* de Shakespeare.

Dans l'ouvrage collectif anonyme (auquel collaborait probablement Shakespeare) Sir Thomas More, une pièce intérieure, intitulée Le Mariage de l'Esprit et de la Sagesse (The Marriage of Wit and Wisdom),

est jouée par cinq comédiens devant Thomas More et ses invités (cette intra-pièce est une adaptation d'un interlude connu à l'époque, *Lusty Juventus*).

Quant à Shakespeare, douze parmi ses trente-sept pièces contiennent tel ou tel élément de métathéâtralité — pièce dans la pièce, chœur, adresse au public, prologue et épilogue —, dont six précèdent Hamlet. Peines d'amour perdues (Love's Labour's Lost, 1594) se termine par un spectacle chanté. Dans Le songe d'une nuit d'été, (A Midsummer-Night's dream, 1594), une troupe d'amateurs ridicules prépare, répète et donne en public un spectacle sur Pyrame et Thisbé. La mégère apprivoisée (The Taming of the Shrew, 1596) commence par une introduction (induction) avec des personnages extra-diégétiques, c'est-à-dire hors de l'action principale. Dans Roméo et Juliette, 1596, le Chœur commence et termine le premier acte. Il précède chacun des cinq actes de Henry V (1599). La deuxième partie de Henry IV (1599) comporte une introduction (induction) et un épilogue.

XVIIème siècle

Le XVII^{ème} siècle, par excellence métathéâtral, s'ouvre avec *Hamlet*, pièce emblématique du théâtre dans le théâtre. On y trouve la pièce dans la pièce (*Le meurtre de Gonzague*), la scène sur la scène, le spectacle dans le spectacle, les spectateurs de la pièce intérieure étant des personnages d'*Hamlet*. Il y a « mise en abyme » ou « mise en miroir » puisque *Le meurtre de Gonzague*, fiction dramatique, reflète la réalité vécue par les protagonistes d'*Hamlet*; le spectacle donné par les comédiens ambulants est un miroir tendu au meurtrier présumé. Cet aspect « théâtre dans le théâtre » est encore renforcé par le procédé que j'appellerais la triple vision.

Toute manifestation du spectacle dans le spectacle implique deux auditoires, deux groupes de spectateurs. D'une part, le public qui vient voir une pièce, d'autre part les personnages de cette pièce (représentés par des acteurs) qui regardent le spectacle donné par d'autres personnages de la même pièce. La particularité de la tragédie de Shakespeare consiste en ceci que deux de ses protagonistes, Hamlet et Horatio, ont les yeux fixés non pas sur *Le meurtre de Gonzague*, mais sur le visage de Claudius. Tandis que celui-ci ainsi que les autres personnages en scène regardent ou devraient regarder le spectacle joué

par les comédiens ambulants. Le public venu au théâtre pour voir la pièce de Shakespeare a donc un triple objectif visuel : il regarde Hamlet et Horatio qui regardent Claudius qui regarde *Le meurtre de Gonzague*.

Cette vision multiple crée quelques difficultés pour les metteurs en scène de la tragédic de Shakespeare. Deux solutions (avec de nombreuses variantes) sont envisageables. Ou bien on fait jouer la pantomime et *Le meurtre de Gonzague* au fond ou au milieu du plateau, la cour étant plus près de la rampe, tournée vers la scène intérieure (option choisie par Antoine Vitez, au Théâtre National de Chaillot, en 1983); dans ce cas, le vrai public voit moins bien les jeux mimiques des protagonistes, leurs attitudes qui sont d'une importance capitale pour l'intrigue. Ou bien, afin qu'on puisse les observer à loisir, les réalisateurs d'*Hamlet* placent les spectateurs de la pièce intérieure face au vrai public, au fond ou au milieu de la scène, tandis que le *Meurtre de Gonzague* est joué près de la rampe (comme dans la mise en scène de l'Old Vic, en 1953, ou dans celle de Patrice Chéreau, en 1988).

Les solutions intermédiaires, auxquelles recourent certains metteurs en scène, sont rarement satisfaisantes. Concilier les deux exigences, c'est-à-dire nous faire voir aussi bien le spectacle intérieur que toutes les subtilités des réactions de Claudius, d'Hamlet et d'Horatio, nécessite beaucoup d'imagination.

Le problème scénographique posé par *Hamlet* met en relief le jeu de miroirs interne qui lui est propre, cette mise en abyme structurale et événementielle que représente la pièce intérieure. Celle-ci constitue le microcosme de la pièce extérieure non seulement au niveau du dispositif scénique, mais aussi au niveau de l'intrigue. Dans la tragédie de Shakespeare, *Le meurtre de Gonzague* joué par les comédiens ambulants restitue le crime commis par Claudius. Cette « micropièce » est un miroir qu'Hamlet tend à son oncle et beau-père. Le roi s'y reconnaît et il brise la glace qui lui est tendue — La représentation est interrompue.

La fonction dramaturgique du miroir, dans *Hamlet* est de révéler la réalité secrète, de découvrir la vérité, tout comme sa fonction scénographique dans un spectacle virtuel est de montrer la face cachée des comportements des personnages. Le miroir tient une place non négligeable dans les conceptions philosophiques et esthétiques de Shakespeare. Déjà dans *Jules César* on trouve cet échange de répliques :

CASSIUS

Dites-moi, cher Brutus, connaissez-vous votre visage?

BRUTUS

Non, Cassius, car l'œil ne se connaît que par reflet, par quelque intermédiaire.

CASSIUS

C'est exact, et il est bien regrettable, Brutus, que vous ne possédiez pas de ces miroirs qui exprimeraient à vos yeux votre valeur cachée pour que vous puissiez voir votre image. [...]

Et puisque vous ne pouvez, vous le savez, vous connaître bien que par reflet, je vais être votre miroir, vous révéler sans vous flatter ce que vous ignorez encore de vous-même. (acte I, scène 2)

Mais une véritable théorisation appliquée à l'art théâtral, Shakespeare l'a mise dans la bouche d'Hamlet lui-même parlant « du théâtre dont l'objet a été dès l'origine, et demeure encore, de présenter pour ainsi dire un miroir à la nature et de montrer à la vertu son portrait, à la niaiserie son visage, et au siècle même et à la société de ce temps quels sont leur aspect et leurs caractères » (acte III, scène 2). Un rapprochement s'impose entre cet énoncé sur le miroir et la fonction spéculaire de l'épisode du théâtre dans le théâtre.

Il y a aussi un spectacle intérieur dans *La tempête* (*The Tempest*, vers 1611), mais c'est un spectacle très particulier puisqu'il est joué par des esprits. Pour célébrer l'union de Ferdinand et Miranda, Prospero a fait représenter une brève pièce mythologique, avec Iris, Cérès et Junon (acte IV). « Je dois présenter aux yeux de ce jeune couple / Quelque jeu de mon art », dit-il. « Des esprits que par mon art / J'ai mandé de leurs confins pour venir jouer / Mes fantaisies présentes ».

On compte une quarantaine de pièces métathéâtrales anglaises, dans la période 1592-1637, dont certaines introduisent le masque comme spectacle intérieur: La vengeance d'Antonio (Antonios Revenge, vers 1600) de John Marston, L'empire de la luxure (Lust's Dominion, 1600) attribué à Thomas Dekker, La tragédie du vengeur (The Revenger's Tragedy, 1606) de Cyril Tourneur ou La tragédie d'une vierge (The Maid's Tragedy, 1610) de Francis Beaumont et John Fletcher. Mais c'est une autre pièce métathéâtrale de ces deux auteurs, Beaumont et Fletcher, Le chevalier au pilon flamboyant (The Knight of the Burning Pestle, repr.

1609?, publ. 1613) qui mérite une présentation plus détaillée. On peut y distinguer trois niveaux qui s'interpénètrent. Au niveau de la pièce-cadre le Bourgeois et sa Femme sont spectateurs de la pièce intérieure, Le marchand de Londres, satire de la bourgeoisie de l'époque. C'est une histoire qui se joue entre Luce, son père (un riche marchand), son fiancé (imposé par le père) et son amant Jasper (apprenti de son père). Le Bourgeois et sa Femme, personnages de la comédie de Beaumont et Fletcher, commentent ce qui se passe sur la scène, ils s'adressent aux acteurs qui, eux, ne leur répondent jamais. C'est le Prologue et le Jeune Garcon (le régisseur) qui discutent avec eux. Excédés par la banalité du Marchand de Londres, les épiciers-spectateurs réclament une pièce avec leur garçon de boutique, Ralph, dans le rôle principal. Elle est intitulée Le chevalier au pilon flambovant et constitue un niveau supplémentaire de l'illusion théâtrale. Bien que les épisodes de cette pièce soient intercalés dans les scènes du Marchand de Londres, les deux pièces n'arrivent à former un tout. Chacune d'elles suit son cours indépendant, et une fois seulement leurs intrigues s'associent : au moment où Ralph rencontre dans la forêt la mère et le frère de Jasper. Les deux pièces restent donc autonomes ; si l'action du Marchand de Londres se développe de façon cohérente. Le chevalier est constitué par une suite d'épisodes centrés sur le personnage principal, épisodes de plus en plus fantaisistes et qui se trouvent récapitulés dans la tirade finale de Ralph. En utilisant les termes empruntés à l'Antiquité on dira que les personnages de la pièce extérieure, le Bourgeois et sa Femme, sont des coryphées par rapport au Marchand de Londres, ils sont démiurges par rapport à la seconde intrapièce.

Passons au théâtre espagnol du XVII^{ème} siècle. Après *Les bagnes d'Alger*, déjà mentionnés, Cervantès a donné, avant 1615, une pièce (entremés) d'une grande originalité, *Le retable des merveilles* (El retablo de las maravillas): le spectacle dans le spectacle y est imaginaire. Chanfalla, directeur d'un théâtre ambulant de marionnettes, annonce au public une série de scènes magiques qui ne seraient visibles qu'aux spectateurs ayant une ascendance légitime et n'ayant pas de sang non-chrétien. Les bâtards et les « impurs » ne verront rien. Le spectacle magique est composé de six épisodes: Samson, un taureau, des souris, la pluie, des lions et des ours, Hérodiade. Chanfalla et sa femme Chirinos décrivent les scènes successives, devant l'estrade vide. Les spectateurs, craignant d'être soupçonnés d'une origine « impure », font semblant de

voir ce qui n'existe pas et y réagissent bruyamment. Même les gens éduqués, le secrétaire de la mairie Pedro Capacho et le gouverneur Gomecillos, bien que conscients de la supercherie des marionnettistes, se plient à cette exigence. Malgré son caractère comique, *Le retable des merveilles*, utilisant le procédé de l'illusion au second degré (illusion dans l'illusion), a un contenu idéologique prononcé (Cervantès a écrit sa pièce en prison où il fut interrogé au sujet de sa pureté raciale). Il s'agit d'un phénomène du ressort de la psychologie sociale : résistance ou non-résistance à la pression de l'opinion publique. Faut-il reconnaître l'existence des faits non-existants pour ne pas être stigmatisé par la doctrine dominante ? Notons que Jacques Prévert a adapté *l'entremés* de Cervantès sous le titre *Le tableau des merveilles* (représ. 1934), en introduisant les personnages du peuple, ce qui met l'accent sur l'aspect social de la pièce plutôt que son aspect philosophique et psychologique.

Une autre pièce de Cervantès marquée par le théâtre dans le théâtre est *Pedro de Urdemalas* (av. 1615). Le drame de Lope de Vega sur Saint Genest, comédien et martyr, *Le feint véritable* (*Lo fingido verdadero*, publ. 1621), contient deux pièces intérieures qui reflètent les rapports entre la fiction de théâtre et la vie réelle.

A la même époque, Tirso de Molina introduit unc pièce pastorale au troisième acte de *La feinte Arcadie* (*La fingida Arcadia*, vers 1621).

L'équation théâtre = monde, qui remonte à l'Antiquité, est présente dans plusieurs autos sacramentales de Caldérón, particulièrement dans celui qui est intitulé Le grand théâtre du monde (El gran teatro del mundo, 1635?). L'Auteur (c'est-à-dire le Créateur) s'y adresse au personnage nommé le Monde : « la vie humaine étant un drame, je veux qu'aujourd'hui ce soit un drame que le ciel voie sur ta scène du monde. [...] Nous allons donc conjointement y être, moi l'Auteur, toi, la scène, et l'homme, acteur.» Et le Monde de répliquer, à la fin d'une longue tirade : « Or maintenant que voilà tout l'appareil préparé, accourez, mortels, venez, venez tous vous équiper pour paraître sur la scène du grand Théâtre du Monde! »

L'expression « el gran teatro del mundo » est d'ailleurs prononcée par Sigismond dans La vie est un songe (La vida es sueño, 1635) du même auteur.

Notons que Shakespeare associe le monde et le théâtre déjà dans les pièces qui précèdent *Hamlet*. Ainsi, dans *Le marchand de Venise*,

Antonio dit-il: « Je tiens ce monde pour ce qu'il est, Gratiano: un théâtre où chacun doit jouer son rôle, et où le micn est d'être triste », (acte I, scène 1). Rappelons aussi la célèbre tirade de Jacques, dans Comme il vous plaiera, comédie représentée au théâtre du Globe juste avant Hamlet: « Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Tous ont leur entrées et leurs sorties, et chacun y joue successivement les différents rôles d'un drame en sept âges » (acte II, scène 7).

L'adage « le monde est un théâtre » revient dans la littérature dramatique des siècles suivants, et cela dans différents contextes. C'est sur un ton comique qu'il est traité dans *L'impromptu des acteurs* de Panard et Sticotti (1745) dont voici l'air final :

Le monde est un théâtre, où chacun fait la scène, Que d'acteurs différents on y voit chaque jour ! Sans cesse on s'y déguise, on y trompe en amour, L'un contre l'autre on se déchaîne, Et se badine tout à tour.

Par contre, c'est à *l'auto sacramental* de Caldérón que se réfère directement Hugo von Hofmannsthal dans son *Grand théâtre du monde de Salzbourg (Das Salzburger grosse Welttheater*, 1922). Il y a là deux scènes : la scène supérieure où domine le Maître (Créateur) entouré des anges, du Monde et de la Mort, et la scène inférieure avec le Roi, la Beauté, la Sagesse, le Richard, le Paysan et le Mendiant. Le Maître ordonne un spectacle qui se déroulera sur la scène inférieure. Cette intrapièce retrace la vie des personnages jusqu'à leur mort. Pièce dans la pièce, deux scènes distinctes — le drame de Hofmannsthal présente une forme complète du théâtre dans le théâtre.

Après ce détour pré-et-post-calderonien revenons au XVII^{ème} siècle, cette fois en Italie. Parmi les scénarios de la commedia dell'arte de Basilio Locatelli (publ. 1618) se trouve La commedia in commedia, dans laquelle on joue une pièce all'improvviso en rapport avec l'intrigue principale, spectacle interrompu par la bagarre entre les personnages. Deux pièces intérieures sont insérées — comme le titre le dit — dans Le due commedie in commedia de Giovanni Baptista Andreini (1623). En 1637, Gian Lorenzo Bernini a fait représenter à Rome sa Comédie des deux théâtres, en exploitant l'effet de jeu de miroirs.

En ce qui concerne le domaine français, l'apparition du théâtre dans le théâtre est assez tardive, mais la production des pièces métathéâtrales est abondante. Georges Forestier, dans son ouvrage *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII*^{ème} siècle (2ème</sup> éd., 1996) étudie quarante-cinq pièces métathéâtrales publiées entre 1628 et 1694. En y ajoutant une vingtaine de pièces non publiées, on obtient la moyenne d'une pièce par an, rien qu'en France. Nous en présenterons les plus marquantes.

La tragi-comédie (« poème héroïque ») en cinq actes de Balthasar Baro *Célinde* (1628) est la première pièce française utilisant le procédé du théâtre dans le théâtre. Floridan, poussé par sa mère, s'apprête à épouser la riche Célinde. Mais celle-ci aime un autre. Pendant le spectacle de la tragédie *Holoferne*, qui remplit l'acte III de la pièce de Baro, Célinde (jouant Judith) poignarde pour de vrai Floridan (jouant Holoferne) en le blessant gravement.

L'une des rares pièces de cette époque qui ont attiré les metteurs en scène du XX^{ème} siècle (Jouvet, Strehler) est *L'illusion comique* de Pierre Corneille (1635-36). « Comique » il faut comprendre « théâtrale », comme dans *Le roman comique* de Scarron. Encore au XIX^{ème} siècle cette acception était courante : dans la pièce de Casimir Delavigne *Les comédiens* (1820) il est question de « foyer comique » = foyer de théâtre ou foyer de comédiens.

L'originalité de la pièce de Corneille réside dans sa structure à trois niveaux de l'illusion (d'ailleurs le titre en a été réduit à L'illusion, depuis l'édition de 1660). Un brave bourgeois, Pridamant, est, depuis dix ans, sans nouvelles de son fils, Clindor. Il s'adresse au magicien Alcandre qui lui fait voir, dans une évocation magique, les péripéties mouvementées de son fils. A ces deux niveaux de l'illusion s'ajoute un troisième : on voit Clindor, devenu acteur, jouer dans une tragédie sur Théagène et Hyppolite. Le cadre général de la comédie de Corneille — premicr niveau de l'illusion théâtrale — occupe le premier acte et la dernière scène du cinquième acte, mais on y revient de temps en temps au cours des actes médians pour rappeler que nous assistons à un spectacle dans le spectacle. Les actes II, III et IV sont remplis par le spectacle magique, histoire des aventures de Clindor. Troisième niveau de l'illusion, pièce dans la pièce proprement dite (acte V), c'est la tragédie sur Théagène joué par Clindor. Les niveaux 2 et 3 se confondent dans l'esprit de Pridamant et il fallait l'intervention du magicien pour l'assurer que la

mort tragique de Clindor-Théagène n'était qu'une fiction théâtrale. L'illusion comique se termine par un éloge du théâtre prononcé par Alcandre :

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
En ce que votre temps voyoit avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands:
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.

Parmi les pièces métathéâtrales du XVII^{ème} siècle appréciées et jouées à notre époque citons *Le véritable Saint Genest* de Jean Rotrou (1645-46). Dans cette tragédie sur l'acteur romain qui subit un martyre le spectacle intérieur occupe une place centrale.

Mais la pièce métathéâtrale par excellence c'est L'impromptu de Versailles de Molière (1663). Multiple reslet dans le miroir : Molière y apparaît comme auteur dramatique, comme directeur de troupe, comme personnage et comme acteur. Il y a une intra-pièce en répétition et l'ébauche d'une autre pièce. Il y a la parodie du jeu des acteurs de la troupe rivale. L'action de L'impromptu a lieu sur la scène où il su effectivement créé. C'est un autoportrait de Molière montrant plusieurs facettes de sa personnalité. Il est à remarquer que l'autoportrait était particulièrement répandu dans la peinture européenne de cette époque. Rembrandt en a laissé une centaine — peintures, gravures et dessins — reproduisant son visage depuis le jeune âge jusqu'à la vieillesse.

A l'exception de L'impromptu de Versailles et de La critique de l'Ecole des femmes, il y a peu d'éléments métathéâtraux dans l'œuvre de Molière. Toutefois, il agrémentait certaines de ses comédies en y introduisant le spectacle dans le spectacle sous forme de masques (L'étourdi ou les contretemps, Monsieur de Pourceaugnac) ou d'intermèdes récités, chantés et dansés (La princesse d'Elide, Le Sicilien ou l'amour peintre, Les amants magnifiques avec six intermèdes). Deux pièces se distinguent par la richesse de ces ornements : Le bourgeois

gentilhomme avec la cérémonie turque à l'acte IV et le « ballet des nations » final, ainsi que *Le malade imaginaire* avec un prologue dansé, deux intermèdes et la cérémonie burlesque qui termine la pièce.

Les comédies de Molière ont suscité des critiques sous forme dramatique. Citons deux pamphlets : Le portrait du peintre ou la contrecritique de l'Ecole des femmes d'Edme Boursault (1663) et Elomire hypocondre ou les médecins vengés de Charles Le Boulanger de Chalussay (1670) qui comporte d'ailleurs une comédie intérieure, Divorce comique, se jouant parmi les comédiens du Palais-Royal.

XVIIIème - XIXème siècle

Moins nombreuses qu'au XVII^{ème} siècle, des pièces métathéâtrales ont été données par quelques dramaturges notoires du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle.

En France, F.C. Dancourt, acteur et auteur prolifique, a écrit notamment la comédie en un acte *L'opéra de village* (1693), dans laquelle on répète un divertissement pour l'arrivée d'un nouveau seigneur du village, la comédie en un acte *La foire Saint Germain* (1696) qui se termine par un petit opéra, et surtout *La comédie des comédiens ou l'amour charlatan* (1710), pièce à caractère partiellement autobiographique, montrant la rivalité entre les comédiens français et les comédiens italiens.

Quant à Marivaux, quelques éléments de métathéâtralité et de mise en abyme sont présents déjà dans La double inconstance (1723) et dans La dispute (1744), mais c'est sa dernière pièce, Les acteurs de bonne foi (1757) qui constitue le spécimen le plus complet de théâtre dans le théâtre. En voici le sujet. Un couple de serviteurs, Merlin et Lisette, et un couple de jeunes paysans, Blaise et Colette, préparent une comédie commandée par Madame Amelin, d'après le canevas établi par Merlin, valet de chambre. Ce canevas attribue à chaque acteur un rôle en rapport avec sa situation dans la vie, mais pour stimuler la jalousie des amants Merlin fait permuter les couples en ce qui concerne leur penchant amoureux. Pendant la répétition, la naïveté des acteurs leur fait confondre la fiction théâtrale et la réalité; il prennent au sérieux les propos débités, se querellent, la répétition est interrompue. Une sorte de psychodrame.

La pièce de Marivaux exploite aussi l'antinomie : jouer la comédie sur la scène — jouer la comédie dans la vie.

Dans le théâtre anglais, le XVIIIème siècle s'ouvre avec la pièce métathéâtrale en cinq actes de William Congreve Le train du monde (The Way of the World, 1700) avec un prologue et un épilogue, dans lequel l'auteur règle ses comptes avec les critiques. Une forme originale du théâtre dans le théâtre fut utilisée par John Gay dans L'opéra du gueux (The Beggar's Opera, 1728). Le cadre (pièce extérieure) est quantitativement très mince. Il est assuré par le Gueux (Beggar = mendiant), auteur de l'opéra, et le Comédien (Player) qui interviennent au début et à la fin de la pièce. Dans une « Introduction » le Gueux présente sa pièce et s'excuse qu'elle n'est pas aussi artificielle que les opéras qui sont à la mode.

Quant au Comédien, il assure : « Quel que soit l'auteur, nous poussons sa pièce aussi loin que possible ». Mais c'est dans le dénouement que leur rôle est déterminant. Lorsque le protagoniste de l'opéra, Macheath, doit être pendu, le Comédien intervient en remarquant qu'une fin tragique n'est pas propre à l'opéra qui doit avoir un dénouement heureux. Le Gueux se montre sensible à cet argument : « Cours et crie : Lettre de grâce ! Que le prisonnier soit rendu à ses femmes en triomphe ». « Pour satisfaire les goûts du public » — ajoute le Comédien. Rappelons que Bertolt Brecht s'est inspiré de L'Opéra du gueux de John Gay en écrivant son Opéra de quat'sous.

L'un des plus célèbres auteurs anglais de la première moitié du XVIII^{ème} siècle, Henry Fielding, a écrit, entre 1728 et 1737, vingt-deux pièces, parmi lesquelles cinq comédies métathéâtrales, dont quatre contiennent des intra-pièces en répétition. Nous les présentons dans l'ordre chronologique.

Dans La farce d'auteur (The Author's Farce, 1729), l'auteur et le réalisateur d'un spectacle de marionnettes, Luckless, prépare la représentation des *Plaisirs de la ville* (The Pleasures of the Town). Le spectacle occupe le début de l'acte II et l'acte III qui se passent dans un théâtre. Parmi les personnages de cette pièce il y a l'Acteur, le Poète, Signior Opera, Don Tragedio, Sir Farcical, Comic, Dr. Orator, Monsieur Pantomime.

La pièce en cinq actes, Pasquino, satire dramatique de l'époque (Pasquin, A Dramatic Satire on the Times, 1736) se passe dans un théâtre

et présente la répétition de deux pièces : la comédie de Trapwit *The Election* et la tragédie de Fustian *La vie et la mort du Bon Sens (The Life and Deuth of Common Sense)*. A part les deux auteurs, dont les noms sont fictifs, un critique, Sherwell, assiste à la répétition. Parmi les personnages de la « tragédie » il y a la Reine Ignorance, le Spectre de la Tragédie, le Spectre de la Comédie, Arlequin. La pièce extérieure comporte des considérations sur l'art dramatique, tandis que deux intrapièces parodient les mœurs politiques et sociaux.

La satire de la vie politique est encore plus virulente dans la pièce en trois actes *The Historical Register for the Year 1736* (1737). Un critique théâtral, nommé Sourwit, et un certain Lord Dapper assistent à la répétition de la pièce intitulée *The Historical Register* en compagnie de son auteur, Medley. Leur « trilogue » ainsi que les fragments de la pièce en répétition concernent la vie théâtrale londonienne (notamment les récentes refontes de Shakespeare), les faits divers de l'année et surtout les mœurs politiques. Medley y relève, d'une façon explicite, l'analogie entre le théâtre et la politique, en visant surtout les « Patriotes ». Medley n'est pas caricaturé, on peut même le considérer comme porte-parole de Fielding. La satire est placée non pas dans la pièce-cadre mais dans la pièce intérieure.

En février 1737, cent vingt ans avant *Orphée aux Enfers* d'Offenbach, Fielding a fait jouer une farce, *Eurydice*, parodie du célèbre mythe, dans laquelle apparaissaient l'Auteur et le Critique. L'échec de cette farce a inspiré au dramaturge la pièce en un acte *Eurydice sifflée* (*Eurydice Hissed*), représentée deux mois plus tard. Fielding a repris les personnages de Sourwit (Le Critique) et de Lord Dapper de son *Registre historique de l'année 1736*, en donnant à l'Auteur le nom de Spatter. La scène se passe au théâtre, pendant la répétition d'une nouvelle pièce qui évoque les circonstances du four d'Eurydice. Spatter défend cette « tragédie ridicule » en disant : « il vaut mieux qu'une tragédie soit ridicule qu'ennuyeuse, il y a plus de mérite de faire rire le public que de l'endormir ». Sont invités à cette répétition tous ceux qui contribuent à la création théâtrale : les acteurs, les imprimeurs de pièces, les caissiers, les machinistes, les joueurs de violon, même les moucheurs de chandelles.

La satire politique, contenue particulièrement dans *Pasquin* et dans *Le registre historique*, qui visait notamment le tout-puissant Walpole, entraîna la publication du « Licensing Act » réduisant à deux le nombre de théâtres londoniens (Covent Garden et Drury Lanc) et la création de la

censure. Cela a marqué la fin de l'activité théâtrale de Fielding qui, depuis, devait se consacrer à la création romanesque.

Ludvig Holberg, considéré comme le père du théâtre danois ou le Molière danois, n'a pas manqué d'introduire des intra-pièces dans quelques-uncs de ses nombreuses comédies. Sa *Mascarade* (1724) contient non seulement un intermède sous la forme de pantomime, à la suite du premier acte, mais aussi, au deuxième acte, une petite comédie inventée et jouée par Henrich, valet de Léandre, anticipant les aventures amoureuses de son maître.

Des éléments métathéâtraux sont présents dans quelques comédies de Carlo Goldoni, comme La jeune fille honnête, (La putta onorata, 1748), La veuve rusée, (La vedova scaltra, 1749), L'imprésario de Smyrne (L'impresario delle Smirne, 1759), mais surtout dans la pièce-manifeste Le théâtre comique (Il teatro comico, 1750) et Il Moliere (1751), pièces auxquelles nous reviendrons.

Quant à Beaumarchais, dans sa parade *Jean-Bête à la foire* (vers 1770) le personnage titre « déguisé en Anglais avec un habit de Turc » et Arlequin « déguisé en ours et marchant à quatre pattes » donnent un spectacle (sc. 4). Ses comédies contiennent des remarques sur le théâtre, par exemple Figaro parlant de son insuccès comme auteur dramatique (*Le barbier de Séville*, acte I, sc. 2).

Le théâtre de société, répandu au XVIII eme siècle, est le sujet de plusieurs pièces métathéâtrales. L'exemple en est la comédie en quatre actes de Denis Diderot *Est-il bon? Est-il méchant?* (écr. 1781, publ. 1834). On prépare un spectacle en l'honneur de la maîtresse de la maison, Madame de Malves. Un petit théâtre est construit dans le grand salon. Qui va écrire la pièce? Monsieur Hardouin, le poète (est-il bon? est-il méchant?)? Monsieur de Surmont, un autre poète? La troupe se forme, mais finalement la pièce ne sera pas jouée.

Passons au théâtre allemand du tournant des siècles.

L'auteur romantique Ludwig Tieck a exploité diverses formes de métathéâtre. Dans *Prolog* (1797) il montre un public qui attend impatiemment la représentation d'une pièce; elle ne sera d'ailleurs pas jouée. Quelques spectateurs finissent par douter de l'existence même du directeur et de l'auteur. Dans *Le chat botté* (*Der gestiefelte Kater*, 1797), satire contre les auteurs du drame bourgeois, en vogue à l'époque, il y a bien la pièce dans la pièce (d'après le célèbre conte de Perrault), tandis

que les spectateurs commentent la représentation, tour à tour scandalisés ou ravis. En plus, le Poète dramatique, le Souffleur et le Machiniste interviennent dans l'action. Différents niveaux de l'illusion théâtrale y alternent et s'entremêlent. Le chat botté a inspiré des auteurs dramatiques du XX^{ème} siècle: en Allemagne, Tankred Dorst en a donné une adaptation (1963) et, en France, Jean-Claude Grumberg (1988). Mais le sommet de la technique de la pièce dans la pièce est atteint par Tieck dans Le monde à l'envers (Die verkehrte Welt, 1798). Au troisième acte de cette pièce en cinq actes des spectateurs, installés sur la scène, regardent une pièce de théâtre, tandis que dans cette pièce s'intercale une troisième et une quatrième. L'épilogue se trouve à la place du prologue, et réciproquement. C'est le « monde à l'envers », comme dit le titre.

Le jeune Goethe a publié en 1774 une plaisanterie La fête de foire de Plundersweilern (Jahrmarktsfest zu Plundersweilern) dans laquelle un spectacle forain, sous la houlette du pitre Hanswurst, montre Ahasvérus et la reine Esther. La première partie de Faust (publ. 1808) est marquée par quelques éléments de métathéâtralité. D'abord le Prologue, un débat entre le Directeur de théâtre, le Poète dramatique et le Bouffon. Ensuite Méphistophélès, avec l'aide des Esprits, évoque devant Faust une série de tableaux, il l'amène notamment dans la cave d'Auerbach à Leipzig, dans la cuisine de sorcière, enfin à la nuit de Walpurgis, dans les montagnes du Harz, avec l'intermède Songe d'une nuit de Walpurgis ou noces d'or d'Obéron et de Titania, reprenant les personnages du Songe d'une nuit d'été de Shakespeare : Obéron, Titania et Puck. Cet intermède est annoncé par Servibilis :

Une pièce nouvelle et, de sept, la dernière; C'est la coutume ici que d'en donner autant. On prit un dilettante pour écrire Ce pur spectacle d'amateurs, Car des dilettanti sont aussi les acteurs. Pardonnez-moi, messieurs, vite je me retire : Moi, je dilettantise en levant le rideau.

Dans la deuxième partie de *Faust* on assiste, au palais impérial, à une mascarade dans le style italien.

Les courants dominants dans la littérature dramatique au cours du XIX ^{ème} siècle — romantisme, réalisme, naturalisme — ne favorisaient pas l'usage des procédés du théâtre dans le théâtre. L'objectif d'émouvoir