

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 <<http://www.umar6576.cesr.univ-tours.fr/publications/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 Cernuda¹, citant Pascal sans connaître probablement le contexte de la phrase². 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 Abel³. 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 XVI^e et XVII^e siècles⁴. 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 XVIII^e 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-genre⁶. 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 xx^e siècle⁷. Avec plus de parcimonie, les concepts développés par Abel rentrèrent dans le « circuit » des études sur le théâtre d'autres aires culturelles⁸ ; 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-même⁹. 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 fiction¹¹. 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 Malvolgio). 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 Malvolgio. 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 métathéâtral¹².

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 : 33ss)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 ouvert¹⁴. 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'impose¹⁵. 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 : 17088) ; on comprend aussi que le sens qui en a été donné par les chercheurs se soit longtemps orienté vers les approches thématiques¹⁸. 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 xvi^e 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 anglaise²⁰. 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, devint 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 xvi^e et xvii^e 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*.

comedia 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 Cervantès²³ ou chez Tirso²⁴. 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 procédé²⁵. On dirait que ce genre de réserves n'est pas applicable au domaine anglo-saxon, saturé d'études²⁶ – 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 rentraient 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 Renaissance²⁷.

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 Molina²⁸. 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 Cervantès²⁹. 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 Italie³¹. 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 différentes 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 amis³². 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 narcissisme³³.

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 théâtral³⁴, en dehors des possibles adaptations³⁵. 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 comenar.
[...]

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 inférieure³⁸. 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 Withaker³⁹, 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 XVII^e 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 comiques⁴⁰. 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 Guevara⁴¹. 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 Barca⁴³. 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 choisi de l'utiliser dans une pièce où il illustre la version chrétienne du thème, *Lo fingido verdadero* » (Forestier, 1981 : 39), il faudrait rétorquer que rien n'est moins sûr car, en dehors du précédent 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 perspective⁴⁶. 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 risqué⁴⁷.

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 XVI^e 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 xx^e 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'écrivent⁴⁹. 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 œuvres⁵⁰, 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 *Requete 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 ensemble⁵², 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! ¡Hídeputa, 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 Alcalde⁵³.

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 cadre⁵⁴, 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 XVII^e 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 xvi^e 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 xvii^e 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 précèdent 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^o 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 XVI^e 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 XVI^e 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 représenté⁵⁷. 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 intermédiaires-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 éd., 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 XVI^e siècle*).
- , *Pedro de Urdemalas* dans *Ibidem*, p. 632-720. (traduit dans *Théâtre espagnol du XVI^e 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 mismas 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 XVII^e 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 Morras, 1652), f. 1-16^v [Bibliothèque Nationale de Madrid R 22654].
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria* (éd. Juan Bautista Avallé-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.

- CURTIVS, 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 édés., 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 XVI^e 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 édés., 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, (édés.)) 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 : Text, Theory and Performance* (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 XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », *Bulletin Hispanique*, 109, n^o1, (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.