

Théâtre dans (et sur) le théâtre

Théâtre dans le théâtre

Structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est-à-dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre. À tel moment de l'action de la pièce principale se produit un changement de niveau dramatique, les protagonistes se divisent en acteurs et en spectateurs d'une nouvelle action dramatique, sans solution de continuité entre histoire enchâssée et histoire enchâssante. La pièce intérieure terminée (ou interrompue), l'action principale reprend son cours, modifiée par les répercussions que le contenu de la pièce intérieure a eues sur les personnages (« acteurs » aussi bien que « spectateurs »).

Si l'on trouve des prolégomènes dans le théâtre antique (rôle du chœur) et dans le théâtre du Moyen Âge (rôle du prologue), la formule est née en Europe vers la fin du XVI^e siècle, probablement par la médiation des improvisations de la [commedia dell'arte](#). Première pièce connue à reposer sur cette structure, *The Spanish Tragedy* de Thomas [Kyd](#) (1589) a ouvert la voie à de nombreux dramaturges élisabéthains (entre autres *Hamlet* et *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Le Chevalier au pylon ardent* de [Beaumont](#) et Fletcher). En France c'est seulement en 1628 que Balthasar Baro a joué le rôle d'initiateur avec *Célinde*, [tragi-comédie](#) enchâssant à l'acte III l'histoire de Judith et Holopherne, dans laquelle le coup de poignard porté par Judith à Holopherne se révèle être un vrai coup de poignard, le personnage-acteur jouant Holopherne s'écroulant dans le sang sous les yeux de ses parents. Plus d'une quarantaine de pièces ont suivi, au premier rang desquelles *l'Illusion comique* de [Corneille](#) (1636), *Le Véritable saint Genest* de [Rotrou](#) (1646), *l'Impromptu de Versailles* de Molière (1664). Passée de mode ensuite (malgré *Les Acteurs de bonne foi* de [Marivaux](#)), du fait de la duplicité d'action sur laquelle elle repose et à laquelle s'oppose l'esthétique classique dominante jusqu'au XIX^e siècle, la structure a retrouvé une nouvelle vie au XX^e siècle ([Pirandello](#), Anouilh, [Brecht](#), [Genet](#)). Le choix d'une telle structure peut s'expliquer par plusieurs éléments, qui peuvent se superposer. Inscription dans une idéologie : ainsi l'auto sacramental de [Calderón](#), *El Gran Teatro del Mundo*, est une illustration du thème du « théâtre du monde », l'une des bases de la conception humaniste et religieuse de l'univers à la fin de la Renaissance. À l'opposé, pur souci décoratif, comme l'insertion de certains intermèdes dans les [comédies-ballets](#) de Molière. Entre les deux, jeux sur l'illusion dramatique, liés à un approfondissement de la signification de l'œuvre : en particulier lorsque sont établis des liens thématiques étroits entre pièce-cadre et pièce enchâssée, qui peuvent aller jusqu'à l'effet de miroir, ou « mise en abyme » (*Hamlet*, *l'Illusion comique*, *Le Véritable saint Genest*). Enfin (sans épuiser toutes les fonctions de l'enchâssement), jeu sur le rapport entre réalité et fiction, comme dans *La Fête du Cordonnier* de Dekker et dans *Le Chat Botté* de [Tieck](#), comme aussi dans *l'Impromptu de Versailles*, où Molière joue alternativement Molière (pièce-cadre) et un petit marquis (répétition enchâssée), reportant ainsi le phénomène de la dénégation sur le rôle enchâssé et donnant l'impression que le personnage Molière est le vrai Molière.

Une certaine confusion terminologique règne aujourd'hui, parce que le théâtre dans le théâtre se donne à lire comme image symbolique de l'activité théâtrale. Considéré comme l'effet d'une prise de conscience de soi-même et d'une interrogation sur ses modalités, le théâtre dans le théâtre revêt une dimension métacritique qui le rapproche des jeux moins structurés de [théâtralité](#) (déguisements soulignés, clins d'œil au public). On est donc tenté d'étendre le champ de la notion à tout ce qui dans une pièce de théâtre paraît isoler du reste un élément en soulignant son caractère théâtral par le regard d'un personnage sur un autre. C'est dénier au théâtre dans le théâtre son caractère structurel

en le diluant dans le champ plus vaste de la théâtralité, dont il est l'expression la plus élaborée. Dès lors, quel que soit le degré de théâtralité d'une scène où un personnage regarde agir un autre personnage, on ne peut parler de théâtre dans le théâtre au sens strict qu'à condition qu'il y ait rupture dans la continuité dramatique, ou du moins jeu de rôle présenté comme jeu de rôle.

Théâtre sur le théâtre

Il est difficile de distinguer le théâtre dans le théâtre du théâtre sur le théâtre car le premier a déjà souvent pour but de réfléchir, voire de mettre en cause le fonctionnement du théâtre et sa finalité. Si le théâtre dans le théâtre est la conscience du théâtre, le théâtre sur le théâtre en est la mauvaise conscience. Détournant une phrase de [Cocteau](#), on pourrait dire : « le théâtre ferait bien de réfléchir avant de renvoyer des images ». Le pouvoir quasi magique de la parole et de la métamorphose réussit à convertir un acteur en saint dans la pièce de [Rotrou](#). Ce jeu de vase communicant entre la vie du comédien et sa prestation d'acteur ouvre la voie aux pièces de [Pirandello](#) où le théâtre transforme la vie en destin : ce qui, pourtant, était déjà vécu par les personnages en quête d'auteur s'inscrit dans l'irréversibilité à partir du moment où c'est joué.

Ainsi, chez Pirandello, le théâtre dans le théâtre n'est qu'un support pour aborder des problèmes esthétiques et existentiels d'une ambition bien plus large que celle d'introduire le public dans la cuisine et les coulisses de la théâtralité. Il y va d'une réflexion sur le temps (le temps de la prétendue action théâtrale est déjà vécu, donc annulé), sur la liberté du personnage et sur son existence même, dans ses rapports avec la personne. Pirandello ne cesse d'affirmer que seul le théâtre donne à la vie consistance et cohérence ; le personnage du Père dans *Six personnages déclare au directeur du théâtre* : « Vous faites vivre des êtres vivants, plus vivants que bien des êtres qui respirent et figurent sur les registres de l'état-civil ! Des êtres moins vrais, peut-être, mais plus réels ». La petite fille, dans la même pièce, tombe dans un accessoire de théâtre, un bassin, et elle se noie, « pour de vrai » ! Pouvoirs du théâtre que Pirandello exalte encore, de la façon la plus émouvante, dans sa dernière pièce (inachevée), *Les Géants de la montagne*. Pouvoirs qui font encore la matière première de la glose développée par Sartre sur le grand acteur Kean à partir de la pièce que déjà Alexandre Dumas lui avait consacrée.

Impouvoirs du théâtre tout autant : avec les mêmes prémisses que Pirandello, [Genet](#) aboutit à une conclusion exactement inverse : le théâtre double la vie d'une réalité seconde (pour les *Figures du Balcon* par exemple ou pour les *Noirs qui jouent aux Nègres*) mais cette « glorification de l'image et du reflet » est une glorification du rien, car les images du théâtre sont vaines et ne peuvent construire que l'être du néant – elles se mettent au service de l'Absence. La réflexion de [Stoppard](#) sur le peu de réalité du théâtre et des fantômes qu'il agite est la source première de *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* : à la fin de la pièce on n'a même pas besoin de tuer les deux comparses de Hamlet pour se débarrasser d'eux : ils « disparaissent de la vue » ; ils étaient faits de « la matière dont on tisse les songes », comme disait Shakespeare, le fabricant le plus qualifié de « vanités » théâtrales.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- *Play within a play, the dramatist's conception of his art : Shakespeare to Anouilh*, by Robert J. Nelson, New Haven : Yale university press Paris : Presses universitaires de France, 1958
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33115427h>
- *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Georges Forestier, Genève : Droz, 1996
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb369607169>
- *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Manfred Schmeling, Paris : Lettres modernes, 1982
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb347400526>
- *L'énonciation au théâtre, une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Ursula Jung, Tübingen : G. Narr, 1994
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36982789d>

Rédacteur(s)

[G. FORESTIER](#) [M. Corvin](#)

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Période(s) : Renaissance 17ème siècle 18ème siècle 19ème siècle 20ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : action Kyd (T.) Shakespeare (W.) Beaumont (F.) Corneille (P.) Rotrou (J.) Molière Marivaux (P.) Pirandello (L.) Anouilh (J.) Genet (J.) Brecht (B.) Fletcher (J.) Spanish Tragedy (the) Songe d'une nuit d'été (le) Chevalier au pilon ardent (le) Célinde Illusion comique (l') Véritable saint Genest (le) Impromptu de Versailles (l') Acteurs de bonne foi (les) Calderón de la Barca (P.) Dekker (T.) Tieck (L.) Gran Teatro del Mundo (el) Hamlet Fête du Cordonnier (la) Chat botté (le) théâtralité Sartre (J.-P.) temps personnage Kean (E.) Géants de la montagne (les) Stoppard (T.) Balcon (le) Rosencrantz et Guildenstern sont morts

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-theatre-dans-et-sur-le-theatre>