





## SOMMAIRE

Présentation de l'insertion métadramatique.....5

Fonctions du procédé.....31

Utilité dramatique.....49

Pièce cadre/Intra-pièce.....74

Interactions entre personnages.....125

Conclusion.....174

Bibliographie.....176



## 1– Présentation du procédé

Le théâtre dans le théâtre revêt différentes significations en langue française, il devient alors nécessaire de déterminer le champ sémantique du concept à chaque fois qu'il apparaît.

Les occurrences peuvent aller de la notion la plus large de théâtre dans le sens de théâtralité jusqu'au sens le plus pratique d'un aspect particulier du jeu de l'acteur. S'y ajoutent le jeu dans le jeu, la pièce dans la pièce et le spectacle dans le spectacle.

Ainsi, le métathéâtre revêt deux aspects distincts mais complémentaires qui se déclinent de deux façons : le théâtre dans le théâtre et le théâtre sur le théâtre. Les éléments métathéâtraux sont la trace d'un réseau de communication subtil que l'auteur dramatique met en place à l'intérieur de ses pièces pour envoyer un message plus ou moins explicite à son spectateur. Ce message varie d'un dramaturge à l'autre. Néanmoins, il subsiste une teneur commune à tous les messages. Il s'agit d'éclairer le spectateur sur la nature, la fonction et la place de l'œuvre dramatique dans le champ de la création artistique, ce qui correspond à autant d'éléments d'interprétation de la pièce.

Dans cette perspective, il est permis de conjecturer que les pièces métathéâtrales forment un ensemble, voire un genre littéraire et artistique à part entière, dans la mesure où elles partagent des modalités de fonctionnement similaires.

Au même titre que l'intertextualité interne qui traite des multiples échos ou interactions en œuvre dans les pièces de Shakespeare, le théâtre dans le théâtre participe de la dimension métathéâtrale perceptible au sein de l'œuvre du dramaturge. Il en résulte une prise de recul, un commentaire sur l'œuvre même.

Nous allons essayer de comprendre le fonctionnement de ce procédé métadramatique chez Shakespeare à travers ses multiples manifestations dans l'œuvre du dramaturge.

### 1. 1- Auto réflexivité

La métathéâtralité est un phénomène d'autoréflexivité par lequel le dramaturge introduit au sein de son œuvre une réflexion sur son propre travail d'écriture. Cette réflexion plus ou moins implicite se manifeste par des éléments de théâtralité, voire de surthéâtralité, allant de la situation du personnage observé à son insu par un autre personnage (ce dernier devenant par la même occasion acteur-spectateur) jusqu'à l'insertion d'une pièce de

théâtre à part entière dans l'œuvre dramatique. Manfred Schmeling déclare :

Par analogie avec l'opposition qu'établit le structuralisme entre littérature-objet et méta-littérature, on pourrait aussi désigner par les termes de *théâtre-objet* et *métathéâtre* les deux grandes tendances du théâtre non-réfléchi et du jeu dans le jeu. Mais quelles que soient les dénominations utilisées nous constatons qu'elles recouvrent un élément commun qu'on peut appeler « jeu dramatique à forme réfléchie » et dont le caractère réflexif apparaît à des niveaux différents.<sup>1</sup>

La réflexivité est le terme clé de la définition ; elle fait implicitement référence au concept de théâtre miroir qui constitue un élément essentiel de la métathéâtralité.

Ce procédé métathéâtral introduit une dimension supplémentaire dans l'œuvre dramatique, ce qui fait apparaître une double perspective pour le spectateur. Ainsi, la présence d'un spectacle intérieur crée des effets de miroir. Ces effets se répétant parfois à l'infini, le concept de mise en abyme prend alors tout son sens.

Le terme « métathéâtre » a été créé en 1963 par Lionel Abel<sup>2</sup> qui s'est inspiré du « métalangage » de Louis Hjelmslev<sup>3</sup>. Le modèle du langage parlant du langage permet donc celui du

1 M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 5.

2 L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963.

3 La linguistique semble se distinguer parmi les domaines de recherche où la tendance auto réflexive se manifeste de manière particulière. Il suffit de mentionner l'influence remarquable d'un chercheur tel que Henri Adamczewski (*Grammaire Linguistique de l'Anglais*, Paris, Armand Colin, 1998.) qui développa la notion de « métaopérations » linguistiques à l'origine de toute une école de chercheurs travaillant sur la métalinguistique.

théâtre parlant du théâtre. Nombre de dramaturges ont laissé dans leurs pièces des traces, des indices de métathéâtralité. Cette pratique auto réflexive se retrouve ainsi chez les grands tragiques grecs tels qu'Eschyle, Sophocle, Euripide et Aristophane.

Cette tradition dramaturgique se perpétue de siècle en siècle avec des moments forts tel que la période baroque au 16<sup>ème</sup> siècle ou encore le 20<sup>ème</sup> siècle où des hommes de théâtre tels que Sacha Guitry (1885-1957), Jean Giraudoux (1882-1944), Jean Anouilh (1910-1987), Luigi Pirandello (1867-1936), Samuel Beckett (1906-1989) ou encore Bertolt Brecht (1898-1956) s'ingénient à donner ses lettres de noblesse au métathéâtre.

Le style métathéâtral se développe à des périodes cruciales où la réflexion sur la création dramatique et artistique dans l'ensemble s'impose comme une nécessité. Les dramaturges expriment alors le besoin d'interroger leur art selon une perspective autocritique.

Les fondements aristotéliens sont remis en cause, tandis que la sacro-sainte illusion théâtrale est battue en brèche par des hommes de théâtre que l'on présente comme des précurseurs ou des postmodernistes.



Les auteurs élisabéthains forment une génération de dramaturges métathéâtraux à part entière. Le foisonnement intellectuel qui caractérise la période est un terrain propice au développement du style autoréflexif. Il s'instaure entre les artistes un climat de compétition qui autorise un débat permanent autour de la réflexion sur la création dramatique.

Le théâtre demeure bien sûr le lieu privilégié de ces joutes métathéâtrales. Une véritable « guerre des théâtres » est en marche, à l'instar de ce qui se déroule chez leurs voisins français. Chacun répond aux réflexions des autres par un message à l'intérieur de ses pièces. Le théâtre devient métathéâtre.

Désormais, il ne s'agit plus simplement de faire représenter une saga historique ou une comédie burlesque devant un parterre de spectateurs qui a payé pour voir un spectacle. Il est aussi question de susciter la réflexion autour de la création artistique et des interrogations métaphysiques qui en découlent. C'est ainsi que le théâtre manifeste le besoin d'éduquer son public. On est en plein cœur du débat relatif à la fonction de l'art dans la société. La question de l'utilité de l'art se pose avec acuité.

Cependant, il existe deux termes pour rendre compte du phénomène autoréflexif dans le théâtre. Métathéâtralité et

métadramaticité sont en concurrence et leur association permet de comprendre plus aisément les différents niveaux d'autoréférence. La distinction se manifeste selon la nature de l'objet théâtral mis en avant.

Il est question de métadramaticité lorsqu'il s'agit du théâtre dans son acception plus ou moins littéraire. Quand le prince Hamlet déclame son monologue ('To be or not to be'), et qu'il s'interroge sur l'importance accordée à l'apparence et à la vanité des choses, il fait implicitement référence à la dimension métadramatique de la pièce. En revanche, lorsque Celia et Rosalind se déguisent pour se rendre dans la forêt dans *As You Like It*, l'importance du changement de costume est soulignée par l'auteur, qui rend ainsi hommage au travail précieux des costumiers et autres accessoiristes qui contribuent de manière significative au succès d'une pièce. Il s'agit davantage d'une référence métathéâtrale, étant donné que l'on évoque un aspect pratique de la mise en scène.

L'étude des deux notions participe activement à la dynamique d'ensemble que l'on observe dans la recherche autour de l'art dramatique. Il s'agit en effet d'une mise au point essentielle préalable à un travail de recherche sur une œuvre

dramatique. Cette mise au point est effectuée par Charles Whitworth lors du colloque organisé à Montpellier en 1990 :

"Metadramatic" is, I take it, a more inclusive term which embraces all sorts of images and references, metaphors such as "All the world's a stage" and "Life's but a walking shadow a poor player", for example. "Metatheatrical" I would want specifically to the business of the theatre, technical terms and references -how to bring moonlight into a chamber, how to produce tears by squeezing an onion in a napkin, Holofernes admonishing Moth to "keep some state" in his exit, Hamlet's instruction to the players- and are thus particularly acute reminders of what the audience in the theatre is watching and hearing. The terms are by no means rigidly schematic and may often overlap; I may well slide inadvertently from one to another. I am not concerned to promulgate a method.<sup>4</sup>

Il est intéressant de remarquer la subtilité de Charles Whitworth qui s'ingénie à distinguer les deux concepts de « métadramaticité » et de « métathéâtralité » avec rigueur et précision pour ensuite consentir à ce qu'on puisse les confondre

---

4 C. Whitworth, "Love's Labour's Lost: Aborted Plays Within, Unconsummated Play Without", *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*, Montpellier, Astraea n° 4, 1992, p.112.

('The terms are by no means rigidly schematic and may often overlap').

La confrontation des deux termes se révèle particulièrement fructueuse dans l'optique d'une organisation et d'une hiérarchisation des notions en présence dans l'appareil conceptuel choisi dans le cadre de la présente étude. Quoi qu'il en soit, le métathéâtre se manifeste de manière la plus explicite à travers le procédé du théâtre dans le théâtre.

### 1.2- Le théâtre dans le théâtre : forme complète du métathéâtre

Des multiples formes que peut revêtir la création métadramatique, il apparaît que le procédé du théâtre dans le théâtre est celui qui s'impose comme le plus manifeste et le plus complet. L'auteur insère une représentation théâtrale dans son propre spectacle dramatique.

Ceci permet la mise en scène d'un spectacle dans un spectacle, rappelant ainsi le principe des poupées russes qui s'insèrent les unes dans les autres. L'effet obtenu est celui d'une mise en abyme (infinie) comme le rappelle l'expression anglaise appropriée 'infinite recession'.

L'un des exemples les plus remarquables est celui de *The Taming of the Shrew* (1594) où William Shakespeare réussit à

opérer un enchâssement métadramatique décisif au tout début de la pièce. Cette dernière débute par une « induction ». Il ne s'agit nullement d'une scène d'exposition, puisque l'action qui s'y déroule n'a rien de commun avec ce que l'on pourrait appeler la véritable action de la pièce. En effet, cette partie préliminaire présente un personnage farcesque, l'ivrogne Christopher Sly, victime d'un coup monté au terme duquel on lui propose une représentation théâtrale qui n'est autre que l'action même de *The Taming of the Shrew*.

Christopher Sly, digne représentant des personnages shakespeariens ridiculisés au même titre que John Falstaff, est donc prié d'assister à un spectacle :

**MESSENGER** Your honour's players, hearing your  
amendment,  
Are come to play a pleasant comedy;  
For so your doctors hold it very meet,  
Seeing too much sadness hath congeal'd your  
blood,  
And melancholy is the nurse of frenzy.  
Therefore they thought it good you hear a play  
And frame your mind to mirth and merriment,  
Which bars a thousand harms and lengthens  
life. (*The Taming of the Shrew*, Induction, scène2,  
125-34)<sup>5</sup>

Le spectateur, venu assister à la pièce de William Shakespeare, aperçoit Sly dès le début de la représentation et le considère

---

<sup>5</sup> L'édition de référence, dans le cadre de ce travail, est celle de *The Collins Edition of the Complete Works of William Shakespeare*, 1994, éditée par Peter Alexander avec la participation de Germaine Greer et d'Anthony Burgess. Néanmoins, la consultation des autres éditions a été des plus fructueuses, au moins en ce qui concerne la richesse des introductions et des notes. En ce sens, nous nous sommes beaucoup inspiré des éditions Arden qui recèlent des trésors d'analyse et d'information.

alors comme une sorte de protagoniste comique de la pièce. Il envisage dès lors qu'il s'agit du début de l'action de la pièce. Or, il se rend compte rapidement que la présence du personnage farcesque, ainsi que la pseudo action à laquelle il prend part, ne sont que prétexte à l'introduction d'une seconde pièce dramatique qui constituera le cadre de l'action principale du spectacle auquel il est venu assister. L'induction constitue donc la « pièce cadre », le spectacle premier sur lequel le véritable *The Taming of the Shrew* viendra se greffer.

Se pose alors la question de la fonction et de la place du spectacle « inséré » dans l'œuvre principale. S'agit-il d'un caprice esthétique à la mode ou le procédé se révèle-t-il indispensable à la lumière des intentions dramatiques de l'auteur ?

Nous nous posons la question de la pertinence de l'utilisation du style métathéâtral et en particulier de la technique du théâtre dans le théâtre par l'auteur. La pièce insérée et l'œuvre principale entretiennent-elles des relations particulières ? En quoi l'insertion métathéâtrale traduit-elle un besoin structurel dans l'économie du texte ? S'agit-il d'une composante essentielle de l'œuvre shakespearienne ?

Tadeusz Kowzan<sup>6</sup> insiste sur la distinction entre « pièce cadre » et « intra pièce » et sur leur interpénétrabilité pour souligner les multiples effets de miroir visibles dans les pièces métathéâtrales :

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.<sup>7</sup>

Kowzan insiste et persiste à rappeler la spécificité du théâtre en tant que genre littéraire particulier, dans la mesure où il ne se réalise véritablement que lors de la représentation sur scène. Dès lors le genre dramatique peut se concevoir comme un art de l'éphémère. C'est d'ailleurs le propre du spectacle vivant. En effet, une pièce de théâtre vit le temps de la représentation. Dès que le rideau tombe, l'œuvre redevient purement littéraire et reprend son statut restreint de « spectacle dans un fauteuil »

---

<sup>6</sup> Professeur à l'université de Caen, Tadeusz Kowzan est, entre autres, sémioticien du théâtre. Il a consacré plusieurs travaux sur la notion de théâtre dans le théâtre. L'ouvrage sur lequel nous nous appuyons principalement est *Théâtre Miroir : Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.

<sup>7</sup> T. Kowzan, *Théâtre Miroir : Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 12.

(Musset). Chaque représentation demeure donc unique et tous les acteurs et hommes de théâtre s'accordent à le reconnaître.

Concernant les divers emboîtements d'intra-pièces à l'intérieur de pièces cadre, le sémioticien du théâtre nous livre dans son ouvrage une typologie diachronique et transnationale quasi exhaustive des œuvres théâtrales où le procédé de l'insertion du théâtre dans le théâtre revêt une importance capitale. Ceci permet de se rendre compte que l'attitude autoréflexive dans la création dramatique remonte à l'antiquité et n'a jamais vraiment cessé de se manifester. Il est vrai cependant que le métathéâtre est apparu avec plus de force à certaines époques, ce qui permet d'identifier des rapports plus ou moins étroits entre l'histoire et l'art dramatique.

Dans le cas de *The Taming of the Shrew*<sup>8</sup>, le concept de pièce cadre s'avère quelque peu inapproprié, car l'induction pose certes les prémices du cadre, mais ce dernier n'est pas complété.

Il aurait fallu, pour ce faire, que les personnages de l'induction

(qui sont des personnages extra-diégétiques<sup>9</sup>) interviennent à la

---

8 *The Taming of the Shrew* ne fait pas partie du corpus annoncé pour ce travail de recherche. Cependant, la pièce présente surtout un intérêt métathéâtral de part son induction. Nous y faisons allusion de manière ponctuelle.

9 Qui n'interviennent pas dans l'action principale ou, pour citer Genette : « la théorie des niveaux narratifs n'est qu'une systématisation de la notion traditionnelle d'« enchâssement », dont le principal inconvénient était de marquer insuffisamment le seuil que représente, d'une diégèse à une autre, le fait que la seconde est prise en charge par un récit fait dans la première. Le défaut de cette section, ou du moins l'obstacle à sa compréhension, réside sans doute dans la confusion qui s'établit fréquemment entre la qualité d'*extradiégétique*, qui est un fait de niveau, et celle d'*hétérodiégétique*, qui est un fait de relation (de « personne »). Gil Blas est un narrateur extradiégétique parce qu'il n'est (*comme narrateur*) inclus dans aucune diégèse, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le



fin de la pièce, pour en quelque sorte « boucler la boucle ». Il est vrai qu'ils s'insinuent dans l'intra pièce, mais cela se passe une seule fois et leur intervention demeure sommaire et ne sert qu'à rappeler le côté grotesque et farcesque de Christopher Sly :

**The presenters above speak.**

**1 SERVANT** My lord, you nod; you do not mind the play.

**SLY** Yes, by Saint Anne do I. A good matter, surely; comes there any more of it?

**PAGE** My lord, 'tis but begun.

**SLY** 'Tis a very excellent piece of work, madam lady. Would 'twere done! **[They sit and mark.**  
(1.1. 242-246)

Tout au plus, l'attitude de Sly révèle la présence de la notion de réception de l'œuvre dans la pièce, ce qui confère assurément une dimension métadramatique au passage. Une perspective sociocritique trouverait probablement matière à analyse dans ce court échange où on se moque d'un chaudronnier ivrogne qui s'est assoupi devant un spectacle dramatique. Un intérêt particulier pourrait alors être prêté à la façon dont les différentes composantes de la société élisabéthaine conçoivent et

---

public (réel) extradiégétique ; mais puisqu'il raconte sa propre histoire, il est en même temps un narrateur homodiégétique. » (G. Genette, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 55-56). L'intérêt de la citation de Genette réside dans le fait qu'il met en relation les différents concepts fondamentaux des divers niveaux d'imbrication narrative. Ceci peut être transposé dans l'étude de l'insertion métathéâtrale.

accueillent les spectacles dramatiques<sup>10</sup>. De même, comment percevaient-ils cette utilisation du théâtre dans le théâtre ?

Christopher Sly fait partie de ces personnages de théâtre dont on se moque. Il rejoint les Falstaff et autre Touchstone dont rient non seulement les spectateurs mais aussi les personnages de la pièce dont ils dépendent. Ces trois personnages ont en commun la machination farcesque dont ils sont victimes. On se ligue contre eux pour les rendre ridicules.

Même Shakespeare semble s'amuser de ce personnage aviné et passablement grotesque qu'il utilise purement et simplement comme ces personnages prototypiques qui apparaissent furtivement au début des scènes d'exposition pour uniquement lancer l'action. Sly n'a aucune sorte d'importance actancielle, au sens où l'entend Greimas. En effet, il n'intervient pas dans le déroulement de l'action de la pièce. Contrairement à ce qui se passe dans *A Midsummer Night's Dream*, aucun dialogue ne s'instaure entre la pièce cadre et l'intra-pièce. Au sein même de l'induction, Christopher Sly ne joue qu'un rôle passif d'ivrogne que l'on manipule à souhait.

---

10 L'étude des différentes caractéristiques métathéâtrales de l'œuvre de William Shakespeare nous amène naturellement à nous intéresser à la réception de ses pièces par le public et en particulier par ses contemporains. Ainsi, nous analyserons ultérieurement l'impact et les réactions probables suscités par ses créations.