

**Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans  
A Jovial Crew : or, The Merry Beggars :  
une dramaturgie baroque?**

Athéna EFSTATHIOU-LAVABRE  
Université de Versailles – Saint-Quentin

*Curate*. Best look into yourself, sir. The world's a stage, on which  
you

both are actors, and neither to be his own judge.

*Touchwood*. But he has played many vile and beastly parts in it. Let  
him go,

I would see his last exit and hiss him out of it. (IV, 4, 15-18)

Cet extrait de *The Sparagus Garden*<sup>1</sup>, comédie écrite par Richard Brome, en 1635, vers le milieu de sa carrière renvoie au thème du *theatrum mundi*<sup>2</sup>. Cette "métaphore inventée à l'Antiquité ...", est selon Patrice Pavis "généralisée par le théâtre baroque qui

---

<sup>1</sup> Richard Brome, *A Critical Edition of Richard Brome's The Weeding of Covent Garden and The Sparagus Garden*, éd. Donald S. Mc Clure, New York, Garland, 1980, p. 313.

<sup>2</sup> "Les stoïciens, les platoniciens et les pères de l'Eglise, plus particulièrement Epictète, Plotin et Saint Jean Chrysostom, ont comparé la condition de l'homme à celle d'un acteur, le rôle de la Providence à celui d'un directeur de théâtre, d'un drame et d'un critique." (p. 343) Jean Jacquot, "Le théâtre du Monde de Shakespeare à Caldéron," *Revue de Littérature Comparée*, 31.3 (1957), pp. 341-72. Voir aussi "The World as Theatre", Frank J. Warnke, *Versions of Baroque European Literature in the Seventeenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1972, pp. 66-89. Pour une étude du thème portant spécifiquement sur les pièces de Brome, voir Jackson I. Cope, *The Theatre and the Dream : From Metaphor to Form in the Renaissance*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1973. L'auteur traite notamment de *The Queen's Exchange*, *The English Moore*, *The Antipodes* et *A Jovial Crew*, mais commente aussi dans ses notes *The Novella* et *The Queen and the Concubine*.

conçoit le monde comme un spectacle ..."<sup>3</sup> L'œuvre de Richard Brome offre la vision d'un monde à l'image d'une grande scène. Démocrite, philosophe rieur, qui a tant marqué les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, n'affirmait-il pas à cet égard que : "*Le monde est théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors*"<sup>4</sup>.

S'il puise dans le genre de la comédie urbaine et de la comédie des humeurs, il serait néanmoins réducteur de restreindre au seul héritage jonsonien les influences qui traversent l'œuvre de Richard Brome. En effet, l'héritage élisabéthain, et notamment l'influence shakespearienne<sup>5</sup>, sont tout à fait prégnants. La métaphore du *theatrum mundi* imprègne l'œuvre de Shakespeare<sup>6</sup> et celle de ses contemporains. Brome puise dans l'imagination poétique de Shakespeare. Dans son étude critique récente sur l'auteur, *Richard Brome. Place and Politics on the Caroline stage*, Matthew Steggle écrit :

[...] Brome's echoes of and direct allusions to plays including *King Lear*, *Macbeth*, *The Winter's Tale*, and the histories also mark him out as an important early inheritor of Shakespeare.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> "Theatrum mundi", Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 382. Voir aussi en relation étroite avec le théâtre dans le théâtre, "Chapitre 3 : La Révélation", Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française*, (1981), Genève, Droz, 1996, pp. 292-319.

<sup>4</sup> "Les Abdéritains, Démocrite, B CXVII. 84 ", *Les Présocratiques*, éd. établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Paris, Gallimard, NRF, 1988, p. 873.

<sup>5</sup> Héritage direct de la célèbre tirade prononcée par Jacques dans la comédie shakespearienne, *As You Like It*, écrite en 1599 : "All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They all have their exits and entrances, / And one man in his time plays many parts, (II, 7, 139-142), *As You Like It*, éd. Alan Brissenden, the World's Classics, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 150. Ce thème est également repris par Shakespeare dans sa tragédie, *Macbeth* (1605) : "Life's but a walking shadow; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more : it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing." (V, 5, 24-28) *Macbeth*, éd. Kenneth Muir, (1951) Londres et New York, Routledge, 1991, p. 154.

<sup>6</sup> Pour l'importance de cette métaphore dans les tragédies shakespeariennes, voir l'introduction de Gisèle Venet, *Temps et vision tragique*, 2<sup>ème</sup> éd. revue et corrigée, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 13-14.

<sup>7</sup> Matthew Steggle, *Richard Brome. Place and Politics on the Caroline stage*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 4.

"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans *A Jovial Crew*"

Dans *The Antipodes*, Brome évoque en effet explicitement Shakespeare. Le meneur de jeu, Letoy, parle ainsi de sa troupe de comédiens : "I tell thee, / These lads can act the emperors' lives all over, / And Shakespeare's chronicled histories, to boot." (I, 2, 66-68)<sup>8</sup>. En outre, le recours aux catégories exogènes du baroque, telles qu'elles ont été définies surtout par la critique française, et notamment par Claude Gibert-Dubois<sup>9</sup>, Didier Souiller<sup>10</sup>, Georges Forestier<sup>11</sup>, et – pour ce qui est du théâtre anglais – Gisèle Venet<sup>12</sup>, permet de rapprocher Brome de ses contemporains européens. L'usage d'une telle métaphore, qui ne saurait se limiter à une simple mode, révèle une manière d'appréhender le monde commune aux dramaturges européens. Dans *Le baroque en Europe et en France*, Claude-Gilbert Dubois écrit :

Chaque pays a [...] une littérature nationale, nettement différenciée. Néanmoins, au-delà de chaque spécification, il est possible de trouver des caractéristiques communes qui permettent de parler d'un ordre et d'une esthétique baroques [...] Si les littératures manifestent des tendances visibles à développer la spécificité nationale, et ne peuvent encore avoir entre elles d'interaction [...] il existe un échange qui s'opère dans l'immédiateté entre les divers pays européens : c'est celui qui concerne les idées et les formes.<sup>13</sup>

Le concept abstrait du *theatrum mundi* se concrétise à travers le procédé baroque de théâtre dans le théâtre. Les thèmes abordés et les procédés dramatiques mis en œuvre par Brome de façon récurrente

<sup>8</sup> L'édition de *The Antipodes* utilisée dans cette étude est Richard Brome, *The Antipodes*, in *Three Renaissance travel plays*, (1995) éd. Anthony Parr, Manchester et New York, Manchester University Press, 1999. Si Letoy se réfère au nom du Barde pour faire l'apologie de sa troupe, Brome quant à lui, puise selon toute vraisemblance dans *Hamlet* avant que ne débute la pièce enchâssée.

<sup>9</sup> Voir Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque : profondeurs et apparences*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993 et *Le baroque en Europe et en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

<sup>10</sup> Voir Didier Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

<sup>11</sup> Voir Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française*, *op.cit.*

<sup>12</sup> À titre d'exemple voir Gisèle Venet, "L'Angleterre dans l'Europe baroque", *Littératures classiques* 36 (1999) : 153-63, "Shakespeare, Maniériste et Baroque?", *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n° 55, novembre 2002, pp. 7-25, et *Temps et vision tragique*, 2<sup>ème</sup> éd., *op.cit.*

<sup>13</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque en Europe et en France*, *op.cit.*, pp. 125, 127-128.

sont communs aux œuvres théâtrales européennes de l'époque. Le procédé de théâtre dans le théâtre, toujours utilisé par les dramaturges anglais des années 1630<sup>14</sup>, notamment sous forme de masque<sup>15</sup>, connaît un réel engouement chez les dramaturges européens de la même période. *L'illusion comique*<sup>16</sup> de Pierre Corneille en est un illustre exemple, tout comme *El Gran Teatro del Mundo Auto Sacramental Alegórico*<sup>17</sup> de Pedro Calderón de la Barca.

Dans l'œuvre bromienne, ce passage de la "métaphore à la forme"<sup>18</sup> provoque une réflexivité<sup>19</sup> endogène, questionnant, sans jamais théoriser, le théâtre sur lui-même. Il s'inscrit donc une fois encore bien dans le sillage du Barde, qui, comme le remarque Gisèle Venet dans *Shakespeare : Maniériste et baroque?*, "se met en scène dans les poètes de ses comédies (...) pour commenter son propre travail sur les mots, ses propres choix, son "art poétique" (...) et commenter son propre art dramatique..."<sup>20</sup> C'est au cœur même des actions enchâssées, second degré de la fiction, que s'exprime la τέχνη de Brome, son art. En effet, il n'est pas d'enchâssement qui n'offre en miniature une certaine *Περί Ποητικής* bromienne. *A Jovial Crew*

<sup>14</sup> Afin de se rendre compte de l'importance et de la fréquence du procédé dans les pièces anglaises dès la fin du seizième et pendant le premier tiers du dix-septième siècle, voir *The Show Within : Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*, éd. François Laroque, vol. 1 et 2, Université Paul-Valéry-Montpellier III, Centres d'Études et de Recherches Elisabéthaines, Montpellier, 1992.

<sup>15</sup> Voir "2. Court and Kingship", Julie Sanders, *Caroline Drama : The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*, Londres, Northcote House Publishers, 1999, p. 18.

<sup>16</sup> "Année probable de la composition de l'œuvre, créée à la fin de 1635 ou en 1636 sur la scène du théâtre du Marais". Voir Pierre Corneille, *L'illusion comique*, éd. Georges Forestier, Paris, Le livre de Poche, 1987, p. 112.

<sup>17</sup> Pour la chronologie ainsi que les dates des pièces de Calderón se reporter aux annexes "Chronologie" dans Calderón, *Le Grand théâtre du monde, El Gran Teatro del mundo*, présentation, traduction, notes, annexes, chronologie, et bibliographie par François Bonfils, éd. bilingue, Paris, GF Flammarion, 2003, pp. 209-229. Voir aussi tout particulièrement dans l'introduction de cette édition, l'excellente analyse faite de la métaphore, "Le theatrum mundi ou le succès d'une métaphore", Bonfils, *op.cit.*, pp. 28-37.

<sup>18</sup> Emprunté au sous-titre de l'ouvrage de Cope, *The Theatre and the Dream : From Metaphor to Form in the Renaissance*, *op.cit.*

<sup>19</sup> Voir A. R. Braunmuller, "Self-conscious dramaturgy and dramatic illusion", in *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, éd. A. R. Braunmuller et Michael Hattaway (1990), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 81-90. Voir aussi Pavis, *op.cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> Voir Gisèle Venet, "Shakespeare, Maniériste et Baroque?", *op.cit.*, p. 20.

"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans *A Jovial Crew*"

révèle ainsi la poétique que Brome élabore dès 1636 avec *The Antipodes*, où, s'adressant à Peregrine lors du second enchâssement, Letoy énonce textuellement le terme de méthode en parlant du masque enchâssé :

**Letoy.** Observe the matter and the method.

**Peregrine.** Yes.

**Letoy.** And how upon the approach of Harmony  
Discord and her disorders are confounded. (V, 2, 351-353)

Si, comme l'écrit Pierre Pasquier,

Quoi que l'on fasse, il subsistera toujours une forte disparité entre la réflexion classique, qui s'est donné pour but d'édifier une doctrine, de concevoir un véritable modèle dramatique, voire d'élaborer une poétique officielle, et la méditation baroque qui préfère la métaphore au concept et ne voit dans la formalisation théorique qu'une vanité parmi d'autres,<sup>21</sup>

l'absence de théorie explicite n'exclue pas la présence d'une réelle méthode lorsqu'il s'agit de mettre une structure en abyme, tel le recours à un prologue ou encore l'emploi d'une versification rimée. Quant au procédé de théâtre dans le théâtre, je me propose ici de l'examiner, en m'appuyant sur *A Jovial Crew, or The Merry Beggars*, car la pièce enchâssée y occupe une place tout à fait originale, et ce à double titre : dans l'œuvre de l'auteur, mais aussi par rapport à l'esthétique baroque qui la régit.

\*\*\*

Depuis l'ouvrage remarqué de Martin Butler, *Theatre and Crisis*, publié en 1984, où le critique affirmait que *A Jovial Crew* est "[...] a truly national play written at a turning-point in the history of the English stage and the English nation"<sup>22</sup>, d'autres critiques à sa suite, tels que Ira Clark<sup>23</sup>, Michel Bitot<sup>24</sup>, Julie Sanders<sup>25</sup> et plus

<sup>21</sup> Pierre Pasquier, *La mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 10.

<sup>22</sup> Voir Martin Butler, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 275. Voir aussi, pp. 269-279.

<sup>23</sup> Voir Ira Clark, *Professional Playwrights : Massinger, Ford, Shirley, and Brome*, Lexington, Kentucky University Press, 1992, pp. 157-161.

récemment Matthew Steggle<sup>26</sup>, ont proposé des lectures analogues. Ainsi, *A Jovial Crew* a surtout été analysé à travers le prisme politique. L'Angleterre se trouve à la veille d'une guerre civile – nous sommes en 1642, d'après la nouvelle date de la pièce, proposée par Matthew Steggle<sup>27</sup>. L'étude du théâtre dans le théâtre et de la *mise en abyme*, ainsi que l'analyse du discours métathéâtral que les deux procédés engendrent, ont donc été négligées, quoiqu'elles ne fussent pas moins pertinentes. Traitant du "théâtre dans le théâtre" et de la "mise en abyme", j'emprunte ici volontiers les définitions développées par Georges Forestier dans *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Le théâtre dans le théâtre consiste en un "dédoublment structurel", une pièce dans la pièce, tandis que la mise en abyme est "un dédoublment thématique". Si le procédé de théâtre dans le théâtre peut se doubler d'une mise en abyme, établissant "une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée"<sup>28</sup>, il est rare d'assister simultanément à un dédoublment structurel et thématique, en raison, selon Forestier, d'une "complexité [qui] dépasse de beaucoup les moyens de la plupart des dramaturges."<sup>29</sup> Pourtant, comme dans *l'Hamlet* de Shakespeare, la structure et le contenu sont bien dédoublés dans *A Jovial Crew* qui constitue le seul exemple du canon bromien où l'histoire de la pièce enchâssée reflète celle de la pièce cadre.

L'ingéniosité de Brome réside dans sa manière de choisir la méthode de la fiction dans la fiction pour examiner le théâtre *lato sensu*. Dans *A Jovial Crew*, le dédoublment thématique et structurel soulève des questions clefs concernant la notion de *mimesis*. Brome met en effet en scène des acteurs fictifs interprétant leurs propres rôles au sein d'une pièce enchâssée ainsi qu'un spectateur, Oldrents,

<sup>24</sup> Voir Michel Bitot, "Alteration in a commonwealth : disturbing voices in Caroline drama", *Cahiers Elisabéthains*, 47 (1995), pp. 79-85.

<sup>25</sup> Voir Sanders, *Caroline Drama. The Plays of Massinger, Ford, Shirley and Brome*, *op.cit.* pp. 56-71.

<sup>26</sup> Voir Steggle, *Richard Brome. Place and Politics on the Caroline stage*, *op.cit.*, pp. 163-174.

<sup>27</sup> Voir Matthew Steggle, "Redating *A Jovial Crew*", *The Review of English Studies*, New Series, vol. 53., n° 211 (2002), pp. 365-372.

<sup>28</sup> Voir Forestier, *op.cit.*, p. 13.

<sup>29</sup> Forestier, *ibidem*.

"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans *A Jovial Crew*"

qui assiste à la représentation de sa propre vie et fait ainsi l'expérience salvatrice de la connaissance de soi à travers l'illusion.

### 1. Le théâtre dans le théâtre et les " histoires vraies ".

Avant de traiter des enjeux du théâtre dans le théâtre dans *A Jovial Crew*, il importe de fournir un synopsis de la pièce.

Oldrents tombe dans une profonde mélancolie, car un magicien lui prédit que ses filles vont devenir mendiante. Au printemps, son intendant Springlove part effectuer un pèlerinage saisonnier avec un groupe de mendiants qui comprend courtisans, avocats, soldats et comédiens, et dont il est le meneur. Les deux filles de Oldrents et leurs prétendants respectifs décident de se joindre à Springlove et à son équipage. Ils entendent ainsi connaître la vie des mendiants et purger Oldrents de sa mélancolie, comme si la réalisation de la prédiction qu'il redoute pouvait le libérer de son appréhension malade. Mais les gueux se font arrêter. Ils sont emmenés devant le juge Clack, qui leur demande de jouer une pièce pour divertir son ami Oldrents et menace de les châtier s'ils n'y parviennent pas. C'est ici, à la scène 1 de l'acte 5, que débute le théâtre dans le théâtre. Le juge Clack propose à Oldrents, spectateur intérieur tout à fait conscient de son rôle face à ce qu'il sait n'être qu'une illusion, de choisir la pièce qu'il souhaite voir représentée parmi quatre titres figurant sur une feuille : *The Two Lost Daughters*, *The Vagrant Steward*, *The Old Squire and the Fortune-Teller* et *The Beggar's Prophecy*.

Oldrents n'est pas dupe. Face à ce choix qui n'en est pas réellement un, il réplique aussitôt :

**Oldrents.** All these titles may serve to one play, of a story that I know too well. I'll see none of them. (V, 1, 293-294)<sup>30</sup>

Ce refus catégorique témoigne de l'état d'esprit dans lequel se trouve le personnage : il manifeste la volonté de se divertir, au sens

<sup>30</sup> Toutes les citations de *A Jovial Crew* proviennent de Richard Brome, *A Jovial Crew*, éd. Ann Haaker, Londres, Edward Arnold, 1968.

étymologique, à savoir "tourner, se tourner" de sa propre histoire. Pour Oldrents le plaisir du spectacle ne réside certainement pas dans le rapport d'une histoire jouée avec une histoire vécue. Le recours à la modalité est prégnant. À travers l'emploi du verbe modal "may", dont la valeur fondamentale renvoie à l'équipossibilité, Oldrents exprime la probabilité de voir sa propre histoire devenir l'objet de la création poétique. Le verbe modal "will" établit un lien proche entre le sujet "I" et le prédicat "see none of them".

À ce stade du pré-enchâssement, Oldrents se résout à choisir une pièce dont le titre évoque moins sa propre histoire :

**Hearty.** Then here's *The Merry Beggars*.  
**Oldrents.** Ay, that; and let'em begin. (V, 1, 295-296)

Le choix de Oldrents représente une certaine ironie dramatique. En effet, le spectateur fictif, qui ne peut aucunement en être conscient, vient de choisir d'assister à une pièce de théâtre qui porte le même titre que celle à laquelle assistent les spectateurs réels : *A Jovial Crew : or, The Merry Beggars*. Ce dédoublement homonyme renforce l'idée selon laquelle Oldrents n'est pas véritablement maître de son propre destin. Croyant pouvoir échapper à la représentation de sa propre histoire, il s'apprête pourtant à devenir le sujet mimétique de la pièce enchâssée. Comme Charlotte Spivack l'a montré à propos du théâtre dans le théâtre de la période caroléenne, "As the play-within-a play explores the state of mind of the viewer, it shifts the focus from the deed as object to the doer as subject"<sup>31</sup>.

À l'instar des autres spectacles enchâssés bromiens, "the Merry Beggars" commence par un court prologue, dont la versification prend ici la forme de pentamètres iambiques rimés. Le prologue, joué par le Poète du groupe des gueux, provoque aussitôt une réplique supplémentaire de la part du spectateur fictif au sujet des "histoires vraies" :

**Poet.** To knight, to squire, and to gentles here,

<sup>31</sup> Charlotte Spivack, 'Alienation and illusion : the play-within-the-play on the Caroline stage', *Medieval and Renaissance Drama in England in England* 4 (1989), p. 196. Voir pp.195-210 pour tout l'article.



"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans *A Jovial Crew*"

We wish our play may with content appear.  
 We promise you no dainty wit of court,  
 Nor city pageantry, nor country sport :  
 But a plain piece of action, short and sweet;  
 In story true. You'll know it when you see't.  
**Oldrents.** True stories and true jests do seldom thrive on stages. (V,  
 1, 302-308)

Alors qu'il refusait qu'on lui représente l'une des quatre pièces au prétexte qu'elles ressemblaient trop à sa propre vie – *All these Titles may serve to one play, of a story that I know too well. I'll see none of them* – Oldrents prétend désormais qu'il est rare que les histoires vraies soient représentées. Il témoigne donc d'une soudaine incrédulité face à ce qu'il semblait redouter. Le Poète, représentant de Brome – qui égratigne au passage les poètes de cour – insiste sur le fait que l'histoire à laquelle le spectateur intérieur va assister est l'imitation d'une action vraie. Cette référence à une "histoire vraie" renvoie ici autant à la notion de "véridique" qu'à celle de "vraisemblable". J'entends ici par "vraisemblable" une action qui a lieu sur scène et dont on conçoit aisément qu'elle puisse avoir lieu dans la vie. Il ne s'agit donc pas de la définition classique du terme, qui implique le respect de la bienséance et des trois unités, et notamment la coïncidence entre le temps de la représentation et le temps de la fiction. La problématique<sup>32</sup> selon laquelle, comme l'exprime Boileau, "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable" (Chant III, 48)<sup>33</sup> n'effleure pas la sensibilité baroque d'un auteur peu soucieux de la convenance. Oldrents est donc dans la position qu'occupera Granger dans *Le pédant joué* de Cyrano de Bergerac, composé autour de 1645. La pièce française reproduit un cadre mimétique analogue, où le spectateur fictif assiste à la représentation d'une histoire véridique. Les propos de Corbineli font écho à ceux du Poet : "Donc ce que je

<sup>32</sup> Voir aussi l'explication de Alexandre Gefen : "Le vraisemblable n'est pas pour autant le vrai, car la représentation littéraire ne satisfait pas à l'impératif d'exhaustivité, d'unicité et de réfutabilité qui sont le propre de la vérité au sens philosophique du terme : [...] En somme le vraisemblable relève de la "vérisimilitude", c'est-à-dire d'une forme d'imitation de la vérité qui substitue au critère formel et logique la rationalité narrative, et qui remplace l'exigence de référence propre au vrai par l'exemplarité des mondes possibles à l'intérieur d'un contexte et d'un intertexte donné." Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 236.

<sup>33</sup> Boileau, *Art Poétique*, 1674, Paris, Larousse, 1988, p. 64.

désire vous représenter est une véritable histoire et vous la connaîtrez quand la scène se fermera" (V, 4)<sup>34</sup>.

Si Oldrents ne réfute pas catégoriquement l'affirmation du Poète, il la met cependant en question à travers l'usage du syntagme adverbial "do seldom". Pour lui, il n'est guère probable qu'une chose aussi rare se produise. En dépit de sa réticence initiale à voir représentée une pièce dont le titre évoque sa propre vie, il exprime ses doutes face à la probabilité qu'une histoire vraie puisse être représentée au théâtre. Les prolégomènes centrés autour de "true stories" font inévitablement écho au chapitre 9 de la *Poétique* d'Aristote. "True stories" rappelle la distinction que le Stagiritte fait entre la vérité historique et la vérité poétique ou, plus précisément, entre l'historien et le poète :

En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver<sup>35</sup>.

Dans le cas du prologue enchâssé, le Poète de la pièce imbriquée s'apparente donc à l'historien d'Aristote, puisqu'il a écrit une pièce qui "raconte les événements qui sont arrivés". Faut-il donc encore le considérer comme un poète à part entière? Rappelons simplement que Brome lui-même n'avait pas la prétention de se considérer comme un poète, mais comme un faiseur de pièces, comme en atteste cette citation du prologue de *The Damoiselle* :

Our Playmaker (for yet he won't be calld  
Author, or Poet) nor beg to be installd  
Sir Lawreat) has sent me out t'invite  
Your fancies to a full and cleane delight.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*, in *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, tome II, éd. Jacques Scherer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, 1986, p. 821.

<sup>35</sup> Aristote, *Poétique*, 1451b, texte établi et traduit par J. Hardy, (1932), Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42.

<sup>36</sup> Richard Brome, *The Damoiselle or, The New Ordinary*, vol. 1 in *The Dramatic Works of Richard Brome*, éd. John Pearson, 3 vols, Londres, 1873.

"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans *A Jovial Crew*"

Dans le cas présent, la "true story", qui suscite une réflexion métathéâtrale, appartient néanmoins au champ fictionnel. La pièce enchâssée n'est vraie qu'en tant qu'imitation de ce qui est vrai au sein de la fiction proposée par la pièce cadre (elle n'a rien d'historique).

## 2. Le spectateur fictif et son double scénique : formes de dédoublement.

Contrairement à Peregrine, qui devient spectateur puis acteur fictif malgré lui dans *The Antipodes*, Oldrents est un spectateur confirmé, qui est entièrement au fait des pratiques scéniques et des conventions théâtrales de son temps. *A contrario* de "la scène frontale à l'italienne [...] particulièrement propre aux effets illusionnistes du trompe-l'œil"<sup>37</sup>, les théâtres dans lesquels les pièces de Brome sont jouées représentent un dispositif "non-illusionniste"<sup>38</sup>. Dupliquant le dispositif théâtral, son théâtre dans le théâtre n'est pas non plus illusionniste – à l'exception de *The Antipodes* pièce dans laquelle, pour guérir Peregrine de sa mélancolie des voyages, on lui fait croire, grâce à une pièce de théâtre, qu'il voyage jusqu'aux Antipodes. Dans *A Jovial Crew*, Oldrents, pas plus que les spectateurs réels, ne perd donc jamais de vue son statut de spectateur et ne se laisse jamais happer par l'illusion.

Si le recours au théâtre dans le théâtre permet de dédoubler la structure et le contenu de la pièce cadre, Brome ne se contente pas de faire raconter l'histoire d'Oldrents par les acteurs fictifs. En plus de cela, les acteurs de la pièce enchâssée vont interpréter leurs propres rôles – ce qui est une première pour Brome. La distinction entre la réalité fictionnelle et le deuxième degré d'illusion occasionné par la pièce dans la pièce est ainsi abolie. Grâce au théâtre dans le théâtre et à la mise en abyme, pour emprunter les propos de Georges Forestier, "la réalité fictionnelle va rejoindre la fiction enchâssée"<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> "1. Objets de l'illusion : b. Scénographie," Pavis, *op.cit.*, p. 168.

<sup>38</sup> Voir "Stage Realism", Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, (1992) 3ème éd., Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 180-187.

<sup>39</sup> Voir Forestier, *op.cit.*, p. 62.

Le dédoublement du spectateur intérieur<sup>40</sup> dans cette pièce enchâssée constitue une seconde caractéristique sans précédent dans l'oeuvre bromienne, et peut-être aussi dans le canon théâtral anglais de l'époque. Dans la pièce de Brome, le modèle est d'abord copié grâce au déguisement. Les didascalies indiquent en effet : "*A flourish. Enter Patrico, with Lawyer habited like Oldrents.*"(V, 1, 312.1). L'avocat n'est jamais explicitement désigné comme Oldrents, mais le costume suffit pour que l'identification s'opère pour le spectateur fictif comme pour les spectateurs réels.

Une fois les fondations de la fiction enchâssée posées, la représentation de cette "histoire vraie" peut véritablement commencer:

*Patrico. Your children's fortunes I have told,  
That they shall beg ere they be old.  
And will you have a reason why?  
'Tis justice in their destiny. – (...)  
Your grandfather, by crafty wile  
Of bargaining, did much beguile  
A thriftless heir of half the lands  
That are descended to your hands.  
And then by law, not equity,  
Forc'd him and his posterity  
To woe and shameful beggary.  
Lawyer. That was no fault of mine, nor of my children.*  
(V, 1, 315-318, 320-327)

À travers les notions de "justice" et de "destiny" qui relèvent davantage du champ sémantique de la tragédie que de celui de la comédie, Patrico fait peser sur la progéniture de son interlocuteur le poids des fautes passées de son aïeul : la descendance de l'usurpateur est condamnée à la mendicité. Voilà ce qui a été dit à Oldrents dès l'ouverture de la pièce, *A Jovial Crew*. Cependant, l'histoire de la pièce primaire n'est pas littéralement reprise dans la pièce secondaire, où elle se trouve refaçonnée de manière condensée – en raison des exigences liées à l'étendue de l'action enchâssée, faisant ainsi écho au souci poétique du *Poet* que l'action soit "plain, short and sweet" – afin

<sup>40</sup> Comme l'explique Forestier, "Le principe du dédoublement du spectateur est simple : un personnage de la pièce-cadre se voit représenté par un acteur dans la pièce intérieure." Forestier, *op.cit.*, p. 258.

*"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans A Jovial Crew"*

de divertir le mélancolique Oldrents. Si le contenu de l'histoire de Oldrents n'est pas reproduit mot pour mot, la forme de versification ne l'est pas non plus, car si l'histoire de la pièce cadre est écrite la plupart du temps en pentamètres iambiques non rimés, la versification de la pièce enchâssée est écrite en distiques octosyllabiques rimés, style auquel Patrico renonce sans hésitation une fois que la pièce intérieure est interrompue par Oldrents :

**Patrico.** Since you will then break off our play,  
Something in earnest I must say;  
But let affected rhyming go.  
I'll be no more a patrico.  
My name is Wrought-on. Start not. (V, 1, 403-407)

Le théâtre dans le théâtre permet ici à Brome de faire l'apologie du pentamètre iambique non rimé à travers les propos du Poète des gueux. À la scène 2 de l'acte 4 de la pièce, après un épithalame, un des personnages lui fait remarquer son absence de prosodie :

**Hilliard.** That's no rhyme, poet.  
**Poet.** There's as good poetry in blank verse, as meter. (IV, 2, 155-156)

Le dédoublement ne se limite ni aux vêtements ni aux paroles. L'acteur fictif pousse ensuite son imitation du spectateur intérieur un cran plus loin en imitant les gestes de Oldrents. Il calque son attitude générale, sa gestuelle :

*Lawyer walks sadly, beats his breast, & c. To him enter Soldier, like Hearty, and seems to comfort him.* (V, 1, 333, 1-2)

La justesse de cette représentation permet au spectateur fictif de se rendre à l'évidence :

**Oldrents.** It begins my story, and by the same fortune-teller that told me my daughters' fortunes, almost in the same words. I know him now. And he speaks in the play to one that personates me, as near as they can set him forth. (V, 1, 334-337)

Avec *A Jovial Crew*, Brome montre qu'il fréquente une école mimétique où la distanciation donne lieu à des jeux de théâtre

jubilatoires, et ce même quand il s'agit de représenter de manière vraisemblable une histoire véridique. En effet, prétendre qu'une histoire est vraie ne témoigne pas pour autant d'une volonté illusionniste. Grâce aux divers paliers mimétiques, la fiction est toujours montrée pour ce qu'elle est. Les comédiens intérieurs jouent sans jamais chercher à tromper les spectateurs intérieurs, sans jamais dissimuler le fait qu'ils ne font que jouer. Ils racontent, interprètent une histoire vraie sans jamais faire croire qu'ils ne font autre chose que de la raconter, cette histoire. Premièrement, contrairement à ce qui se passe dans *The Antipodes*, le spectateur intérieur est explicitement convié à assister à la représentation. Comment dès lors imaginer qu'il puisse ne pas être conscient qu'il ne s'agit que d'un spectacle? Ensuite, la représentation de la pièce enchâssée est dépourvue de tout procédé de nature à entretenir l'illusion : il n'y a ni décors ni machinerie.

Si, comme Oldrents le souligne, l'image que lui renvoie l'acteur fictif n'est pas une copie exacte – "*he speaks in the Play to one that personates me, as near, as they can set him forth*" – elle se situe pourtant à l'endroit précis qui lui confère son pouvoir maximum. Ayant à la fois un regard critique et distancié vis-à-vis du théâtre, dont il semble bien connaître les rouages, le modèle contemple sa copie, qui est, selon l'expression de Pierre Pasquier, "à égale distance de la similitude et de la dissimilitude, de l'identité totale et de la différence radicale"<sup>41</sup>. Une imitation parfaite, trop évidente, n'aurait pas stimulé la curiosité de son modèle en provoquant sans doute un rejet de sa part. Elle l'aurait en outre privé du sentiment légitime qu'éprouve tout être humain qui se considère comme unique en dépit de sa ressemblance avec les autres. En revanche, une imitation trop approximative l'aurait sans doute laissé indifférent, car il ne serait pas parvenu à identifier la représentation de son être. Le dosage doit être subtil. Dans *La mimèsis dans l'esthétique théâtrale* et à l'occasion d'une analyse portant sur le spectateur réel mais pouvant être étendue ici aux spectateurs fictifs, Pasquier écrit : "seul le respect d'un certain équilibre entre ressemblance et dissemblance garantit l'effusion du plaisir esthétique en permettant au spectateur de jouir à la fois de l'étonnement et du savoir"<sup>42</sup>. Cette analyse éclaire le sentiment de plaisir inattendu qu'exprime finalement Oldrents, au grand regret du

<sup>41</sup> Pasquier, *op.cit.*, p. 30.

<sup>42</sup> Pasquier, *op.cit.*, p. 34.

*"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans A Jovial Crew"*

juge Clack qui aurait préféré que son invité s'ennuie autant que lui-même afin de pouvoir infliger aux gueux le châtement qu'il leur a promis au cas où ils ne parviendraient pas à réjouir ses hôtes :

**Clack.** How like you it, sir? You seem displeas'd. Shall they be whipp'd yet? A-hey, if you say the word.

**Oldrents.** Oh, by no means, sir; I am pleas'd. (V, 1, 338-340)

Contrairement à ce qui se produit dans de nombreuses pièces enchâssées de la période où – comme Peregrine au dernier acte de *The Antipodes* – le spectateur intérieur hésite entre la réalité et l'illusion, entre le rêve et l'éveil – thème emblématique de la sensibilité baroque – le recours au théâtre dans le théâtre dans "les joyeux mendiants" de Brome, permet à Oldrents d'accéder à la connaissance de soi. S'il y parvient, c'est sans doute parce qu'il n'hésite jamais entre la réalité et l'illusion, mais reconnaît le rapport consubstantiel qui existe entre les deux.

### 3. Le théâtre dans le théâtre : le spectateur fictif et sa guérison.

Lorsque Springlove se joint à l'action imbriquée pour interpréter son propre rôle vers le dénouement de la pièce intérieure, Oldrents identifie les paroles de son double scénique comme étant siennes :

**Springlove.** Here are the keys of all my charge, sir. And

*My humble suit is that you will be pleas'd*

*To let me walk upon my known occasions this summer.*

**Lawyer.** Fie! Canst not yet leave off those vagancies?

*But I will strive no more to alter nature.*

*I will not hinder thee, nor bid thee go.*

**Oldrents.** My own very words at his departure. (V, 1, 358-364)

Oldrents franchit une étape supplémentaire dans le processus graduel d'identification à son double scénique. Il passe en effet de "almost in the same words" à "My own very words". Pourtant, le spectateur intérieur exagère ici la similitude entre les paroles du comédien et les siennes, tenues à la scène 1 de l'acte 1, lorsque Springlove informait Oldrents de son départ. En effet, à la scène 1 de l'acte I, Oldrents disait "*Can there no means be found to preserve life / In thee but*

*wand'ring like a vagabond?"* (I, 1, 187-188), ce qui, dans la bouche de son double devient "*Fie! Canst not yet leave off those vagancies?"*. Plus loin, la réplique initiale d'Oldrents "I leave you to dispute it with yourself. / I have no voice to bid you go or stay;" (I, 1, 231-232) se transforme en "*But I will strive no more to alter nature / I will not hinder thee, nor bid thee go.*" En entendant les paroles de son double scénique, le modèle accorde donc plus de véracité à son imitateur qu'il ne le devrait. Il aurait pourtant été facile pour Brome de faire dire au double scénique exactement la même chose que son modèle, ce qui aurait pu créer un effet comique vis-à-vis des spectateurs réels. Il lui aurait suffi de recopier mot à mot la réplique de la scène 1. Sans aucun doute volontaire de la part de Brome, cet écart alimente à nouveau la réflexion métathéâtrale, en livrant des renseignements sur la conception mimétique de l'auteur. Dans le cas présent, il s'agit de "faire vrai". Pour atteindre ce but, l'auteur modifie et condense, en toute conscience, le discours initial. Il faut donc croire que, selon lui, la représentation exacte n'est pas le moyen le plus approprié pour "faire vrai". Le vraisemblable se distingue donc bien encore ici du vrai. Ce qui compte, c'est la représentation de l'esprit, et non pas celle de la lettre. Et c'est peut-être ce petit écart, qui permet au théâtre dans le théâtre d'atteindre son but, alors qu'une copie parfaite aurait pu effrayer le spectateur fictif, qui aurait alors refusé toute identification :

**Oldrents.** My daughters and their sweethearts, too. I see  
The scope of their design, and the whole drift  
Of all their action now with joy and comfort. [...]  
I must commend their act in that. Pray thee, let's call  
'em and end the matter here. The purpose of their play  
is but to work my friendship, or their peace with me; and  
they have it. (V, 1, 381-383, 388-391)

En saisissant le but de la pièce, grâce à ce processus d'identification, Oldrents est guéri de sa mélancolie. Comme Charlotte Spivack l'a montré avec la pièce enchâssée dans *The Antipodes*, "the emphasis shifts away from the moral impact of stage plays [...] Probing the inner tensions of the onstage viewer, revealing inner conflicts, it becomes a means to cure mental aberrations, mainly



*"Richard Brome et le théâtre dans le théâtre dans A Jovial Crew"*

melancholy"<sup>43</sup>. Cette mise en abyme, qui engendre un sentiment de similitude à travers le dédoublement thématique d'une "dramaturgie conjonctive"<sup>44</sup>, n'aliène pas le spectateur intérieur. L'imitation, qui ne se veut pas illusion, ne le piège pas. Au contraire, c'est cette expérience théâtrale, cette identification distanciée, qui lui permet d'accéder à la connaissance de soi et de guérir. Ainsi, dans *A Jovial Crew*, le théâtre devient-il un véritable outil de réflexion, à l'opposé de la théorie classique de Jean Chapelain, qui écrivait en 1630 dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, qu'il faut "ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité"<sup>45</sup>.

\*\*\*\*

La récurrence du théâtre dans le théâtre est telle dans l'œuvre de Brome que l'on peut considérer ce procédé comme une marque de fabrique, qui inscrit ses pièces dans le courant de la sensibilité baroque. Le procédé, s'il est quasi-systématique dans sa mise en œuvre – introduction musicale suivie d'un prologue, dialogues en vers rimés, absence de décors – n'est guère systématique sur le plan mimétique. Il est même irrégulier. Le théâtre dans le théâtre de Brome s'exprime à travers une diversité du procédé en lien avec la notion de *mimesis*. En effet, la *mimesis* des diverses pièces enchâssées n'est pas toujours de même nature. Elle diffère notamment en ce qui concerne le rapport de l'imitation aux notions de véridique, de vraisemblance et d'illusion. Les pièces enchâssées peuvent être classées en trois catégories :

1- Représentation vraisemblable d'une histoire véridique sans volonté illusionniste.

<sup>43</sup> Spivack, *op.cit.*, p. 196. Dans *A Jovial Crew*, la portée morale est néanmoins présente. Voir Alexander Leggat, *Introduction to English Renaissance Comedy*, Manchester, Manchester University Press, 1999, pp. 176-177. Voir aussi "A servant-centred reading of *A Jovial Crew*" in Steggle, *Richard Brome. Place and Politics on the Caroline stage*, *op.cit.*, pp. 163-174.

<sup>44</sup> Par opposition à la "nouvelle sorte de dramaturgie disjonctive" dont parle Charlotte Spivack, lorsque le contenu de la pièce intérieure ne reflète pas celui de la pièce cadre. Voir Spivack, *op.cit.*, p. 208.

<sup>45</sup> Cité dans Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 81.

2- Représentation invraisemblable d'une histoire non véridique avec volonté illusionniste.

3- Représentation invraisemblable d'une histoire non véridique sans volonté illusionniste.

Les pièces enchâssées de *A Jovial Crew* et de *The Antipodes* appartiennent respectivement à la première et à la deuxième catégorie dont elles sont des exemples uniques. Dans *A Jovial Crew*, l'imitation, qui s'inspire du véridique et demeure en outre toujours vraisemblable, ne cherche pas à établir l'illusion, le théâtre étant montré pour ce qu'il est. Dans *The Antipodes*, l'imitation, qui ne se fonde sur aucune réalité et n'entretient pas de relation avec la notion de vraisemblance, cherche à tout prix à faire plonger le spectateur intérieur dans l'illusion. Les pièces enchâssées des autres comédies, comme *The City Wit*, *The English Moor* ou *The Court Begger*, appartiennent à la troisième catégorie. L'imitation, qui ne se fonde pas plus sur la réalité qu'elle ne cherche à paraître vraisemblable, ne tente pas d'illusionner les spectateurs intérieurs. Les pièces cadres, qui ne sont jamais illusionnistes, connaissent également des degrés de vraisemblance très divers.

Enfin, les rapports qu'entretiennent les pièces cadres avec leurs propres pièces enchâssées peuvent également révéler des disparités sur le plan mimétique, créant ainsi des tensions dramaturgiques particulièrement dynamiques. Dans *The Antipodes*, la pièce enchâssée témoigne d'une volonté manifestement illusionniste vis-à-vis du spectateur fictif, alors que la pièce cadre ne cherche aucunement à instaurer ce type de rapport avec les spectateurs réels. Ces tensions qui engendrent une riche réflexion métathéâtrale attestent, si besoin était, du caractère profondément baroque de la dramaturgie bromienne.