

## **Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans *The Convent of Pleasure* de Margaret Cavendish (1668)**

Line COTTEGNIES  
Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

### **Préliminaires**

Quelque vingt ans après la "querelle du baroque et du maniérisme" en France, on peut se demander s'il est nécessaire de rouvrir le dossier, puisque les contours du champ critique semblent depuis lors s'être stabilisés et chacun paraît y avoir trouvé sa place — encore un colloque sur "baroque" et "maniérisme", dira-t-on. Les malentendus, mais surtout les incompréhensions, demeurent et il paraît bien vain de vouloir encore tenter de les dissiper : chacun est désormais campé sur ses positions et le dialogue semble bel et bien rompu entre les tenants de ces notions et leurs adversaires. Les Anglicistes français, quant à eux, continuent en outre de se heurter au scepticisme des Anglo-saxons, qui persistent à refuser d'appliquer ces concepts, relevant selon eux exclusivement de l'histoire de l'art, à la littérature britannique. En France, au sein même des partisans du baroque ou du maniérisme, les divergences restent légion : hostilité des partisans du baroque au "maniérisme", ou l'inverse, périodisation fluctuante (phase maniériste et/ou baroque contre "âge baroque"...), contenu conceptuel plus ou moins précis. Georges Forestier, par exemple, parle volontiers d'"âge" ou d'"époque baroque", mais, prudent, ne s'étend pas sur la ou les esthétiques sous-jacentes, ni sur leur périodisation, alors qu'il s'intéresse spécifiquement à la question de "théâtre dans le théâtre", dans laquelle Claude-Gilbert Dubois et Didier Souiller voient un élément structurant de l'esthétique du théâtre

baroque<sup>1</sup>. Chez les adversaires du baroque et du maniérisme, on rencontre toujours les mêmes réticences à appliquer à la littérature des notions qui appartiennent prioritairement au champ de l'histoire de l'art ou de la musicologie. Déjà Didier Souiller, en 1988, avait pris ses distances avec la tradition critique formaliste des pères fondateurs en baroque comme Jean Rousset et récusait le parallèle entre les beaux arts et la littérature comme point de départ, pour s'intéresser plutôt aux perceptions et aux représentations collectives dans la période 1580-1640 dans la littérature européenne<sup>2</sup>. Cette démarche lui permettait ainsi de circonvenir les critiques qui visaient la recherche des correspondances, parfois hâtives, ou les typologies analogiques entre beaux arts et littérature; mais il arrivait à des résultats qui n'étaient pas si éloignés, au fond, de ceux, par exemple, de Jean Rousset ou de Claude-Gilbert Dubois. Enfin, un malentendu plus récent semble opposer, en France, les Anglicistes et les spécialistes de littérature française ou comparée : alors que les premiers s'intéressent aux méthodes des seconds pour tenter de tester leur validité dans le champ des littératures anglo-saxonnes, les seconds semblent marquer un intérêt — dont il est encore trop tôt pour savoir s'il sera durable — pour le néo-historicisme que les Anglo-saxons appliquent à leurs littératures, sous l'effet de l'avènement outre-Atlantique du renouveau des études historicistes, socio-politiques et des "cultural studies"<sup>3</sup>.

Quelles perspectives aujourd'hui, pour les outils critiques que sont aussi les notions de maniérisme et de baroque? Ce colloque a été conçu dans le but de croiser les discours théoriques et les pratiques selon diverses disciplines (lettres, littérature comparée, philosophie, anglais). L'idée nous en est venue lors de discussions avec des étudiants et des collègues, car il reste de bon ton, dans certains cénacles universitaires, de "tonner contre" le maniérisme et le baroque, comme le bourgeois de Flaubert contre la Chambre des

<sup>1</sup> George Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996; Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973 et plus récemment *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995; Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.

<sup>2</sup> Souiller, *op. cit.*, notamment pp. 12-14.

<sup>3</sup> L'ironie extraordinaire est que le présent colloque cherchait à réunir francisants et anglicistes, au moment même où le département de lettres de l'université de Paris 3 organisait un grand colloque sur les méthodes critiques anglo-saxonnes appliquées au 17<sup>e</sup> siècle français, néo-historicisme en tête – dialogue de sourds?

"Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans *The Convent*"

députés<sup>4</sup>. Quelle "productivité" critique pouvaient encore avoir aujourd'hui ces concepts critiques pour les nouvelles générations de chercheurs, à une époque où les approches formalistes n'ont plus la cote? Nous avons eu envie d'inciter nos invités à réfléchir à cette question — certains nous offrent une réflexion méthodologique sur les concepts en présence, d'autres nous montrent comme leur application pratique peut aider à lire une œuvre littéraire, nous donnant à voir un art (ou une praxis) de la méthode plutôt qu'un discours méthodologique en tant que tel.

### Étude

Aujourd'hui, grâce à des critiques comme Gisèle Venet (ou Jean-Pierre Maquerlot), il est possible de dire, du moins en France<sup>5</sup>, que l'Angleterre connut elle aussi un "âge baroque", entre 1580 et 1640, même si nombreux sont ceux qui préfèrent encore la notion indéterminée de "Renaissance", avec le sens fourre-tout que prend ce terme dans le contexte anglais pour désigner la période qui s'étend de 1550 à la Restauration<sup>6</sup>. On peut ensuite affiner encore, à la manière de C.-G. Dubois, en dégagant une sensibilité "maniériste" en littérature, en prenant garde aux oppositions trop tranchées — car en

<sup>4</sup> *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, 1913, article "député" et surtout "époque" ("ÉPOQUE (la nôtre) : Tonner contre elle. Se plaindre de ce qu'elle n'est pas poétique. L'appeler époque de transition, de décadence"). On croirait entendre les opposants au baroque.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Maquerlot parle quant à lui d'âge maniériste (*Shakespeare and the Mannerist Tradition : A Reading of Five Problem Plays*, Cambridge : CUP, 1995); voir Gisèle Venet, "L'Angleterre dans l'Europe baroque", *Littératures classiques*, 36 (1999), pp. 153-63, et "Le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle", in *Histoire de la littérature anglaise*, François Laroque, Alain Morvan, Frédéric Regard, PUF, 1997, pp. 203-79, en particulier pp. 228-43. Les critiques anglo-saxons qui adoptent cette typologie sont rares, mais ils existent. Cf. l'étude classique d'Odette de Mourgues, *Metaphysical, Baroque, and Precious Poetry*, Oxford, Clarendon, 1953, ou un ouvrage comme celui de Peter Skrine, *The Baroque, Literature and Culture in Seventeenth-Century Europe* (Londres : Methuen, 1978). Pour deux synthèses éclairantes sur l'utilisation du "baroque" en Angleterre, voir F. J. Warnke, "Baroque Once More : Notes on a Literary Period", *New Literary History*, 1.2 (1970), pp. 145-62 et Helmut Hatzfeld, "The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 14.2 (1995), pp. 156-64. Cependant, il faut noter que l'expression "Baroque age" désigne le plus souvent, dans les pays anglo-saxons, la toute fin du 17<sup>e</sup> siècle et la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle et qu'on l'emploie surtout en Angleterre pour parler de musique et d'arts plastiques.

<sup>6</sup> Voir par exemple, *The Penguin Book of Renaissance Verse, 1509-1659*, eds. David Norbrook et H. R. Woudhuysen, Allen Lane, The Penguin Press, 1992.

plaquant une périodisation trop stricte sur du vivant, on court le risque d'invalider tout le paradigme —, courant esthétique qui serait suivi, avec plus ou moins de continuité, par une sensibilité baroque plus tardive, avant l'avènement d'une période, après la Restauration de 1660, où l'emporte le goût néo-classique, incarné par un auteur comme Dryden, le théoricien en Angleterre des unités au théâtre<sup>7</sup>. Aussi utile cette typologie puisse-t-elle être pour appréhender les grandes mutations esthétiques du siècle, elle présente un certain nombre de problèmes du fait du lourd travail conceptuel qu'elle nécessite avec la mise en place de catégories esthétiques et philosophiques qui s'appuient nécessairement sur les autres mouvements artistiques et sur l'histoire des idées et des sensibilités, et fait intervenir la subjectivité du critique dès lors que l'on s'avise de classer œuvres ou auteurs — la démarche peut alors prendre un tour axiologique. Si l'utilisation diachronique de ces catégories s'avère complexe, on peut affiner ce premier modèle en lui imposant une inflexion qui consiste à d'appréhender l'opposition entre maniérisme et baroque — non plus comme celle de deux courants esthétiques successifs — mais comme celle de modalités concurrentes (et existant dans la synchronie) du discours et de l'imaginaire, comme le font Gisèle Mathieu-Castellani et Gisèle Venet<sup>8</sup>. Elles présupposeraient chacune, dès lors, des traits rhétoriques et stylistiques, esthétiques et idéologiques propres, une vision du monde et de soi distinctes<sup>9</sup>. Ainsi, selon G. Mathieu-Castellani, le discours baroque "asserte sans modaliser, il est catégorique et impératif. Il cherche *l'efficace* d'une parole qui entend à la fois persuader et convaincre"<sup>10</sup>; le discours maniériste "ne cherche ni à convaincre, ni à émouvoir; il est *sceptique*:

<sup>7</sup> Cf. Dubois, *Le baroque en Europe et en France*, op. cit., et G. Venet, "Le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle", op. cit.

<sup>8</sup> Cette approche critique ne revient nullement à faire de ces deux notions des concepts ahistoriques à la manière d'Eugenio d'Ors, car elles restent ancrées dans un moment historique, la fin du 16<sup>e</sup> siècle et le 17<sup>e</sup> siècle. Cf. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 2000 [1931]. Voir Gisèle Mathieu-Castellani, "Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse", in *Questionnement du baroque*, éd. Alphonse Vermeulen, Louvain, Nauwelaerts, 1986, pp. 51-74; "Marcel Raymond et Jean Rousset, maîtres-pilotes en baroque; la critique séminale de Marcel Raymond; Portrait de Jean Rousset en critique amoureux", *Œuvres et Critiques*, XXVII. 2 (2002), pp. 153-68, ainsi que "Vision baroque, vision maniériste", article publié dans ce volume; Gisèle Venet, "Shakespeare, maniériste et baroque?", *BSEAA 17-18*, 55 (2002), pp. 7-25.

<sup>9</sup> Voir les articles de Gisèle Mathieu-Castellani et de Gisèle Venet dans ce volume pour deux mises au point éclairantes.

<sup>10</sup> Voir "Vision baroque, vision maniériste", ci-dessous.

*"Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans The Convent"*

il dit le doute, l'incertitude, le suspens, et, comme l'observait Odette de Mourgues, il manque de conviction. L'énoncé est questionnant, problématisant toute assertion"<sup>11</sup>. Derrière ces deux formes de discours, ce sont deux visions du monde qui s'affirment, l'une fondée sur l'appréhension totalisante, l'autre sur la perception du fragmentaire:

C'est bien une vision du monde qui s'inscrit dans l'élection d'un « style ». Le trait marquant du baroque n'est-il pas cette *continuité* qui fait saisir l'univers et ses objets, le monde des hommes, et le sujet, au sein d'un espace qui ignore les limites et gomme les contours? Celui du maniérisme n'est-il pas *le discontinu*, le fragmentaire?<sup>12</sup>

Même si l'œuvre d'un auteur révèle en général la prédominance de l'une ou de l'autre, rien n'interdit, en fait, que l'on puisse trouver les deux "tendances" de l'imaginaire chez le même auteur, selon l'œuvre — d'autant que l'obéissance aux conventions génériques crée ses propres contraintes —, voire au sein de la même œuvre<sup>13</sup>. Il s'agirait au fond de distinguer deux "manières" de négocier le rapport aux conventions littéraires, l'une fondée essentiellement sur le jeu, l'autre sur la capacité d'émouvoir, qui serait liée en dernière analyse à l'affleurement d'une conscience tragique du monde<sup>14</sup>.

Cet essai entend analyser l'utilisation du trope du théâtre dans le théâtre, ou plus largement, de la "mise en abyme", dans une pièce de Margaret Cavendish (1623-1673), *The Convent of Pleasure* (1668); on peut y lire les derniers feux d'une esthétique que selon la terminologie de G. Venet et de G. Mathieu-Castellani on pourrait qualifier de "maniériste"<sup>15</sup>. C'est en connaissance de cause que l'on utilise ce terme pour qualifier une pièce aussi tardive dans le siècle, qu'on aurait sans doute plus spontanément pu qualifier de "baroque". Mais on peut y voir une forme de maniérisme tel qu'il se manifeste

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*,

<sup>13</sup> C'est l'intuition que développe Gisèle Venet, suivant en cela les pistes évoquées par Gisèle Mathieu-Castellani dans "Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse" (*op. cit.*), dans son article, "Shakespeare, maniériste et baroque?" (*op. cit.*)

<sup>14</sup> Venet, "Shakespeare, maniériste et baroque?", p. 25.

<sup>15</sup> Pour une lecture complémentaire de cette pièce, voir mon article, "Gender and Generic *Bricolage* in Margaret Cavendish's Imaginative Writings : Appropriating Epicureanism", in *Race, Gender and Genre*, ed. Celia Daileader, New York, Routledge, à paraître.

dans l'esthétique de la préciosité, qui reprend comme pour un dernier tour de piste le jeu vertigineux sur les conventions et les topoi de l'âge précédent<sup>16</sup>. Comme on le verra, cette pièce marque en effet avec excès l'épuisement d'une certaine esthétique fondée sur la variation *ad libitum* sur les conventions théâtrales de tout le premier 17<sup>e</sup> siècle. La pièce, qui ouvre le second et dernier volume dramatique de Cavendish, *Playes, Never Before Printed*, ne fut jamais jouée. Écrite pendant la guerre civile alors que son auteur est en exil aux Pays-Bas, elle peut se lire comme un véritable palimpseste du théâtre anglais de la première moitié du siècle, qui est convoqué de manière presque frénétique pour se trouver recombinaison dans une forme de "patchwork" intertextuel et citationnel, mais qui finit par tourner à vide : le théâtre du ressassement, véritable miroir du théâtre, ne mène qu'à la multiplication de reflets; la pièce thématise son échec à renouveler la tradition théâtrale dont elle se nourrit, mais se termine paradoxalement sur une célébration toute baroque, elle, de l'auteur en gloire.

Le terme de mise en abyme a connu une fortune critique que Gide aurait été bien en peine de prévoir lorsqu'en 1892 il l'appliquait à la littérature pour désigner un segment dans une œuvre qui reflétait la structure enchâssante. En 1977, Lucien Dällenbach offrait sa propre synthèse portant sur les diverses manières dont le processus de création se reflète dans une œuvre donnée<sup>17</sup>. Bien qu'il prît *Hamlet* comme modèle, le concept s'appliquait particulièrement au roman du 20<sup>e</sup> siècle, de Gide au Nouveau Roman. Plus récemment, Georges Forestier prenait ses distances avec la notion pour se concentrer plus particulièrement sur l'un de ses cas particuliers, celui du "théâtre dans le théâtre" dans le théâtre français du 17<sup>e</sup> siècle. Aux Etats-Unis, James Calderwood s'intéressait, parallèlement, à celle de "metadrama"<sup>18</sup>. *The Convent of Pleasure* apparaît comme un terrain d'étude particulièrement pertinent pour ce concept, puisque la pièce, unique de ce point de vue, dans la production dramatique de l'auteur, met en scène une multiplicité de procédés métatextuels, en fait à peu près tous les phénomènes que la critique a retenus sous le terme de "mise en abyme" :

<sup>16</sup> C'est ce qu'on voit également à l'œuvre dans la poésie caroléenne communément désignée sous le terme de "cavalière". Cf. L. Cottegnies, *L'Eclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme*, Genève, Droz, 1997, notamment pp. 13-24 et 169-79.

<sup>17</sup> *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

<sup>18</sup> Forestier, *op. cit.*; James Calderwood, *Metadrama in Shakespeare's Henriad*, Berkeley, University of California, 1979.

*"Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans The Convent"*

1. De nombreuses allusions (indirectes) à d'autres auteurs, à des pièces du répertoire anglais, ou encore à des genres précis, comme par exemple le "masque" de cour, qui est convoqué dans le texte; plus largement le recours à des topoi dramatiques, comme le motif du travestissement<sup>19</sup>;

2. Des formes d'autocitation, que ce soit des références autobiographiques ou des allusions à une ou plusieurs de ses œuvres<sup>20</sup>;

3. Des exemples de théâtre dans le théâtre, avec des représentations théâtrales de plusieurs pièces secondes incluses dans une "fiction" enchâssante.

4. D'autres procédés métadramatiques au sens plus large du terme, comme de multiples références au théâtre, au jeu de l'acteur, à la composition, etc.

Tous ces éléments métadramatiques démontrent qu'à l'évidence, contrairement à ce que l'on affirme un peu vite à propos de Cavendish, elle avait du théâtre de son siècle une solide connaissance<sup>21</sup>. Nombreux sont les critiques à s'être laissé abuser par son apparente désinvolture, par ses protestations d'ignorance et par le côté fragmenté de son "théâtre-à-lire". Cavendish non seulement démontre une

<sup>19</sup> Un autre topos, immédiatement reconnaissable, est l'utilisation de "tag names", noms étiquettes qui ont la particularité de figer les personnages dans un état passionnel ou humoral, ou encore dans leur fonction (comme l'intermédiaire entre la communauté et l'extérieur, "Madame Mediator"), et que Cavendish hérite de la tradition jonsonienne : ce topos, plus qu'une mode, est révélateur de sa manière de construire les personnages qui, comme souvent chez son modèle Jonson, évoluent peu.

<sup>20</sup> Deux personnages importants, Madame Mediator et le bouffon Mimick, apparaissent dans une autre pièce du même volume, *The Bridals*, tandis que des éléments de l'intrigue apparaissent dans d'autres pièces du 16<sup>e</sup>- 17<sup>e</sup> siècle – voir par exemple le mariage forcé à la fin, qui paraît emprunté à *Measure for Measure* de Shakespeare dont le dénouement en demi-teinte aide à mettre la fin du *Convent of Pleasure* en perspective.

<sup>21</sup> Pour un aperçu de la tradition critique sur l'œuvre de Cavendish, notamment sa production dramatique, voir L. Cottagnies et Nancy Weitz, eds., *Authorial Conquests. Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish*, introduction, pp. 7-17, et les articles de Alexandra Bennett (pp. 179-194), Sara Mendelson (pp. 195-212) et Gisèle Venet (pp. 213-228). Voir notamment l'article de G. Venet, "Margaret Cavendish's Drama : An Aesthetic of Fragmentation", *ibid.*, pour les nombreux échos au théâtre shakespearien dans *The Convent of Pleasure*.

maîtrise de procédés littéraires complexes, mais elle joue aussi du brouillage et de la contamination entre les pièces dans la pièce et la pièce cadre — jeux de miroir maniéristes s'il en est, au fil desquels l'artificialité gagne tout le dispositif théâtral, soulignant la facticité de l'illusion mimétique. C'est la pièce elle-même, de fait, qui prend un statut métadramatique, devenant véritable palimpseste.

Il y est question d'une jeune héritière qui, pour rester libre, décide de fonder un "couvent" laïc pour jeunes femmes désargentées désirant la suivre dans la voie de la chasteté; un Prince, ayant entendu parler de notre héroïne, Lady Happy, se fait admettre sous un habit féminin et séduit cette dernière. La pièce se clôt sur leur mariage et la dissolution du Couvent. Le sujet même, celui d'une communauté féminine séparatiste, est déjà de l'ordre du topos théâtral : Cavendish en avait déjà mis une en scène dans une pièce antérieure, *The Female Academy* (1664), où des jeunes filles se retiraient dans une institution, mais pas de façon définitive comme dans *The Convent of Pleasure*, puisqu'elles y apprenaient à devenir de bonnes épouses. La communauté séparatiste du *Convent* se distingue, de fait, de plusieurs pièces de la période précédente où les communautés de femmes étaient tournées en dérision, car l'utopie féminine y est prise au sérieux, du moins jusqu'au tout derniers moments du dénouement<sup>22</sup> : *The Variety* (1647) de William Cavendish, propre époux de Margaret Cavendish; mais aussi avant cela, *Love's Labour's Lost* (1598) de Shakespeare, *The Woman's Prize* (1649) de Beaumont et Fletcher, *Epicoene* (1609) de Jonson, *A Bird in a Cage* (1633) de Shirley<sup>23</sup>. De ce point de vue, Cavendish semble s'être davantage inspirée des Arcadies féminines des nombreuses pastorales depuis l'*Arcadia* de Sidney jusqu'au *Shepherd's Paradise* de Walter Montagu (1633), où les communautés de femmes sont des écoles de la préciosité. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le "Couvent" soit un lieu où les femmes d'adonnent à la comédie et se jouent des pastorales. Le topos du travestissement trouve au sein de cette intrigue un développement

<sup>22</sup> J'ai suggéré ailleurs que cette pièce pourrait se lire comme une expérience philosophique, où l'auteur imagine une communauté – féminine – obéissant à des principes strictement épicuriens (cf. "Gender and Generic Bricolage", *op. cit.*).

<sup>23</sup> Pour la dette de Cavendish à l'égard de ses prédécesseurs (hors Shakespeare), voir Julie Sanders, "'A Woman Write a Play!' Jonsonian Strategies and the Dramatic Writings of Margaret Cavendish; or, did the Duchess Feel the Anxiety of Influence", in *Readings in Renaissance Women's Drama : Criticism, History, and Performance 1594-1998*, eds. S. P. Cerasano and Marion Wynne-Davies, Londres et New York, Routledge, 1998, pp. 293-305, surtout pp. 298-300.



inattendu, puisqu'il s'agit d'un double travestissement : le Prince qui épouse Lady Happy au dénouement se fait admettre au Couvent sous un habit féminin, mais il prend dans les divertissements pastoraux que se jouent les dames les rôles masculins, retrouvant ainsi l'habit masculin. Il est alors le berger courtisant Lady Happy en bergère, puis Neptune courtisant une divinité des eaux; et c'est sous ces costumes, et sous cette identité sexuelle, qu'il séduit Lady Happy, sans dévoiler sa véritable identité avant l'extrême dénouement : le théâtre dans le théâtre dépassant ainsi ses frontières pour contaminer la pièce cadre. Car l'originalité de cette pièce est en effet de jouer constamment sur le brouillage entre pièce cadre et pièces enchassées. Celles-ci s'organisent en deux volets : le premier est une série de neuf tableaux "réalistes" qui ont pour thème les maux de la vie conjugale et de la maternité (Acte III, Scènes 2 à 10). Le second inclut les deux masques mentionnés plus haut, l'un purement pastoral, l'autre mythologique (Acte IV, scène 1); ces deux "divertissements" sont entrecoupés de chants et de ballets et sont clos par un épilogue. Les pièces-dans-la-pièce entretiennent avec la pièce cadre une relation complexe. Les tableaux de l'acte III offrent une représentation cauchemardesque des embarras du mariage : défilent successivement une femme en proie aux douleurs de l'accouchement, d'autres, de tous milieux, ruinées ou battues par un mari alcoolique, une autre encore en deuil de son enfant, etc. Ces tableaux sidérants servent manifestement à justifier le choix de Lady Happy de ne pas en passer par le mariage et à conforter les jeunes femmes dans le choix de la chasteté. En revanche, les deux "masques" ou "divertissements" de l'acte IV contredisent le discours de la chasteté en mettant en scène le désir amoureux comme menant naturellement au mariage — ce qui anticipe le mariage du dénouement. C'est ainsi par le détour par le théâtre que Lady Happy fait l'apprentissage de l'amour et subit une forme de "rééducation" sociale, en étant "convertie" au mariage. Mais la perspective conservatrice de la reprise en main finale ne saurait tout à fait gommer l'aspect socialement et esthétiquement transgressif de la méthode par laquelle on parvient au retour à l'ordre.

Tout d'abord, les "masques" permettent à Cavendish de jouer sur la notion même de mimesis. Les limites entre la pièce-dans-la-pièce et la pièce cadre ne cessent d'être enfreintes. Comme les tableaux de la vie conjugale, les "masques" paraissent dans un premier temps nettement séparés de l'intrigue principale par un rideau ou un volet coulissant, seuil qui marque leur appartenance à un degré de

mimesis différent. Pour ces "divertissements" qui sont représentés sur scène, Cavendish, fascinée par l'esthétique du masque Stuart et peut-être par ce qu'elle aura pu voir sur scène lors de son bref séjour parisien quelques années plus tôt, imagine des machines complexes pour faire apparaître et disparaître le décor à volonté : les rochers du divertissement mythologique s'envolent (243). Mais du point de vue de l'action, il y a continuité parfaite entre la pièce cadre et les deux divertissements, pastoral et mythologique. Dès que la "Princesse" est présentée à Lady Happy, "elle" lui demande la permission de tenir le rôle de son "serviteur" et de porter l'habit masculin – la vie est théâtre. Leur relation est ainsi présentée d'emblée comme conforme à un rôle codifié, obéissant à un discours et un scénario pré-établis. On peut voir ici une réminiscence, sans nul doute, de la mode précieuse de "l'amour platonique", qui avait fait fureur à la cour d'Henriette-Marie dans les années 1630 et 1640; Cavendish avait brièvement été Dame de compagnie de la Reine au début de la guerre civile et semble avoir gardé le souvenir des jeux précieux auxquels celle-ci aimait à s'adonner avec ses dames de compagnie :

*L. Happy.* More innocent Lovers never can there be,  
Then my most Princely Lover, that's a She.  
*Prin.* Nor never Convent did such pleasures give,  
Where Lovers with their Mistresses may live. (229)

Les deux personnages centraux deviennent alors spectateurs de leurs compagnes qui leur présentent les tableaux de la vie conjugale déjà mentionnés. Cependant, ces saynètes ne sont pas complètement séparées de l'intrigue principale. Cavendish leur attribue un numéro de scène — elles constituent les scènes 2 à 10 de l'acte III —, ce qui les inscrit dans la continuité de la structure cadre enchâssante, qui, elle, commence à la scène 1 du même acte. En outre, l'acte se termine brutalement sur le dernier tableau, offrant ainsi une clôture imparfaite. Ce procédé a pour effet paradoxal de contaminer les scènes "principales" de la structure cadre et de souligner leur caractère artificiel. Le brouillage entre pièce cadre et pièces-dans-la-pièce se poursuit à l'acte IV. On a déjà noté les rôles que se jouent l'une à l'autre Lady Happy et la Princesse, lorsque la "vie quotidienne" prend le théâtre comme modèle. À l'Acte IV, scène 1 — juste après la fin des tableaux —, Lady Happy entre "comme se parlant à elle-même", "vêtue en bergère" (234), et dans le contexte, le lecteur-spectateur ne peut que se demander si le monologue qui suit, à moitié en prose et à moitié en vers alors que le reste de la pièce est majoritairement en

*"Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans The Convent"*

prose, doit être perçu comme un moment d'introspection où elle révèle par le procédé du monologue ses propres sentiments, ou si l'on a à faire à un discours codé appartenant à une nouvelle fiction au sein de la fiction, au même niveau que les deux longs "divertissements" arcadien et mythologique qui suivent. Ainsi, lorsque la "scène s'ouvre", quelques lignes plus tard, pour marquer le début du "masque" des bergers, la "Princesse [habillée] en berger" courtise sa bergère dans la langue codée d'une pastorale en vers, mais à la différence près qu'il se livre à un éloge non pas de sa beauté, mais de son intelligence – dans ce passage, Cavendish semble inscrire un éloge d'elle-même en philosophe naturelle, puisqu'y est célébré l'esprit audacieux qui s'absorbe dans les mystères de l'univers<sup>24</sup>. La scène prend une réflexivité telle que la notion même de mimesis y est radicalement mise en cause. De même, à la fin de la pastorale, Lady Happy et la "Princesse" passent brutalement à la prose, comme pour signifier le changement de statut de leur discours qui, de fait, semble sortir du cadre — à la manière du bras de la Madonne dans certaines toiles de Lippi. C'est à ce moment que Lady Happy, toujours en bergère, confesse sa défaite; elle a été foudroyée par l'amour : "I can neither deny you my Love nor Person" (237). Cette déclaration s'applique, on l'aura compris, autant à Lady Happy elle-même qu'à la bergère dont elle joue le rôle. Le brouillage est total, puisque la source de cette double énonciation est indécidable. Suit alors un couplet à la gloire de l'amour conjugal, qui concerne les deux niveaux de la diégèse :

Prin. In amorous Pastoral Verse we did not Woo.  
As other Pastoral Lovers use to doo.  
L. Ha. Which doth express, we shall more constant be,  
And in a Married life better agree. (237-38)

Cette scène a pour fonction d'offrir un dispositif qui inverse la proposition initiale de Lady Happy — qui avait postulé la supériorité de la chasteté sur le mariage. Elle effectue la conversion de l'héroïne au mariage et prépare ainsi le dénouement. Pourtant, le statut de ces vers qui concluent le divertissement reste ambigu : rien ne les distingue, en fait, du discours qui suit, un discours où Lady Happy laisse tomber le masque de bergère pour expliquer à la "Princesse" les

<sup>24</sup> Cavendish est aussi philosophe et publie plusieurs traités sur les grandes questions de philosophie naturelle. Voir pour une interprétation de ce passage, G. Venet, "Margaret Cavendish's Drama", *op. cit.*, pp. 224-25.

règles du ballet qui s'annonce. Il s'agit d'une danse autour d'un mât de cocagne, suivie de l'élection d'un roi et d'une reine des bergers — scène composite qui renvoie autant à la culture pastorale savante qu'aux rites de fertilité de la fête populaire :

Let me tell you, Servant, that our Custome is to dance about this  
May-Pole, and that Pair which dances best is Crown'd King and  
Queen of all Shepherds and Shepherdesses this year : Which Sport if  
it please you we will begin. (238)

La subversion de la pastorale par les jeux de carnaval permet paradoxalement l'irruption, et l'expression, du désir amoureux, et c'est ce qui mènera à l'échec de l'utopie féminine. Ce passage auto-réflexif est suivi d'un ballet et de deux épilogues dont il est précisé qu'ils sont "écrits par mon seigneur le duc" de Newcastle, le propre époux de Margaret Cavendish, lui-même auteur à ses heures et dont elle inclut fréquemment les contributions dans ses pièces. En laissant ainsi apparentes les coutures, elle ne pouvait rendre plus explicite la nature essentiellement textuelle et surtout intertextuelle de sa pièce. *The Convent of Pleasure* est une pièce faite de pièces. Severo Sarduy avait parlé de la métaphore baroque comme d'une "métaphore au carré", métaphorisation d'une métaphore première, pour décrire le régime auto-référentiel de cette forme particulière de métaphore chez Gongora<sup>25</sup>. On pourrait, en transposant son analyse, parler ici de "théâtre au carré"; et selon la terminologie de Gisèle Venet, il faudrait sans doute parler ici de fonctionnement maniériste de l'allusion : car il n'y a pas de hors-texte et le "Couvent" n'est plus qu'une grande scène, presque claustrophobique, où le théâtre se contemple au miroir du théâtre. La pièce cadre et les pièces-dans-la-pièce n'en finissent pas de renvoyer les uns aux autres, au point qu'on finit pas ne plus pouvoir les distinguer. La pièce est un collage intertextuel, entre allusions, échos et insertions de segments dramatiques, sans parler de l'inclusion d'épilogues composés par le Duc de Newcastle, collés tels quels au milieu du dialogue. On y retrouve ainsi des fragments renvoyant à la comédie romantique shakespearienne — avec des parallèles explicites avec *Twelfth Night* —, à la pastorale de cour, au masque mythologique et pastoral, à la comédie urbaine, plus satirique, etc. Les fictions dans la fiction, loin de constituer des interludes, comme pouvait le laisser penser une première lecture hâtive, constituent en fait l'intrigue même : comme une boîte optique, elles capturent et

<sup>25</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1991 [1975], pp. 193-201.

"Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans *The Convent*"

réfractent la proposition initiale — l'hypothèse d'une communauté séparatiste fondée sur la chasteté — pour renverser l'utopie féministe et permettre le retour à l'ordre.

Cependant, le dénouement prend une dimension particulièrement ambivalente, tant l'impression de pastiche finit par dominer. Comme contaminée par l'artificialité, la pièce semble tourner au burlesque et on saurait attribuer cet effet à la maladresse de l'auteur. Ainsi, lorsque l'identité du Prince est soudain révélée, l'effet parodique paraît évident :

*Mme Mediator.* O Ladies, Ladies! you're all betrayed, undone, undone; for there is a man disguised in the *Convent*, search and you'll find it.

*They all skip from each other, as afraid of each other, only the Princess and the Lady Happy stand still together.* (243)

Après cette scène de confusion, le Prince est démasqué; il est impossible alors de ne pas lire de manière ironique la scène où Lady Happy reste silencieuse lorsque le Prince annonce leur mariage d'autorité, sans même lui avoir demandé son consentement :

But since I am discover'd, go from me to the Councillors of this State, and inform them of my being here, as also the reason, and that I ask their leave I may marry this Lady; otherwise, tell them I will have her by force of Arms. (243-44)

On pense ici au dénouement de *Measure for Measure* de Shakespeare, qui présente une situation analogue : l'héroïne Isabella, qui se destinait aux ordres, y est épousée de force par le Duc, sans être sollicitée, et son silence ne fait que souligner encore davantage la violence du procédé. Comme dans la pièce shakespearienne, Cavendish semble suggérer que l'échec de la communauté séparatiste a un prix et que la jeune héroïne, en faisant l'expérience du désir, perd l'usage de son libre arbitre en tombant sous le joug de la tyrannie masculine. Le véritable dénouement de *The Convent of Pleasure* est donné à Mimick, personnage emblématique de la "méthode" de Cavendish dans cette œuvre – car Mimick n'est-il pas le miroir déformant, la voix qui parodie et pastiche de manière explicite et assumée dans la pièce? C'est à Mimick que le Prince décide de léguer le bâtiment du "Couvent", après l'avoir dissout, comme pour finir de le désacraliser et c'est à lui aussi qu'il demande de prononcer l'épilogue. Or celui-ci

n'est qu'une parodie d'épilogue, un catéchisme sur l'épilogue qui devient une réflexion sur le "rien", comme si les miroirs du théâtre, ayant multiplié les reflets illusoire, avaient fini par dissoudre l'objet réfracté :

*Mimick*. I have it, I have it; No faith, I have it not; I lie, I have it, I say, I have it not; Fie *Mimick*, will you lie? Yes, *Mimick*, I will lie, if it be my pleasure : But I say, it is gone; What is gone? The *Epilogue*; When had you it? I never had it; then you did not lose it; that is all one, but I must speak it, although I never had it; How can you speak it, and never had it? I marry, that's the question; but words are nothing, and then an *Epilogue* is nothing, and so I may speak nothing; Then nothing be my Speech. (246)

Puisque qu'il n'est rien de nouveau sous le soleil, puisque tout a déjà été écrit, comment créer du nouveau, semble ici se demander Margaret Cavendish? Elle résout l'aporie en écrivant un théâtre qui prend le théâtre pour sujet – le rien par excellence – dans la pure jouissance de l'artifice pour l'artifice.

Mimick prononce finalement un épilogue en vers qui joue sur son statut de personnage fictionnel et introduit la figure de l'auteur dans le texte – ultime mise en abyme :

*I dare not beg Applause, our Poetess then  
Will be enrag'd and kill me with her Pen[.]* (247)

Comme Velasquez incluant son propre reflet dans le miroir des Ménines, Cavendish se met elle-même en scène dans les dernières lignes de la pièce. On peut lire dans ce geste une célébration toute baroque, — au sens que G. Mathieu-Castellani donne au discours de l'affirmation de soi — des pouvoirs de l'artiste tout puissant, mais aussi la reconnaissance du caractère métatextuel de toute création qui souligne sa propre artificialité. Contrairement à *L'illusion comique* de Corneille, où l'hésitation entre le théâtre dans le théâtre et la pièce cadre est circonscrite et résolue par la révélation finale, qui rétablit la frontière entre les deux niveaux de la mimésis, la confusion continue de régner dans *The Convent of Pleasure* : où s'arrête le jeu? Comme dans *A Midsummer Night's Dream*, la hiérarchisation des niveaux de fiction est volontairement laissée incomplète : la clôture de la pièce est imparfaite et il semble qu'on ne "sorte" jamais vraiment du niveau "fictionnel", puisque tout est déjà texte. Cavendish reprend ici, dans

*"Miroir du théâtre : maniérisme et mise en abyme dans The Convent"*

cette pièce "au carré", les derniers feux de la comédie maniériste qui avait fait les beaux jours de la période shakespearienne, tout en intégrant cette nouvelle forme de maniérisme que constituent les jeux intertextuels de la préciosité. Le résultat est une pièce ludique, qui se lit comme un palimpseste du théâtre anglais du premier 17<sup>e</sup> siècle, où les ressorts passablement éprouvés de la pratique maniériste montrent l'épuisement d'une esthétique et la nécessité du renouvellement des formes.