

Teatro do Mundo

Linguagens Barrocas
do Teatro Europeu







Teatro do Mundo

Linguagens Barrocas do Teatro Europeu



DEPER



FLUP

Iricup

U.PORTO

NÚCLEO DE ESTUDOS
LITERÁRIOS

NEL
U.PORTO
UNIVERSIDADE DO PORTO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CEJE

Nota de abertura

No presente número do *Teatro do Mundo* vem o Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto oferecer testemunho, através da publicação das comunicações oferecidas ao seu Segundo Encontro Internacional (Faculdade de Arquitectura 1 e 2 de Junho de 2006), da continuidade dada aos esforços de diálogo estabelecido entre diversos saberes tradicionalmente acolhidos aos territórios demarcados da competência universitária especializada. As áreas de conhecimento referencialmente definidas pela Literatura e pelo Teatro, pela Filosofia, pela Arquitectura e pelo Direito voltam a conjugar-se, agora no palco das *Linguagens Barrocas do Teatro Europeu*; mas se o desafio se revela estimulante e os resultados animadores, não poderá deixar de registar-se, no domínio de uma prática decididamente mais complexa do que o generoso projecto em que ela se inscreve, a afirmação de dificuldades e resistências a uma articulação multidisciplinar que não seja o mero somatório de experiências paralelas ou localizadas.

A estrutura de *Linguagens Barrocas do Teatro Europeu* é flexível e não conhece a ordenação de trabalhos qualquer critério de natureza valorativa. Prioridades só o interesse do leitor e a oportunidade da leitura definirão. Um primeiro momento agrupa os estudos que têm por preocupação nuclear o teatro e o drama francês. Nele pontificam os colegas estrangeiros que o prestígio e os créditos firmados não impediram tão gentil como prestimosa colaboração; com eles trouxeram inovadoras perspectivas acerca de autores canónicos – Molière e Corneille, desde logo – ou o arrojado investimento teórico comprometido na interpelação do sentido e alcance do Barroco na tradição dramática francesa, com a reavaliação de contextos e com o repto lançado a direcções de leitura por largo tempo pacificamente consagradas. Falam depois os dramaturgos estrangeiros em Portugal, incidindo os trabalhos em representações recentes do *Don Juan*, acolhidos no distanciamento do discurso crítico e no depoimento comprometido do actor, a arquitectura inglesa e o drama inglês, a primeira com estudo centrado em Inigo Jones e sua «consciência de autor», o segundo distribuído em arguta proposta acerca de relevantes aspectos da obra de Ben Jonson e em notas acerca de uma cena de valor estrutural no drama de Marlowe e Shakespeare, a memória arquitectónica do nosso teatro, com o exame de dois importantes documentos do século XVIII, a ciência jurídica e o regime dos direitos da propriedade intelectual, em quadro comparatista e visão prospectiva, finalmente a reflexão filosófica, que se bifurca na redescoberta do Barroco na funcionalidade e no recorte ontológico da sua teatralidade e no exame de sugestivo momento da disputada apropriação do legado de J. S. Bach.

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto

Le théâtre de la cruauté, en France, au début du XVIIe siècle. Une performance sanglante.

Christian Biet
Université Paris X-Nanterre, IUF

Que fait un esclave lorsqu'il a été copieusement battu par son maître? Que fait-il alors même que son maître l'affranchit et lui confie sa femme et ses enfants? Il se venge, viole la femme et s'acharne à faire souffrir celui qui l'a battu. Pire, il profite du fait que le maître est incapable d'intervenir pour lui infliger de nouvelles épreuves, lui jurer sur son dieu de ne tuer personne s'il se coupe le nez, puis, chose faite, se moque de lui, affirme que le serment n'a aucun sens, puisqu'il ne reconnaît pas le dieu de son maître, et jette par-dessus le mur du château la femme et sa progéniture. Enfin, sa vengeance accomplie, il se tue lui-même (*La tragédie du More cruel*, anonyme, vers 1606). Voilà très exactement ce que les spectateurs du début du XVIIe siècle français aiment au théâtre.

Ils voient aussi des noirs découvrir des blancs pour la première fois de leur histoire, s'en méfier immédiatement, négocier avec eux, les prendre au jeu du machiavélisme, les dépouiller de leurs armes, puis de leurs vêtements, les mettre nus sur scène, enfin les abandonner à leur triste sort, largement mérité (*Les Portugais infortunés*, Nicolas Chrétien des Croix, 1608). Ils voient une mère «mahométiste» prendre pour proie un mauvais conseiller, lui ouvrir le corps, en détacher le cœur, et le croquer au moment où le rideau final tombe (*La Tragédie mahométiste*, anonyme, 1612). Ils voient encore un père laisser ses deux filles garder la demeure à la condition qu'elles soient chastes et hospitalières, jusqu'à ce que deux jeunes gens les violent, les tuent et les jettent dans un puits (tout cela sur scène), et que le père revienne. Il ne pourra qu'enquêter, se persuader de la réalité que seuls les spectateurs ont vu, s'en plaindre au roi qui, faute de preuves, le renverra chez lui, pour qu'il se plaigne et envisage, avec ses semblables, une rébellion (*Scédase ou l'hospitalité violée*, Alexandre Hardy, vers 1612). La violence, donc, s'empare des toutes premières scènes théâtrales, des échafauds comme on les appelait alors, et va jusqu'à représenter l'actualité la plus brûlante: la dernière journée et l'assassinat des rois sacrifiés, Henri III et Henri IV, au détail près (*Cléopâtre*, Jacques de Fontenay, 1600; *Tragédie*

sur la Mort du roi Henri le Grand, Claude Billard, 1612). Voilà ce que le théâtre français, un théâtre que nous avons très vite oublié, était capable de faire, en cette fin de XVI^e siècle et en ce début de XVII^e siècle. N'en ayons pas honte et lisons-le¹: les situations, la langue, la violence et les idées débattues en valent la peine.

La cruauté et l'expérience de la contradiction

Bandello, dans l'une de ses *Novelle*, puis Belleforest qui le traduit dans ses *Histoires tragiques*, affirment qu'un esclave noir, lorsqu'il est battu par son maître, même violemment, même indûment, n'est pas en droit de se venger. Et s'il le fait, s'il considère que les coups ont été pour lui une humiliation, il outrepassa son statut. Dès lors, parce qu'il s'est cru sujet d'humiliation, parce qu'il s'est cru une *personne*, il peut devenir dangereux et, par exemple, violer la femme de son maître et tuer ses enfants afin de laver l'affront. Et cet exemple, parmi tant d'autres, prouve que les Noirs, *a fortiori* esclaves, parce qu'ils croient parfois être des sujets de droit capables d'être humiliés, sont fort à craindre: il vaut donc mieux, pour l'auteur italien comme pour son traducteur français, éviter d'avoir des Noirs à son service, en pas recourir à l'esclavage et systématiquement se méfier de ces «Mores», par essence cruels.

Et, lorsque dans les années 1610, un auteur normand anonyme projette de représenter cette histoire dans une tragédie, la fable doit donner lieu à l'exercice d'une contradiction, sortir de la simple linéarité probatoire, donner au More des raisons de se venger et faire de la vengeance une transaction excessive, hors de proportion. Autrement dit, il s'agit de faire du Noir un sujet, et de reconnaître qu'au départ, les coups du maître, un Espagnol de Majorque, ont bien été, du point de vue de l'esclave, une humiliation capable de donner lieu à une vengeance hors de proportion, excessive, certes, mais compréhensible – l'infléchissement est d'autant plus légitime (et vraisemblable) que la France, sur son territoire métropolitain, n'admet pas l'esclavage, contrairement à l'Espagne.

Ainsi, dans *le More cruel*, le personnage du More a ses raisons, longuement exposées dès le prologue, et le maître a ses torts: la balance et l'hésitation contribuent alors à faire de cette «histoire» ce qu'on appelle du théâtre, c'est-à-dire un mode d'exposition complexe, un affrontement de personnages que les spectateurs doivent juger. À l'humiliation liminaire de l'esclave (les coups reçus, sans raison apparente), correspondra donc

¹ *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, (France, fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, collectif dirigé par Christian Biet, Laffont, collection «Bouquins», 2006.

les humiliations excessives du maître, dans un renversement exponentiel et sanglant qui saisira la scène.

Dans cette tragédie, on voit ainsi, après le discours humilié et vengeur du More, apparaître sur la scène un maître, Rivierey, parlant à sa «Démouille». Touché par la Providence, ou pris par une sorte de bonté d'âme, il annonce à sa femme, qu'il affranchit son esclave auquel il attribue, en retour, le rôle de protecteur de la famille puisqu'il doit partir chasser. Malgré les doutes et les objurgations de la demoiselle, le maître s'en va et laisse le More prendre le contrôle de son lignage et de sa femme. La première action (vengeresse, punitive) de l'ancien esclave est alors de faire entrer la femme et les enfants dans le château, de fermer le pont-levis et de violer la femme devant les spectateurs. Grâce aux appels au secours des enfants, deux chasseurs de passage vont avertir Rivierey qui se rend immédiatement sur place (sur le proscenium, entre le public des spectateurs et le château fermé à double-tour), apprend (première humiliation répondant aux coups) que le More a violé sa femme. Sa première réaction est d'insulter le More, de tenter de l'humilier par des mots, ce qui n'a aucun effet. Puis, sur les conseils d'un valet, il tente de négocier. La violence va ainsi pouvoir monter d'un cran et l'humiliation, cette fois totalement maîtrisée par le More, va pouvoir s'effectuer dans un excès spectaculaire. Car devant tous (la femme, les enfants, les valets et les spectateurs), le More jure, sur le dieu de Rivierey, qu'il ne tuera pas la demoiselle et les enfants si le maître se coupe le nez, c'est-à-dire se punit lui-même en s'infligeant la punition réservée aux esclaves qui ont tenté de fuir. Et lorsque le maître s'ampute sur scène de ce nez symbolique, le More (qui ressemble ainsi trait pour trait au More de *Titus Andronicus* de Shakespeare) rit et affirme qu'il a bien juré sur le dieu de Rivierey qu'il ne tuerait pas ses prisonniers, mais que lui, le More, ne croit pas en ce dieu-là, puisqu'il croit en Mahon. Les humiliations du maître s'enchaînent au point que la Démouille et ses enfants sont jetés du haut des murailles. Les humiliations punitives ayant été enfin consommées, le More, qui a éteint sa vengeance et lavé son humiliation première, se jette lui-même dans la mer qui borde le château.

La tragédie s'arrête là, sur la vision d'un maître puni, humilié devant tous, en partie responsable de la dynamique, et la pièce s'abîme sur le cas du More, dépassé par sa réaction à l'humiliation, pris par ses passions cruelles. Si les spectateurs du temps ne peuvent que condamner la réaction excessive du More, et par là se mettre du côté du Blanc, ils doivent aussi convenir du fait que le Noir avait, à l'origine, de légitimes raisons d'agir.

La cruauté et l'humiliation

Humiliation, réaction, vengeance, phénomène cyclique, dégagement d'une série d'excès spectaculaires, réflexion sur la proportion de la réponse par rapport à l'attaque, amplification des actions et des réactions, et surtout mise en place, dans cette dynamique, d'un processus de contradictions à même de rendre le jugement difficile, le théâtre de ce début de XVII^e siècle a trouvé son ordre de fonctionnement.

Dans le cadre du combat anthropologique fondamental pour savoir qui, dans l'espèce humaine (mais aussi dans les espèces animales), sera dominant ou dominé, l'humiliation occupe une place capitale. Elle offre en effet quelque chose de plus à la simple relation violente du combat, à la bataille ou à l'*agôn* pour la domination, en ce qu'elle vient ajouter à ce combat une conscience (de soi et du combat à mener), une acceptation ou un refus de la victoire ou de la défaite de la part des antagonistes, et qu'elle est vue, connue, par des tiers. La conséquence est que le résultat de la relation d'opposition – à savoir qui est le dominant, et qui est dominé – doit être public et clairement publié, au moins à un moment donné de l'histoire.

En apparence, le dominant, après son triomphe n'aura pas besoin, puisqu'il a été reconnu comme tel, de poursuivre son entreprise envers d'autres protagonistes potentiels, puisque ceux-ci le savent maintenant dominant. L'humiliation naît donc dans le combat: elle en est la scansion, la conséquence, la manifestation et la marque excessive. Elle est à la fois concrète (c'est une action visible), symbolique (elle détermine une nouvelle relation, déplacée par rapport à l'action liminaire) et notoire (elle est attestable par des témoins).

À ceci près que, chez les humains, le combat ne s'arrête pas nécessairement: l'humiliation ne se cantonne généralement pas à dire, définitivement, la victoire de l'un et la défaite de l'autre, ou la domination complète et perpétuelle d'un individu, d'un camp, d'un lignage, d'une nation ou d'une idéologie sur l'autre, mais laisse une trace violente à laquelle le dominé/humilié résiste et qu'il s'agit pour lui de rejouer pour la faire disparaître ou pour la renverser. Elle instaure donc la nécessité d'un conflit qui se poursuit, d'une revanche, et ouvre la possibilité d'un renversement (action/réaction, appropriation ou inversion du rapport), propre à faire du dominé un futur dominant par les moyens mêmes qui ont été employés pour déterminer la première victoire. C'est pourquoi ce mouvement fonde une dynamique conflictuelle, souvent sans fin. La mort d'un des protagonistes n'est pas forcément la fin, puisqu'un héritier se déclarant, ou étant déclaré légitime, peut endosser, à nouveau, le rôle de l'opposant pour laver la défaite et l'affront, et tâcher de renverser l'humiliation. Ainsi, le phénomène devient itératif, cyclique, voire tragique, et s'insère dans une histoire.

Dès lors, la dynamique s'intensifie, s'amplifie, va vers plus d'excès, puisqu'il faut trouver des actions plus fortes que la mort de l'un des protagonistes pour tenter de vaincre, une fois pour toutes, et ainsi interrompre le cycle. On imaginera ainsi des actions hyperviolentes symboliques réputées irrémédiables, mais apparemment telles, qui frapperont le lignage, la communauté, l'identité de l'autre. La dégradation par le viol (autrement dit la marque irrémédiable de la domination sur le corps de celles qui sont chargées de la reproduction), l'amputation et les marques visibles infligées aux corps et aux esprits, la destruction du territoire et des biens, la rupture systématique de la filiation, le crime de masse (le génocide étant l'expression majeure de ce fait), sont alors les principes d'un combat qui se voudrait définitif, sans jamais y parvenir puisque la dynamique, malgré tout, se poursuit, puisque la relation est entrée dans une histoire, autrement dit un récit qui n'a pas de fin. Car la chaîne des humiliations ne pourra jamais être totalement et radicalement occultée, oubliée, par et dans l'Histoire. Violence, combat, humiliation, résistance, renversement, vengeance, réappropriation de la violence et de l'humiliation produite par l'autre, le système aboutit finalement à un jeu ininterrompu d'oppositions qui ne fait que s'hypertrophier.

Ainsi, qu'on se place sur un plan privé ou clanique, historique, ou anthropologique, les marques symboliques du combat, l'humiliation subie, rejouée et renversée, ne disparaissent pas et forment une dynamique cyclique qui figure l'Histoire humaine. Une histoire sur laquelle les hommes s'interrogent, ne serait-ce que pour la nommer, la légitimer ou la délégitimer, ne serait-ce que pour en rendre compte à partir de leurs points de vue privés ou historiquement fondés.

C'est là que le théâtre a toute sa place, puisqu'il s'empare de cette dynamique fondamentale pour la représenter collectivement par des fictions visibles et jugeables. Mais ce que fait encore le théâtre, et aussi la pensée, la philosophie et l'essai, c'est de chercher à savoir si ce cycle est lui-même irrémédiable, si l'on peut en sortir en inventant d'autres valeurs, une autre dynamique en rupture avec des données anthropologiques qui semblent pourtant permanentes, voire immanentes.

L'intérêt de la notion d'humiliation est encore qu'elle fonctionne non seulement comme une violence physique infligée, mais comme une relation pratique et symbolique, à partir d'une croyance. Et c'est en cela qu'elle donne encore matière au théâtre, qui n'est jamais qu'un art produisant de la relation tout en la représentant pratiquement, visiblement et ostensiblement, de manière complexe et en s'interrogeant sur les croyances, leur fiction, leurs fondements.

Ainsi, humilier, sera, du point de vue de l'humiliateur, souhaiter prendre, et prendre effectivement, «quelque chose» à l'humilié, une chose à laquelle il croit et qu'il croit posséder, autrement dit une chose qui vaut comme

symbole par la croyance qu'elle lui appartient, plus encore qu'elle ne lui appartient en effet, une «chose» dont il ne peut être privé à moins d'en souffrir violemment au point de ne plus être ce qu'il était.

Pour humilier il faut donc savoir de l'autre ce qu'il entend par sa propriété et son identité, peser la force de sa croyance, et déterminer le niveau de ce à quoi il tient, autrement dit, à nouveau, des croyances qui produisent son identité. Humilier, c'est donc d'abord évaluer de l'autre les qualités et les choses importantes ou essentielles qu'il s'attribue en propre, puis s'en saisir, en tout ou en partie, pour l'en priver. Humilier c'est ainsi connaître l'autre au point de savoir ce qui peut le blesser si on l'en prive, et par là même l'amputer de tout ou d'une partie de ce qu'il croit qu'il est. Le problème de l'humiliateur n'est donc pas de s'attribuer, en définitive, ce que l'autre n'a pas, mais de faire en sorte, ostensiblement et publiquement, que l'autre n'ait plus ce qui, à ses yeux, le définit, et que ça se sache.

Être humilié, sera donc perdre ce qu'on a de plus fondamental et de plus précieux, et surtout ce qu'on croit qu'on a en propre, et souffrir de le perdre parce que, publiquement, on ne l'a plus, qu'on en a été privé par quelqu'un d'autre. Être humilié, ce n'est donc pas nécessairement être volé (mais ce peut être néanmoins un effet secondaire, dérivé de la dynamique première), puisque ce qui est pris ne passe pas forcément dans les mains de l'autre, ou ne sera pas nécessairement utile à l'humiliateur. Car c'est être confronté à une perte et ainsi perdre son identité, ou une partie de son identité comme de sa distinction.

Être humilié, c'est encore, non pas perdre en secret, mais perdre publiquement ce qu'on affichait comme une propriété inaliénable et qui déterminait un statut: c'est passer d'un statut confondant ou recouvrant l'être et les marques de l'avoir, à un statut qui, privant l'être des symboles de son avoir, ruine son être.

Le processus dramaturgique de l'humiliation

La question est alors de savoir ce qu'est, symboliquement et pratiquement, cette identité qui va être frappée de perte. Car pour avoir quelque chose à perdre, ou pour qu'on souhaite vous prendre quelque chose, il faut avoir conscience qu'on est quelqu'un, qu'on possède bien quelque chose: des «propres», un territoire, un lieu, définissant un sujet particulier, si bien que l'humilié est nécessairement quelqu'un qui, au départ, a à la fois une identité et les marques symboliques, concrètes et saisissables, de cette identité revendiquée et, pour tout dire aussi, fictionnelle.

Le processus d'humiliation repose ainsi sur la croyance de celui qui a, repose encore sur le fait qu'il existe concrètement des marques de

cette croyance, et repose enfin sur l'idée que cette croyance, comme ces marques, sont connues de l'humiliateur (mais pas nécessairement partagées), comme elles sont connues par les assistants au processus, donc par des témoins.

Voir l'humiliation sera alors assister à une perte, savoir que c'en est une, constater cette perte, l'évaluer, et ainsi s'en indigner ou avoir pitié de celui qui perd, ou au contraire juger que cette perte est légitime (en tant que punition par exemple) et se réjouir de la perte, ou encore avoir intérêt ou plaisir à regarder la relation s'effectuer (en appréciant l'action du bourreau et la réaction de la victime qui peut, en retour, devenir l'humiliateur du bourreau) et balancer son jugement en donnant raison aussi bien à celui qui prend, qui capte ou qui ampute, qu'à celui qui perd.

Si l'humiliation induit nécessairement un savoir sur la croyance qu'a l'humilié en son statut, lui-même marqué par des objets symboliques, donc par la possession qu'il a d'objets à même d'être pris, il est clair que ces objets peuvent ne pas être des choses, des objets, absolument concrets, puisqu'ils sont d'abord symboliques. Et si l'humiliation suppose que l'humilié possède, au départ, des objets et un statut, cela n'en fait pas nécessairement un propriétaire, au sens bourgeois du terme. Car peut être humilié celui qui n'a rien d'autre que lui-même (ce qui est déjà quelque chose s'il y croit), c'est-à-dire son identité d'homme disposant d'un corps, de membres, d'une âme et de choses plus abstraites encore comme la conscience, la (libre) croyance, ou la liberté par exemple.

C'est ainsi à partir de ce statut *a priori* minimal et universel qu'il peut être intéressant de travailler en le mettant en cause et en question, en cherchant, ce qui, sous cet aspect de la question, peut être pris à l'autre, à la condition que l'humilié ait conscience de lui-même, de ce qu'on lui prend et de ce qu'on le voit perdre (ce qui exclut la mort brutale qui elle-même exclut la conscience d'être tué). On pourra donc affirmer que la forme apparemment bénigne et la moins exigeante d'humiliation sera celle qui consiste à priver celui qui collectionne des signes ostensibles d'identité d'un ou de plusieurs de ces objets symboliques (par exemple, en privant un aristocrate d'un ou de quelques-uns de ces signes, on le rendra ridicule et l'on ruinera son crédit), et que la forme la plus radicale de l'humiliation (commune à tous les hommes, en principe, ou en tout cas à tous les sujets) sera celle qui s'attaque aux propriétés philosophiques et sociales (la liberté d'agir, de penser et de croire) et surtout anthropologiques (l'intégrité corporelle, la reproduction, la filiation) de l'individu: en ce sens, humilier un sujet sera l'amputer de ce qui en fait un sujet, le rendre chose, ne pas lui reconnaître son statut de personne, ne pas considérer qu'il ait une âme, par exemple. Entre les deux, donc entre les croyances les plus sociales et historicisables et celles qui sont les plus universalisables, une gamme d'humiliations s'offre à la disposition de l'humiliateur pour peu

qu'il connaisse les croyances et les fictions objectivables par des objets ou des qualités amputables auxquelles l'humilié est sensible au point de ne pouvoir se priver des signes de ses croyances.

La première question théâtrale sera donc d'abord de savoir comment figurer sur scène, par des actions concrètes, la perte effective de notions abstraites comme la propriété, la condition, la conscience de soi, l'humanité même. Le rôle du discours sera alors essentiel, en ce que le discours convertit l'abstrait (la croyance par exemple) en mots et en action de dire ce qu'on croit. Et les actions figurées, le spectacle, et le relevé des éléments figurables, visibles, qui signalent une croyance inaliénable, seconderont un discours verbalisant les enjeux, si bien que discours et figuration seront essentiels l'un à l'autre.

La seconde question sera de déterminer comment, par le théâtre, la relation sociale, historique, mais aussi philosophique et anthropologique d'humiliation peut être interrogée et complexifiée devant un public présent pour les penser et s'en distraire, autrement dit pour un public qu'il faut rendre attentif, grâce au spectacle et aux effets frappants, à la fois à la souffrance de l'humilié, aux raisons de l'humiliateur, à la complexité des questions posées, au phénomène particulier formant le cas représenté et à son dépassement philosophique et anthropologique. C'est pourquoi, mis en demeure de traiter dans le même temps et dans le même espace l'humiliation particulière de personnages particuliers et l'humiliation humaine à caractère universel, le théâtre met en place, à partir de cette question, un mécanisme.

La troisième question sera de montrer, ou en tout cas de discuter par la représentation de faits et de discours contradictoires, qu'il est possible de sortir du cycle tragique de l'humiliation et de la domination par le recours à une autre mode d'être et de pensée, qui peuvent être inscrits dans la représentation, ou à l'horizon de la pièce, développés par des scènes ou des discours en distance par rapport au mécanisme donné comme immanent. Ce sera le cas, par exemple, lorsque les martyrs déplaceront l'humiliation qui leur est infligée par une souffrance qui en renverse le sens et les place sur un terrain métaphysique et non plus humain (nous n'envisagerons pas ici ce cas, largement traité lors de vos rencontres précédentes). Ce sera aussi le cas lorsque, comme nous le verrons plus loin, d'autres solutions que le conflit violent et humiliant sont développées au cours de l'intrigue, par des scènes qui échappent au principe dominant/dominé, ou par des discours qui analysent la dynamique cyclique catastrophique et qui pensent à s'en séparer (donc, par exemple à s'accuser d'en avoir été l'actant).

La représentation de l'humiliation est ainsi, d'abord, en matière de théâtre, un parfait dispositif dramaturgique pratique et heuristique, en particulier parce qu'elle est liée à la vengeance qu'elle induit, à la mise en place d'une dynamique d'enchaînement, *a fortiori* lorsque l'état du théâtre

correspond à une période troublée. En ce sens, la tragédie de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle, en Europe et en France, a fort souvent recours au couple dramaturgique vexation-humiliation/vengeance au point qu'il serait vain de dresser une liste de l'ensemble des pièces qui en font un ressort majeur, une dynamique essentielle de la fable comme de l'effectuation de ce théâtre de l'échafaud si violent, si fascinant et, on le verra, parfois si philosophique.

À cette présence constante de l'humiliation comme ressort dramatique, on donnera quelques raisons liminaires.

1. Sur le plan du jeu des comédiens, tout d'abord, le couple dynamique qui lie humiliation et vengeance permet, parce qu'elle crée un mouvement continu à partir de tableaux et de coups de force spectaculaires qui sont autant de «clous» affichant une discontinuité à l'intérieur de la fable continue, une prestation virtuose qui fait aussi bien apparaître la cruauté implacable et véhémence, la jouissance devant la souffrance d'autrui, et la souffrance terrible de la victime dans un rapport sado-masochiste avant la lettre, qui demande à être illustré par des postures, des tons, une gestuelle et une déclamation qui prend appui sur un texte. Les acteurs ont alors à leur disposition une gamme étendue d'interprétations qui va du spectacle fascinant et effrayant (la technique de l'effroi) au spectacle pitoyable (qui produit de la pitié et de la compassion) en passant par l'équivoque et l'ambiguïté (et donc parfois par l'ironie et le rire cruel). Force du discours et force des actes, véhémence et souffrance, continuité de la fable et discontinuité des tableaux, sont ainsi réunis sous le sceau du jeu hyperbolique.

2. Sur le plan de l'événement spectaculaire, de la séance théâtrale, ce système d'humiliation représentée en actes et en discours inclut nécessairement les spectateurs dans son principe. Car une humiliation ne peut exister que si elle est publique ou publiée, que si elle est vue, dénotée, et signalée comme publique. Ainsi, pour exister, le couple humiliation/vengeance doit, au sens théâtral, être *adressé*, mis sous les yeux et sous le jugement ou l'appréciation d'un tiers, de préférence pluriel; et pour qu'il soit ensuite représenté et relayé sous forme de «cas» devant d'autres, aux fins d'être pesé, discuté, jugé. Et c'est en cela qu'il aura un impact sur une communauté qui dépasse l'événement de jeu proprement dit, l'événement de la séance, et dépasse la communauté éphémère produite par le fait théâtral.

3. Sur le plan dramaturgique enfin. Si l'humiliation apparaît si souvent dans ces pièces, c'est d'abord parce qu'elle permet un *agôn* réversible. En effet, elle engage d'emblée les personnages de la fiction dans un système d'opposition et de contradiction où l'échange des positions, le rapport de réciprocité et donc la dynamique du renversement sont possibles: le bourreau et la victime peuvent échanger leurs places, leurs fonctions et leurs rôles et ainsi produire des péripéties, des coups de théâtre, et finalement

une sorte de grisé ou d'hésitation dans la ligne idéologique développée par la fable, voire une remise en cause de ce cycle catastrophique qui, en apparence, est donné comme permanent et irrémédiable.

En conséquence, la dynamique du couple humiliation/vengeance produit, à travers le discours et les actions, une intrigue instable et fondée sur un jeu de contradictions exposées sur la scène-même, et suit une dynamique dramaturgique qui détermine une hésitation et un doute à proprement parler tragiques, puisque la tragédie soulève, expose, examine et représente avec ostentation la question de la vie et de la mort et principalement celle de la légitimité de la mort et du meurtre sur la vie. En outre, cette dynamique, lorsqu'elle est remise en cause, ou mise en jugement, donne lieu à un dépassement de l'*agôn* grâce à l'énonciation discursive ou pratique d'autres modes de comportements humains en rupture avec le cycle de la domination.

Dès lors, la question de l'humiliation, parce qu'elle doit être publique (devant des tiers dans la fiction, devant un public au théâtre), parce qu'elle est publiée, parce qu'elle crée une dynamique oppositionnelle et contradictoire, et parce qu'elle induit un rapport de conflit et de réciprocité possible entre le bourreau et la victime, l'humiliateur et l'humilié, s'applique directement à la forme-sens de la tragédie du début du XVII^e siècle. Inversement, on peut dire que la tragédie du début du XVII^e siècle trouve sa forme-sens dans le processus d'humiliation-vengeance tel qu'il est performé dans l'histoire du temps. Et pour aller plus loin, on affirmera que la tragédie, qui prend en compte et qui illustre ce processus par des cas, dépasse ce stade du miroir (au sens où le théâtre est le miroir de son temps et consigne ainsi les rapports de domination) pour s'interroger sur les fondements du processus, autrement dit sur les fictions et les croyances qui sont à l'origine du phénomène d'humiliation, sur la relativité des croyances qui font qu'on est humilié ou qu'on humilie, voire sur la nécessité de l'humiliation, donc de la croyance, en un siècle qui en voit les résultats violents et tangibles. Et l'on verra qu'elle se donne même la fonction de faire le tri entre les croyances qui valent la peine et celles qu'on peut ou doit abandonner, et montre qu'on peut se battre contre une humiliation *a priori* pérenne ou anthropologique, parce qu'elle met en danger la fiction d'une humanité universelle en humiliant des humiliateurs historiquement et socialement désignables.

On notera donc que l'instabilité que le processus d'humiliation produit, en rendant réciproque le rapport bourreau/victime, en introduisant du doute sur le cas et en rendant difficile le jugement, même s'il est contrôlé de loin par un effet de régie (toujours problématique au théâtre), nourrit le doute et le déficit de vérité qui existe alors dans l'espace social en délégitimant en partie la victime, ou plutôt la fonction de victime, par le fait même

que la fonction du bourreau est elle-même rendue compréhensible (on l'a vu dans *Le More cruel*).

Le spectateur et le théâtre de la cruauté

Quant au spectateur, qui est en principe assigné à une fonction de regardant plus ou moins muet, ou en tout cas de témoin passif qui ne peut intervenir dans la fiction représentée, sauf par des commentaires qu'il peut faire de sa place, de son lieu, il est d'abord mis en état d'impuissance devant l'humiliation représentée, donc d'acceptation tacite. Car le spectateur n'agit pas dans la fiction: il ne peut que déplorer, s'indigner, adhérer totalement ou partiellement au besoin. Puis, lorsque l'action, le cas échéant, se retourne, et que l'humiliateur devient l'humilié, ce même spectateur peut voir sa passivité recompensée, légitimée, ou au contraire délégitimée. Quoi qu'il en soit, il est mis en état de co-présence participative à l'action par la dénotation ostensible de sa passivité au moment des faits. Convoqué par la violence du processus, il est alors pris dans la relation conflictuelle, puisqu'il assiste à une perte dont il partage (d'un côté ou de l'autre) les préoccupations. Néanmoins il a conscience (le texte et le dispositif théâtral le lui rappellent) qu'il n'agit pas, qu'il assiste, passif, à la violence. C'est donc cette frustration qui pourra le rendre actif: parce qu'il y réfléchit, parce qu'il saisit, le cas échéant s'ils sont exposés, les moments ou les discours alternatifs au principe de la domination, parce qu'il pense et prend la distance nécessaire vis-à-vis des bourreaux et des victimes, ou, au contraire, parce qu'hors du théâtre il entend fournir la réplique de ce qu'il a vu. Et selon que la pièce s'adresse à un public adhérent et homogène (et alors on ira vers une logique de réplique, de prolongation de la fiction dans le réel à partir d'une pièce de propagande), ou qu'on s'adressera à un public hétérogène et distant, les tragédies n'auront pas le même impact.

On le voit, les questions que soulève, *pratiquement* sur la scène, la tragédie de ce temps sont massives, intenses et s'appliquent à saisir le spectateur. Il sera donc capital de figurer l'extrême visibilité des questions posées à travers des actions fortes, extraordinaires, qui saisiront l'attention du spectateur tout en respectant l'exceptionnalité des situations dans lesquelles les personnages sont plongés, à la condition qu'ils soient représentés dans une certaine distance, principalement historique. Et s'il y a, à tous les niveaux de la représentation, la nécessité de recourir à l'hyperbole, la conséquence qui en dérive est que la représentation frappante de ces crises se fonde sur l'excès.

Mais cet art spécifique de la représentation est ce qu'il est, autrement dit un art de la mise en scène qui repose, à la faveur d'un événement

excessif et grave, sur un système de contradictions dont l'intérêt se fonde sur la disposition contradictoire et dialoguée de positions elles-mêmes contradictoires et paradoxales, énoncées par des personnages au sein d'une linéarité complexe. Cette linéarité, parsemée de carrefours interprétatifs, d'énigmes, de doutes herméneutiques et de questions qui entretiennent l'attention du spectateur, repose ainsi sur le passage d'un ordre pacifique à un désordre violent et sanglant, puis, souvent (mais pas toujours), d'un désordre éclatant à un ordre pacifié (de la paix à la crise, de la crise à la catastrophe, et de la catastrophe au dénouement heureux), ou du désordre à deux ordres finaux opposés (celui de la terre et celui du ciel par exemple), ou enfin du désordre à la plainte et au deuil (qui supposera qu'on conserve encore le chœur). Et c'est en cela que le théâtre intéresse son public puisqu'il émeut, qu'il effraie par l'horreur, qu'il surprend et étonne (à la manière de la *meraviglia* italienne), qu'il interroge, qu'il fournit parfois des solutions positives capables d'engendrer un espoir (parfois paradoxal), pour la comédie et la tragi-comédie (et aussi, très souvent, pour la tragédie), ou qu'il laisse le spectateur dans le deuil (l'élégie) ou dans l'irrésolution.

Mise en scène du désordre, mise en place des contradictions, puis débat (généralement judiciaire), puis expression d'un deuil ou d'un blâme *poétisé*, enfin, parfois, retour à l'ordre et à l'harmonie, la tragédie figure alors une réflexion critique et poétique sur le monde, le pouvoir, la loi et, après avoir transformé les contradictions en ambiguïtés, laisse revenir le spectateur (et le lecteur) sur la complexité du cas pour en envisager la critique. Si, souvent, une sorte de volonté de concorde ou d'harmonie clôt l'intrigue (par une stabilisation dans un effet de persuasion), la mise en place des affrontements, des contradictions et des ambiguïtés a permis en même temps l'écllosion d'une émotion violente et durable, une réflexion sur le mode de représentation, enfin un raisonnement critique sur l'état des questions posées par la crise tragique.

Et c'est à ce prix que la tragédie intéresse les spectateurs. C'est à ce prix que ces spectateurs déterminent par leur jugement forgé au long de l'intrigue, l'adéquation ou non du souverain, du père et du mari, à la légitimité à laquelle ils aspirent, et l'adéquation du souverain (public, le roi, ou domestique, le père) de fiction au souverain contemporain. Or tout le but de la tragédie et de la tragi-comédie est de montrer que ce jugement ne va pas de soi, qu'il est difficile, donc intéressant, voire divertissant. Il est alors primordial que le spectateur hésite et s'arrête un moment, lorsqu'il doit se prononcer sur un cas hyperbolique et complexe, à la faveur d'une crise spécifique et violente que l'auteur prendra comme sujet et comme fable, et dont il suivra le cours. C'est finalement parce qu'il y a excès extraordinaire et figuration hyperbolique du monde, qu'il y a matière à intérêt et nécessité de jugement, c'est parce que ces excès

peuvent paraître invraisemblables qu'ils sont amenés à offrir un exemple pour penser le pouvoir, la loi et les moeurs, puisqu'ils saisissent, qu'ils émeuvent et qu'ils choquent.

Après avoir mis le maître et le souverain à la question et en question, après avoir représenté son sacrifice, la tragédie sait donc aussi impliquer l'humanité en impliquant les spectateurs. On assiste alors à une double réflexion, religieuse et politique, séculière, à partir de la figuration scénique des exactions humaines, à la manifestation d'une angoisse inquiète sur le monde qui, décidément, ne peut plus s'appuyer sur une série de valeurs que l'actualité et l'histoire proche (les voyages terribles, les Guerres de religion, les meurtres de toutes sortes) ont brouillées et rendues incertaines.

«Angigorniaux: du Pédant Joué au Festin de Pierre, ou du baroque au classique?»

Olivier Bloch
Université de Sorbonne

Le présent exposé s'insère dans une recherche sur la communication à l'âge classique dont faisait partie mon exposé d'il y a deux ans: il s'agira cette fois, comme vous l'indique mon résumé, de comparer l'usage que fait Cyrano de Bergerac du patois paysan que parle Mathieu Gareau dans sa comédie *Le Pédant joué* (éd. André Blanc, *Œuvres complètes* tome III, Champion 2001), et celui que, en s'inspirant de Cyrano, Molière en fait dans l'acte II de son *Dom Juan*, non sans reporter aussi sur d'autres propos de Sganarelle une partie des caractéristiques de ceux du personnage de Cyrano, et une autre sur les propos d'un autre personnage dans *Le médecin malgré lui*.

Que Molière s'inspire de Cyrano pour l'usage de ce patois n'est contesté par personne – pas plus que ne peut l'être l'imitation qu'il fera ultérieurement de la même comédie de Cyrano pour la scène 7 de l'acte II des *Fourberies de Scapin*, où Scapin reproduit le stratagème de Corbineli, d'où la répétition dans la bouche de Géronte du «Que diable allait-il faire dans cette galère?», emprunté à la scène 4 de l'acte II du *Pédant joué*, avec la réplique de Granger: «Que diable aller faire dans la galère d'un Turc?»

L'emprunt n'est ici – ou ici non plus – nullement dissimulé: il est signé expressément – d'où mon titre – par la reprise du terme «angigorniaux» («engingorniaux» chez Cyrano), désignant dans les deux cas ce que nous appelons aujourd'hui «trucs» ou «machins», terme servant à désigner un objet pour lequel le locuteur ne dispose pas de mot, et que seul le contexte permet d'identifier. Dans le cas de Cyrano, et de Molière, il s'agit d'un mot qui, semble-t-il, n'est attesté nulle part ailleurs en français...

Chez Cyrano, le terme se rencontre (p.83 de l'édition Champion) dans les propos que tient le paysan Mathieu Gareau à l'acte II scènes 2 et 3, personnage qui reviendra à l'acte V, scènes 8 à 10, où il sera moins bavard, à l'exception d'une tirade assez gratuite encore (p.182-184 Champion).

De façon générale, on retiendra ici, en ce qui concerne les caractéristiques des propos de Gareau:

- qu'il s'agit pour l'essentiel de *discours sans rapport avec l'action*
- que ces discours sont des *tirades* formant des *quasi-monologues*, constituées par et orientées entièrement vers des *effets* de langage à profusion (Jacques Prévôt parle de «comédie du langage» ...), qui en attestent la nature *baroque*, – effets ici bâtis *à partir du patois paysan*.
- il s'agit là en effet de *patois* à proprement parler, à savoir de la forme paysanne, exclusivement orale, d'un parler régional, patois dont, en règle générale, il ne reste aujourd'hui pratiquement rien, sauf la trace qu'en sont les *accents*; ce patois assurément est un patois d'Île de France, comme le montre en particulier la comparaison qu'on en peut faire avec le texte (rédigé...) des *Agréables conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps*, texte publié entre 1649 et 1651 (voir l'édition qu'en a donnée Frédéric Deloffre, Paris 1966, et la note de notre texte, éd. Champion p.28) – voire précisément, selon J. Prévôt, un patois du Sud-Ouest de Paris...
- ce patois est caractérisé par des variantes *terminologiques* (bouter pour mettre, bailler pour donner, dont on trouve des occurrences chez Cyrano puis chez Molière, où l'on trouve aussi querir pour chercher), des déformations *phonétiques* (bian pour bien, Piare pour Pierre, Guieu pour Dieu, gliau pour l'eau, Maquieu pour Mathieu dans Gareau etc.), *morphologiques* (Parmafy pour Par ma foi, éplingue pour épingle), et *syntactiques* par rapport au français (exemple: «je sommes», «j'étions» etc.), faisant *barbarismes* et *solécismes*, rendant déjà, même sans doute pour les contemporains, le texte très difficile à comprendre (voir par exemple le début de l'intervention de Gareau dans la scène 2 de l'acte II p.73-76, et les notes très nombreuses que doit ajouter l'éditeur...)
- la difficulté est d'autant plus grande que ces déformations donnent lieu chez Cyrano à des séries de *jeux de mots*, *calembours* et *à peu près*, comme ceux par exemple dont fourmillent le *récit de voyage* «dans la Turquie» avec son protecteur M. de Marsilly placé dans la bouche de Gareau (p.79-80), et le *nom des livres* dudit protecteur (p.82 en bas) – rendant nécessaire, pour le spectateur supposé, et/ou le lecteur, l'intervention de l'interlocuteur pour faire préciser par Gareau le sens de ses propos (p.80), ou les expliquer (voir les pages p.82 et 83, où le contexte induit ici pour «engingorniaux» le sens de boîtes ou flacons ... – et p.84, où l'on explique que «naissance» voulait dire «essence»...)

- à cela s'ajoutent les tournures populaires: répétitions, répétitions avec inversions, incises pseudo-explicatives du type «*x* puisque *x* y a»... – voir par exemple le début du récit de voyage p.76-77), et aussi l'usage répété de *proverbes réels ou fictifs* (voir les mêmes pages, ou les précédentes p.74-75).

Si l'on regarde maintenant *du côté de Molière*, de telles données sont, on l'a dit, mises en œuvre essentiellement dans l'acte II de *Dom Juan*, mais aussi ailleurs, car justement Molière déplace, disloque et reconstruit ce qu'il trouve chez Cyrano.

Passons sur la loufoquerie initiale de l'acte II, s'il est vrai qu'on est en Sicile, comme l'annonce l'indication donnée au début de la pièce, amenée par le contexte «espagnol» de celle-ci – puisque la Sicile est alors espagnole..., au bord de la mer, puisque la fin de l'acte I annonçait une aventure en mer, et que naufrage il y a..., et que l'on y rencontre des paysans qui parlent, comme ceux des *Agréables conférences*, et comme Gareau, le patois d'Île de France!

Ici donc le terme «angigorniaux», qui marque l'emprunt à Cyrano, se trouve appliqué à des accessoires vestimentaires portés par Dom Juan, auxquels le paysan Pierrot n'avait jamais eu affaire.

L'essentiel se trouve en effet, et pour cause, comme on va le voir, dans la scène 1 de cet acte II.

Si l'on considère la *fabrique de la scène*, la liste des *personnages* qui y sont présents doit être à située sur deux plans: ceux qui sont en scène, et ceux qui la constituent.

Les personnages qui sont *sur la scène* se réduisent à deux: Charlotte et Pierrot. Mais ces deux personnages-là ne sont qu'une partie, une petite partie des personnages *de la scène*. Ceux-là englobent d'abord, dans le récit de Pierrot, outre ce dernier, son ami Lucas – «le gros Lucas» –, Dom Juan lui-même, et Sganarelle, plus deux autres laquais, et Mathurine.

On retrouve *Dom Juan* et *ses laquais*, ainsi que Charlotte par ses interventions..., dans la *description* que fait Pierrot de l'habillement de Dom Juan.

La suite de la scène va faire intervenir, avec Pierrot et Charlotte, «la grosse Thomasse» et «le jeune Robain».

La *structure de la scène* comporte en effet trois moments.

Le premier est celui du *récit* que fait Pierrot dans sa première tirade du naufrage de Dom Juan et de ses compagnons. Le récit est un élément théâtral en général, et le récit qui nous occupe pourrait bien comme tel faire écho et aux récits du *Pédant joué*: récit fantaisiste du voyage de Gareau avec son maître, et pseudo-récit que fait Corbinelli (acte II scène 4) de l'enlèvement de son maître sur une galère turque..., dont Molière

tirera celui de Scapin, – et au récit du *Cid* (acte IV scène 3), pièce qui est depuis longtemps au répertoire de la troupe de Molière...

La *description* (seconde tirade de Pierrot) que fait ensuite Pierrot de l'habillement et des vêtements de Dom Juan, est, elle, un élément poétique et/ou romanesque, ce qui pourrait nous faire penser à un autre volet de l'œuvre de Cyrano, à savoir ses deux romans, placés sous le titre global de *L'Autre Monde: l'autre monde* auquel a ici affaire Pierrot est celui de la cour et des courtisans, opposé à la campagne et aux paysans...

De ces deux moments, le premier, celui du récit de Pierrot, est celui d'un jeu, puis d'une dispute avec Lucas, pendant que les autres se noient, sans que les deux compères se pressent d'intervenir, au contraire... – et l'accumulation d'incises, de répétitions, et de pseudo citations des discours des deux interlocuteurs, toutes caractéristiques du style paysan exploité pour lui-même par Cyrano, sert à insister sur cette lenteur à intervenir en même temps qu'elle contribue à l'expliquer.

Les références qui suivent à la nudité de Dom Juan et de ses compagnons («ils se sant depoüillez tous nuds pour se secher»...), et à la beauté de Dom Juan nu (Charlotte: «Ne m'as-tu pas dit, Piarrot, qu'il y en a un qu'est bien pû mieux fait que les autres? [...] Est-il encore cheux toy tout nu, Piarrot?»...), et – second moment de la scène –, la description mi admirative mi ironique de son habillement, sont ce qui attire l'intérêt de Charlotte, et comme telles débouchent sur un troisième moment.

Ce troisième moment est constitué par l'*épisode de dépit amoureux* qui en occupe le reste, et qui porte en creux la *distance* entre *amours paysannes* et *amours citadines et/ou courtoises*.

Dans ces derniers cas, le dépit amoureux est un thème littéraire et dramatique traditionnel, présent par ailleurs dans les comédies de Molière, qui en a fait le motif d'une de ses premières pièces, portant ce titre (*Le dépit amoureux*), et qui le traite de façon satirique lorsqu'on est dans un contexte précieux, de façon seulement ironique, ou plaisante, sur le ton qui sera celui du marivaudage, lorsqu'il s'agit d'amoureux sincères.

Ici au contraire, la distance entre milieux paysans et milieux citadins produit des effets hautement comiques, comme c'est le cas dans la description que donne Pierrot des «mille petites singeries [que l'on fait] aux personnes quand on les aime du fond du cœur», en donnant pour exemples les agaceries dont la grosse Thomasse entoure le jeune Robain., telles que taloches données en passant, escabeau tiré de dessous lui de façon à le faire choir, censées manifester un amour sincère...

C'est tout cela qui prépare la scène de séduction de Charlotte par Dom Juan qu'est la scène 2, préparation, et enchaînement, qui sont également marqués par le passage du patois qui occupait la totalité de la scène 2 au français dans lequel va s'exprimer Charlotte dans les scènes 2 à 4, ainsi que Mathurine dans la scène 4 – français dont on peut ou doit supposer

néanmoins, comme l'indiquent d'ailleurs quelques graphies, qu'il conserve du patois l'accent paysan, accent dont au reste la permanence jusqu'à maintenant, par exemple dans l'Orléanais sinon la région parisienne proprement dite, contribue à nous rendre plus transparent le patois, disparu comme tel, de Pierrot...

Si donc on revient maintenant à ce qui est emprunté à Cyrano, et si l'on se demande comment fonctionne cet emprunt, il faut considérer avant tout cette scène 1 de l'acte II, et accessoirement la querelle de Pierrot et de Dom Juan dans la scène 3.

L'emprunt est celui du patois d'Île de France que parle Pierrot, ainsi que son ou ses interlocuteurs de style indirect.

Ce patois sera repris plus brièvement tout au long du *Médecin malgré lui*, où il est placé (acte I scènes 4 et 5, acte II scènes 1 à 4, acte III scènes 2 à 4 et 8) dans la bouche des paysans, Lucas et son épouse Jacqueline la nourrice, Thibaut et son fils Perrin.

Mais il s'agit chez Molière d'un patois réduit à l'essentiel, et comme tel compréhensible pour les spectateurs et lecteurs, y compris pour ceux d'aujourd'hui – sans doute aussi, on l'a dit, en raison, entre autres, de sa subsistance sous forme d'accent.

Ce qui est retenu, ce sont les variantes terminologiques, morphologiques, phonétiques, et syntaxiques, ainsi que les formules rhétoriques caractéristiques du discours populaire et/ou campagnard: répétitions, inversions, commentaires accompagnant le récit et la description.

Toutefois l'accumulation de proverbes et autres phrases qui en ont l'apparence dans un discours incohérent n'est pas repris, ou pas développé ici, mais il sera, dans *Dom Juan* encore, placé dans la bouche de Sganarelle à la fin de la scène 2 de l'acte V, et ce pour un usage entremêlant proverbes et pseudo-proverbes dans une structure qui reproduit les tactiques d'esquive dont use Sganarelle au cours des propos qu'il tient avec son maître pour parer aux menaces de celui-ci, conformément au précepte qu'il a retenu de lui: «vous me permettez les disputes, et [...] vous ne me défendez que les remontrances» (acte III scène 1)...

Quant aux formules savantes – en l'occurrence médicales – déformées, et donnant lieu comme telles à barbarismes et non-sens, leur usage sera, lui, placé dans la bouche du paysan Thibaut du *Médecin malgré lui* (acte III scène 2), dont le discours n'est par ailleurs que modérément patoisant, et dont les déformations ne le rendent pas inintelligible au point de requérir le commentaire perpétuel d'un interlocuteur pour l'expliquer: le procédé se limitera ici au commentaire qu'en donnera après coup, c'est-à-dire après que Thibaut ait donné ses deux écus en manière d'honoraires, le Sganarelle de cette comédie: «Voilà un garçon qui parle clairement, qui s'explique comme il faut. Vous dites que votre mère est malade d'hydropisie» etc. (Thibaut avait parlé d'hypocrisie...)

Si plus généralement l'on compare l'usage par Molière de ces modèles cyranesques, on retiendra :

- qu'il les met *en situation* : les divers aspects des discours de Gareau sont pris dans l'intrigue de l'acte II de *Dom Juan* et de son déroulement;
- que du coup il les met *en fonction* : les trois moments de la scène 1, leur articulation, entre eux et avec la suite, s'effectuent par le biais des caractéristiques du langage de Pierrot (et autres...) emprunté à celui de Gareau;
- que de ce fait il les met *en relief*; bref, qu'il *dramatise* ou théâtralise ce qui chez Cyrano n'était guère plus que jeu d'écriture; Jacques Prévot parlait à son sujet de comédie du langage, mais, quoi qu'il en dise, il s'agissait plutôt de simples jeux de pointes.

Ces remarques, au reste, valent aussi, encore qu'à un moindre degré – car c'est ce qui était chez Cyrano, le plus théâtral –, pour la scène du *Pédant Joué* imitée par Molière dans *Les Fourberies de Scapin* : Molière n'en n'a pas retenu la plupart des pointes – au reste très drôles en elles-mêmes, mais il a théâtralisé la fameuse réplique «Que diable aller faire dans la galère d'un Turc?» – «Que diable allait-il faire dans cette galère?» en la multipliant pour en faire l'expression du refus de Gêronte d'entendre la demande d'argent qu'il va lui falloir verser...

Tout cela pourrait servir à caractériser le passage d'une esthétique baroque, faite d'une profusion d'effets pris pour eux-mêmes, en l'occurrence des effets de langage étalés sur un plan unique, sans tenir compte de, voire au détriment de l'intrigue et des personnages, à une comédie classique où de tels effets sont limités, déplacés et distribués, et mis au service de/ et insérés dans/ une construction dramatique où la progression de l'action met en présence des personnages et des caractères agissant conformément à leur caractérisation, qui acquièrent comme tels l'épaisseur de personnages véritables.

En Retournant Les Poubelles Un théâtre pour notre temps

Jean-Marie Villégier
Dramaturgiste

Molière est mort. *Suréna* met le point final au théâtre de Corneille. Racine expie ses péchés de jeunesse. En 1680, sur ordre du Roi, trois troupes, jusque-là rivales, ont opéré leur fusion. C'est l'acte fondateur de la Comédie-Française. Une société de comédiens, dont le rayonnement s'étendra sur l'Europe entière, est l'héritière universelle d'un prodigieux patrimoine. Corneille, Molière, Racine seront les dieux de ce temple. Les succès du théâtre n'étaient que feux de paille. Les voici qui s'inscrivent dans le marbre, promis à l'immortalité. L'art dramatique n'est plus voué à l'amnésie.

D'où cette bonne conscience, toujours répandue chez nous: la Comédie-Française est notre mémoire, notre passé lui est connu, ses richesses lui sont familières. Libres sommes-nous de relire, chacun à notre façon, les ouvrages du répertoire. Mais quant à leur sélection nous pouvons nous reposer sur elle. Tout ce qui, d'autrefois, peut nous parler encore, elle a su, jusqu'à nous, l'incarner au présent.

Je force le trait, afin de mieux cerner l'origine de notre paresse. Jusqu'en 1680, en France comme partout ailleurs, le temps faisait son travail d'érosion, le passé glissait doucement dans le clair-obscur d'un oubli naturel. Mais un livre de mémoire s'est ouvert, séparant le jour de la nuit, l'histoire de la préhistoire. Pleins feux sur les bustes. Ténèbres d'un oubli renforcé, institutionnel, sur la fosse commune de l'ancien théâtre.

Il n'est que de considérer le répertoire du Théâtre-Français au lendemain de sa fondation¹ pour se rendre à l'évidence d'un très prévisible constat: ce livre de mémoire, que l'avenir ne soumettra guère à l'examen, a la mémoire courte. Il n'est qu'un état des actifs aux dernières années du dix-septième siècle. Liste pragmatiquement dressée de ce que peut jouer la troupe nouvellement constituée, ce répertoire ne témoigne que de ses

¹ Reproduit dans l'album *Théâtre classique*, documentation réunie et présentée par Sylvie Chevalley, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

espoirs de recette et d'un goût strictement daté. Tristan L'Hermite, Mairet, Rotrou, Du Ryer, Montfleury, Quinault n'y figurent que par un ou deux titres chacun, promis à une prompte disparition. Thomas Corneille tient le haut du pavé: une dizaine de pièces, comédies ou tragédies. Les créations récentes sont nombreuses. Dancourt émerge. Racine est là tout entier, de *La Thébaine* à *Phèdre*. De Molière ne sont délaissés que *Dom Garcie* – recyclé dans *Le Misanthrope* – *L'Impromptu de Versailles* – peut-on le jouer sans Molière? – *La Princesse d'Elide*, *Les Amants magnifiques* – fêtes de cour – et *Psyché* – qui, sans doute aucun, ferait encore salle comble, mais dont la reprise, d'ailleurs trop coûteuse, braverait l'Académie de musique, jalouse de ses privilèges.

Quant à Corneille l'aîné, cette vieille gloire, il est déjà amputé de ses cinq comédies «de jeunesse» – dont aucune, au jour où nous sommes, n'a jamais été donnée à la Comédie-Française – amputé de *Clitandre*, de *Médée*, de *L'Illusion*, de *Théodore*, de *Pertharite*, de *Tite et Bérénice*, de *Pulchérie*. En ces années 1680-1690, quelques tragédies sont gratifiées d'une seconde chance: on reprend *Andromède*, *La Toison d'or*, *Sophonisbe*, *Agésilas*, *Attila*, *Suréna*. À l'exception des deux pièces à machines, autant d'échecs. Elles n'en sont que plus profondément, plus durablement ensevelies. La liste noire, désormais, ne cessera de s'allonger: la carrière d'*Othon*, celle d'*Œdipe*, s'achèvent dès l'orée du dix-huitième siècle. *Héraclius* et *Sertorius* survivront, non sans peine, jusqu'aux premières décennies du dix-neuvième. La Salle Richelieu a beau avoir affiché *L'Illusion* dans les années trente – mise en scène par Louis Jovet – *Sertorius* ou *Suréna* dans l'après-guerre, *Clitandre* plus récemment; les Comédiens Français ont beau avoir risqué *Othon* à l'Odéon, *Tite et Bérénice* au Vieux-Colombier, ces reprises très éphémères et diversement reçues n'ont pas déclenché de véritable retour à Corneille sur notre première scène nationale². Le livre de mémoire a plongé dans l'oubli plus de la moitié de son œuvre.

Cette désaffection est le déplorable résultat de deux censures successives et complémentaires. La première et la plus ancienne ne retient de Corneille que le professeur d'héroïsme, expert à frapper des médailles; la seconde, plus récente, abandonne sur le bas-côté l'instituteur sentencieux, «redoutable raseur». Le tour est joué. Ne surnage plus que *Le Cid*, seul ouvrage de Corneille donné par la Comédie-Française à l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance.

Il y a donc malentendu. Nous rêvons la «Maison de Molière» telle qu'elle n'a jamais été, telle qu'elle n'a jamais pu être. Nous lui assignons une tâche qui n'a jamais été la sienne pour mieux nous exempter du soin d'explorer nous-mêmes notre histoire. Fondée au terme d'un âge

² La Bibliothèque de la Comédie-Française conserve le registre des représentations. L'histoire de chaque pièce peut y être suivie au jour près.

d'or dont Molière et Racine avaient marqué l'apogée, elle pouvait saluer en Corneille l'ancêtre et le précurseur – précurseur de génie, brut de décoffrage, ancêtre un peu gauche dans son uniforme classique. Mais elle avait d'autres soucis que de ressusciter *La Veuve*. Il lui fallait vivre avec son temps et, de génération en génération, créer des œuvres nouvelles, programmer des auteurs vivants, Crébillon, Destouches, Marivaux, Voltaire, tant et tant d'autres. Hugo pouvait bien s'être nourri de Théophile ou de Scarron, c'est *Hernani* qu'il fallait monter, non point *Pyrame et Thisbé*, non point *L'Ecolier de Salamanque*. Si, dans l'immensité des temps jadis quelques explorations, parfois, pouvaient être tentées, ce ne pouvait être que coups de sonde.

Et c'est d'un coup de sonde, en effet, que Jean-Pierre Vincent, alors administrateur de la Comédie-Française, me donna la chance en 1984. Je venais alors de mettre en scène, par deux fois, mais dans des contextes assez confidentiels, la *Sophonisbe* de Corneille³, que je tiens pour l'un des sommets de notre théâtre. Je souhaitais m'aventurer plus loin au-delà de la ligne d'ombre. Jean-Pierre Vincent voulait programmer *Cinna* (1640-41), l'un de ces chefs-d'œuvre que la Comédie-Française n'a jamais cessé de reprendre. Je lui proposai d'y adjoindre, en alternance, une autre tragédie de conspirateurs, composée par Tristan L'Hermite à l'intention de Madeleine Béjart et de Jean-Baptiste Poquelin qui plus tard deviendra Molière. Trois cent quarante ans après sa création et dûment tamponnée par le Comité de lecture, *La Mort de Sénèque* (1644) fit donc son entrée au répertoire⁴.

A supposer que son procès eût été alors instruit, la pièce était indéfendable en 1680. Mais ses «imperfections» d'alors sont ses vertus d'aujourd'hui. La scène est à Rome, en divers lieux. L'intérêt se partage entre deux actions, d'égale importance, qui se tressent sans se confondre. L'esclave affranchie, le marin, le mouchard côtoient l'empereur et le philosophe. Le ton s'élève jusqu'à la méditation transcendante, s'embourbe dans la trivialité. Le vieux dictionnaire a déjà mis son bonnet rouge: le *rasoir*, l'*étuve*, les *bandages*, la *rouille* se faufilent dans l'alexandrin. L'angoisse bégaie. Le cynisme ne s'embarrasse point de rhétorique et la rhétorique elle-même, tournée en dérision, rentre en sa niche comme un chien battu. Néron et Poppée, surchauffés, mènent l'enquête tambour battant: dialogues fulgurants où les conjurés, cédant au chantage, tentent de sauver leur peau. Espions, dénonciateurs, agents doubles. Cruauté, sans fard. Lâcheté, sans pudeur. Les corps parlent: jeux muets, regards subrepticement échangés, violences physiques. Epicaris, la *pasionaria* de l'affaire, nous est montrée, sanglante,

³ A l'Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, en 1981. Au Festival de la Rochelle, en 1982.

⁴ Tristan L'Hermite, *La Mort de Sénèque*, présentation et notes de Jacques Scherer, *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, t.II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1986.

au sortir d'un interrogatoire musclé. Peinture amère et féroce, prodigieuse énergie.

Que le théâtre français du dix-septième siècle soit riche de si troubles merveilles, c'est ce que les spécialistes, les chercheurs nous enseignent depuis longtemps. Ils ne cessent d'en exhumer: la communication de Christian Biet, en marge du recueil qu'il vient de publier, en déterre un nouveau filon. Mais nous autres, gens de théâtre, ne nous faut-il pas convier le grand public aux joyeuses surprises qu'ils nous mettent à portée de main? Car ce serait une fête, une fête riche de sens, que de se découvrir *autres* dans le miroir qu'ils nous tendent. Sommes-nous voués à refouler, encore et toujours, cette part de nous-mêmes sur quoi le goût régnant en 1680 jetait le voile de Noé. Devons-nous estimer encore que Sophonisbe, la reine aux deux maris, «*fait concevoir des pensées contraires à la bienséance*» (Donneau de Visé) et qu'elle doit, en conséquence, épargner nos chastes oreilles? Que la politique est «froide» si elle n'est panachée d'amour? Que les atrocités de l'histoire – «invraisemblables», n'est-ce-pas? – doivent être tempérées pour s'accommoder à «nos mœurs». Qu'une comédie ne peut être noire? Une tragédie, n'offrir aucun héros à notre appétit d'identification? Que toute trace de libertinage – sexuel, politique, philosophique – entraîne mise à l'index? Bref, que toute infraction aux normes formelles est signe d'archaïsme et de maladresse? Toute infraction aux normes de fond, aveu de barbarie? Et si ces allergies, depuis belle lurette, ne sont plus les nôtres, quelle raison nous reste-t-il de nous aveugler obstinément?

Allergies d'un autre âge, donc, et qui ont joué leur rôle dans la suite de mes choix et de mon travail – leur rôle, mais à l'envers. Avec ma compagnie, L'Illustre-Théâtre, fondée en 1985, puis, durant trois saisons, à la tête du Théâtre national de Strasbourg (1990-1994), j'ai retourné quelques poubelles dans l'espoir, bientôt confirmé, d'en retirer des perles. Perles de la Renaissance tardive: *La Troade*, *Antigone*, *Les Juives*, *Bradamante*, de Robert Garnier; *Le Fidèle*, de Larivey. Perles baroques, surtout: tragi-comédies, tragédies, pastorales et comédies d'Alexandre Hardy (*Alphée*), Théophile (*Pyrame*), Mairet (*Les Galanteries du duc d'Ossonne*)⁵, Rotrou (*Agésilan de Colchos*, *Cosroès*), Brosse (*Les Innocents coupables*), Lambert (*La Magie sans magie*), Quinault (*Le Fantôme amoureux*). Je ne m'arrête un moment que sur ces trois derniers, auxquels je dois de grands bonheurs⁶.

Garnier était à l'école d'Euripide, de Sophocle et de Sénèque; Larivey, des Italiens. En ces années 1630-1650, D'Ouille, Rotrou, Boisrobert,

⁵ Jean Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, présentation et notes de Jacques Scherer, *Théâtre du XVII^e siècle*, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ *Le Fidèle*, *Alphée*, *Pyrame et Thibé*, *Agésilan de Colchos*, *Cosroès*, *Les Innocents coupables*, *La Magie sans magie*, *Le Fantôme amoureux* sont au nombre des titres édités dans ma «Collection du Répertoire», Paris, Cicero éditeurs, 1989-1992.

Scarron, Hauteroche, Thomas Corneille, pour ne citer que les plus féconds, se mettent à l'école des Espagnols. Ils s'abandonnent aux voluptés de l'oxymore, s'épouvantent de *morts vivants*, s'éprennent de *dames invisibles*, mordent au hameçon de *fausses vérités*. Les scènes parisiennes se peuplent de «belles infidèles» et se parfument de jasmin.

Si le théâtre espagnol du Siècle d'or est si peu fréquenté chez nous, la faute en est peut-être, non aux traducteurs, mais au principe même de la traduction scrupuleuse. Les traits d'esprit de Shakespeare n'approchent point en abondance ceux de Lope ou de Calderón, perpétuel jaillissement d'images, ruissellement de la langue en état de verve, de dansante exubérance, et qui s'enivre de musique. Le mot-à-mot ne peut rendre compte de ces prestiges. Les miroirs s'y ternissent, la danse y prend des semelles de plomb, la musique s'évapore. Nos copies, «belles infidèles», collant moins aux originaux, s'en écartant parfois pour folâtrer, sont plus près d'en capter le charme.

*Ici, par un chaos agréable et nouveau,
Le ciel et le soleil se rencontrent dans l'eau
Et l'œil même, abusé d'une apparente image,
Voit un poisson perché vers un oiseau qui nage.*

... ..

- Que vous arriva-t-il en ce lieu de délices?

- Du bonheur, du malheur, des plaisirs, des supplices.

Les feuillages cachaient un aimable voleur

Qui sans m'ouvrir le sein m'en arracha le cœur.

Deux exemples, entre mille, tirés des *Innocents coupables* – Brosse, en 1643, y démarque *Peor está que estava*, une *comedia* de Calderón – où le jeu des rimes et des rythmes est essentiel au *rendu*. Le monde est un labyrinthe de reflets; la parole, un labyrinthe d'échos. Le *galán* et les deux *dames* de cette *comédie de cape et d'épée* sont les personnages d'un théâtre populaire, d'une dramaturgie du *suspense*, embarqués dans un toboggan d'aventures, captifs des jardins nocturnes où ils ont aimé l'illusion, frôlé la mort. Clandestins, masqués, dédoublés, ils subissent une épreuve dont le *happy end* ne gommara point les cicatrices. Théâtre d'ombres incertaines, d'identités indiscernables. L'amour, sujet aux mirages, s'égare dans le crépuscule où se dissout son objet.

On comprend que l'âge classique ait rangé en série B un ouvrage de cette espèce et l'ait laissé moisir sur les étagères. La Comédie Italienne, Maison de Marivaux, fut le refuge des scénarios «à l'espagnole». La Comédie-Française travaillait alors à illustrer un goût national qui, rejetant les influences anciennes, prétendait à les inverser, à prendre son tour de suprématie. Elle effaçait la dette contractée envers l'Italie et l'Espagne,

séparait le bon grain de l'ivraie, le régulier de l'irrégulier, le conforme du non-conforme. Brûler ce que l'on adora, secouer le joug des hégémonies révolues, briser les idoles étrangères, ce fut l'affaire de Chapelain avec les Espagnols, de Voltaire avec Shakespeare, comme, par ailleurs, de Lessing avec Corneille et de Richard Wagner avec «le Roi danseur».

L'heure n'est plus à ces vanités ombrageuses. Le théâtre d'aujourd'hui est européen. Il nous revient de rappeler combien il l'était déjà aux dix-septième siècle, comme il le fut toujours ensuite, malgré les querelles de clocher. Le Théâtre de l'Europe, institution récente, a toujours, de fait, existé. A nous de suivre les sentiers qui, se jouant des frontières, ont alimenté nos auteurs, nos salles de spectacles, en produits d'importation. A nous de voir Quinault s'approprier le *Galán Fantasma* de Calderón. De voir son *Fantôme amoureux* (1656), vite oublié en France, triompher en Allemagne dans l'adaptation de Gryphius (1660). De voir Guillen de Castro se faufiler en Angleterre avec Corneille et son *Cid. Pertharite* voyager en Italie, s'y déguiser en *libretto*, pour tomber enfin aux mains de Haendel. D'abord boudée à Paris, Rodelinde prend une revanche éclatante sous le nom de *Rodelinda*. Londres la porte aux nues.

La singularité des cultures nationales ne se brouillera pas pour autant. Molière n'est pas moins Molière quand *Psyché* recouvre sa *plainte italienne*, *La Mariage forcé* son *concert espagnol*, ou *Le Bourgeois* son *ballet des nations*. C'est son Dom Juan, et non le *burlador*, qui se décide à l'aumône «pour l'amour de l'humanité». Racine n'est pas moins Racine s'il oublie un instant le grec pour faire un clin d'œil au Bernin. Toute baroque qu'elle est, *L'Illusion* n'en respecte pas moins l'unité de temps et de lieu. Corneille, à son *Menteur* témoigne une indulgence que n'avait point Alarcón. *La Magie sans magie*, de Lambert, toute imprégnée de Calderón, ne lui emprunte que son titre: l'inspiration est flagrante, mais se passe de modèle.

Nos dettes sont nos richesses. Puisseons-nous ne pas rester seuls, *happy few* de ce colloque, à reconnaître ces dettes, à nous éblouir de ces richesses. Offrons-les à tous sur les scènes de nos théâtres.

L'activité économique chez Corneille ou le retour du refoulé

Martial Poirson

Université Stendhal-Grenoble III

«Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne:
La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.»
Cliton dans *Le Menteur*, acte I, scène 1, vers 90.

Le projet de cette étude est né d'une apparente incohérence: celle de l'intense, et très décriée participation de Corneille à la commercialisation de ses œuvres¹, à la fois sous forme imprimée et sous forme de spectacle², en comparaison de la sous-représentation des questions économiques dans le corpus de ses comédies, au regard de ses contemporains notamment³. Expert dans la valorisation commerciale de ses œuvres, Corneille aurait ainsi cantonné à sa seule dimension pratique l'exploitation de cette culture négociante dans laquelle il était, par nécessité autant que par goût, passé

¹ Sur ces enjeux économiques, et leur rapport avec les règles de la sociabilité littéraire, on lira Geoffrey Turnovsky, «Identité littéraire et librairie au dix-septième siècle», publié dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent au temps des Premiers Modernes*, Oxford, Voltaire Foundation, *SVEC*, 2004:10, pp. 35-45.

² Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge Classique*, Paris, Minuit, 1985, pp. 98-99: «Ainsi les dramaturges, et en particulier Corneille, furent des plus actifs à faire valoir leur droit de propriété. (...) Corneille avait pour habitude de faire établir à son nom les privilèges de ses œuvres. (...) Corneille veillait lui-même à la commercialisation pour augmenter ses profits. (...) Mais Corneille ne se contenta pas de défendre sa propriété littéraire à l'édition: dès 1643, il tentait d'en obtenir l'application durable pour les représentations de ses pièces». Corneille se range donc parmi les auteurs adoptant, selon la typologie de Viala, une «stratégie de succès», qui leur permet de faire preuve de «coups d'audace» particulièrement payants.

³ De ce point de vue, la seule comédie de Racine, *Les Plaideurs* (1669), est tout à fait symptomatique d'une surexploitation des imaginaires de l'argent. Au-delà de la prescience d'un théâtre qui substituerait aux caractères généraux des conditions particulières, au-delà même de l'évocation concrète du référent, ce que Racine met en place pour désigner les relations économiques dans cette comédie est un réseau métaphorique qui fait système et repose sur l'analogie entre corps et argent. Il n'en est pas autrement pour Shakespeare, bien avant, ni pour Molière.

maître. Un tel constat, décevant pour qui cherche à penser la représentation de l'économie dans l'œuvre comique de Corneille, ne peut manquer d'intriguer, et justifie de mener l'enquête parmi les huit comédies (sans compter les deux tragi-comédies et deux comédies héroïques) qui constituent son corpus comique. Comment expliquer, en effet, un tel *hiatus* entre une si grande compétence technique dans les affaires et sa timide exploitation dans la fiction théâtrale?

Il apparaît nettement, à y regarder de plus près, que l'exploitation de l'économie dans les pièces de l'auteur, bien qu'il s'en défende dans de nombreux métatextes et paratextes, dépasse de très loin la seule évocation décorative ou ornementale du seul référent socio-économique de surface auquel on réduit encore trop souvent, dans le discours critique, son traitement. En effet, par-delà les effets pittoresques de l'évocation des *realia* de l'activité commerciale, Corneille propose par la bande, en filigrane, un complexe montage idéologico-dramaturgique susceptible d'ancrer l'économie dans une triple fonction: fonction métaphorique, d'abord, à travers son exhibition ostentatoire de la marchandise et du marchandage; fonction métatextuelle, ensuite, à travers sa dramaturgie économique; fonction idéologique, enfin, à travers sa structure idéologico-dramaturgique. Deux comédies seront ici principalement sollicitées pour mettre en évidence ce jeu du change et de l'échange et ses enjeux. *La Galerie du Palais* (1633), pour le réseau analogique et métaphorique qu'elle met en place; *L'Illusion Comique* (1673), pour la structure homologique entre comédie et économie qu'elle met en oeuvre; pour être tout à fait complet sur la question, il faudrait ajouter à cela l'analyse de *La Suivante* (1633-1634), pour le système dramaturgico-économique qu'elle met en perspective, mais nous nous permettons de renvoyer, faute de place, à une étude ultérieure l'examen de cette question.

Un dramaturge à l'avant-garde de la marchandisation du théâtre, qu'il expérimente dans ses fictions comiques

Corneille, fervent partisan du «droit d'auteur» sur les textes dramatiques imprimés, puis, plus tard, sur leurs représentations, n'a pas peu contribué à la reconnaissance du statut de l'homme de théâtre. Souvent considéré à tort comme une forme d'expression de son tempérament «glorieux», au sens classique du terme, l'«Excuse à Ariste» peut être lue au contraire comme la revendication d'un statut socio-économique à part entière pour le dramaturge:

Le Parnasse, autrefois, dans la France adoré,
Faisait pour ses mignons un autre âge doré:
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,

Et c'était une blanque à de bons bénéfices:
 Mais elle est épuisée, et les vers à présent
 Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
 Chacun s'en donne à l'aise, et souvent se dispense
 A prendre par ses mains toute sa récompense.
 Nous nous aimons un peu, c'est notre faible à tous;
 Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?
 (...) La fausse humilité ne met plus en crédit.
 Je sais ce que je vauz, et crois ce qu'on m'en dit.⁴

Corneille y défend en outre l'exigence proprement politique de gagner sa vie seul, par le jeu du marché des œuvres, autrement dit de s'affranchir de toute forme de contrat mécénal et de conquérir par l'autonomie financière l'indépendance intellectuelle:

Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue,
 J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigade,
 Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
 Ne les va point quêter de réduit en réduit:
 Mon travail sans appui monte sur le théâtre,
 Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre:
 (...) Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
 Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans,
 Par leur seule beauté ma plume est estimée,
 Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée (...)⁵

⁴ Corneille, *Excuse à Ariste*, publié dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963. p. 871. Sauf mention contraire, ce sera l'édition de référence pour cette étude. Je fais l'hypothèse que cette éthique de «l'héroïsme littéraire» invoquée par Marc Fumaroli dans *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 28, pour expliquer ce poème n'épuise pas les interprétations possibles, et qu'une analyse socio-historique en terme de revendication catégorielle et statutaire s'avère susceptible de compléter utilement une telle perspective. Fumaroli lui-même convoque plus loin (page 33), pour rendre compte d'un autre texte de l'auteur, le *Projet de lettres patentes*, l'attachement de Corneille à l'égard de «sa 'propriété intellectuelle', dont la notion même était quasi inconnue au XVII^e siècle», afin d'expliquer son *ethos* professionnel.

⁵ *Idem*. Cette stratégie de l'alliance multiple trouve une formulation comparable dans la dédicace de *La Suivante*: «Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leur représentation. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne pas déplaire aux savants, et recevoir un applaudissement universel; mais surtout, gagnons la voix publique; autrement, notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants n'oseront se déclarer en notre faveur».

Fondement d'une sociabilité économique essentielle à la profession, la commercialisation des œuvres dramatiques s'accompagne cependant, chez lui, d'un apparent refoulement des représentations de l'économie dans ses pièces, tant au plan théorique, à travers la remise en cause du modèle humaniste, qu'au plan pratique, à travers l'euphémisation apparente des questions économiques dans les fictions dramatiques et partant, leur faible représentativité au sein de son corpus comique.

Mais ne nous y trompons pas: cette faible présence référentielle ou thématique masque une certaine cécité herméneutique qui passe à côté de la fonction dramaturgico-économique de ces pièces. Les implications juridiques et politiques du théâtre de Corneille sont bien connues. Mais force est de constater que ses implications économiques le sont moins, voire pas du tout, notamment dans le cadre de son corpus comique, autrement dit, pour la plupart, de ses œuvres de jeunesse. Ainsi, les questions directement économiques constituent-elles, parmi les discours de savoir investis dans son œuvre, un impensé de la théorie du théâtre et un grand absent du corpus critique concernant ses œuvres. Pour autant, peut-on considérer que ce type de questionnement manque de pertinence? A première vue, il semblerait que l'on doive répondre à cette question par l'affirmative: les positions théoriques de l'auteur, placées sous le signe de la dénégation, mais la très faible visibilité de l'évocation du référent économique dans ses comédies, y concourent. Et pourtant, il semble bien que peu de schèmes aient une valeur heuristique plus significative que la culture négociante dans la construction indissociablement dramaturgique et idéologique de son œuvre comique.

Dès *Mélite* (1629), Corneille montre la façon dont la loi du désir se heurte le plus souvent à la réalité matérielle et sociale avec laquelle la jeunesse est toujours contrainte de composer et met à nu les mécanismes socio-économiques du marché matrimonial; dans *La Veuve* (1631), sur fond de considérations sur les dangers de la mésalliance (différence de biens et de conditions entre Clarice et Philiste; convoitise d'Alcidon envers la richesse de la jeune veuve), il montre la façon dont la jeune veuve Clarice, affranchie de toute forme de tutelle, jouit de l'autonomie et de la liberté émanant de sa situation, cependant que la jeune Doris, soumise aux volontés et stratégies de sa mère et de son frère, est considérée comme un objet d'échanges; dans *La Galerie du palais* (1632), il utilise habilement l'ancrage référentiel du petit peuple de la rue, de la boutique et du négoce (lingère, libraire) pour établir un système d'échange généralisé où chacun, au sens propre comme au figuré, cherche à «donner le change»; dans *La Suivante* (1633), qui porte de nouveau sur la question du mariage hétérogame et sur le pouvoir de l'argent dans une économie libidinale des passions, la jeune et belle Amarante se voit incessamment préférer sa maîtresse Daphnis, mieux dotée à tout point de vue, par trois

prétendants inégalement fortunés, Florame, Théante, et Clarimond; dans *La Place royale* (1633), dont l'intrigue s'inscrit, une nouvelle fois, dans un lieu d'échanges économiques, Alidor, jeune oisif de bonne famille, tente dans une sorte de potlatch sentimental de faire don de sa maîtresse Angélique à son meilleur ami Cléandre; dans *L'Illusion comique* (1635), la mise en abyme de l'illusion dramatique s'achève sur la mise en crise de l'illusion économique, dans une scène de recette où chacun cherche à symboliquement solder ses comptes; dans *Le menteur* (1644) puis dans *La Suite du menteur* (1645), enfin, il revient en filigrane sur la question du marché matrimonial et de l'économie domestique... Ainsi, le trafic, l'échange, le don des femmes, le sacrifice ou la captation des richesses, les jeux subtils de l'intérêt individuel en butte à l'honneur... sont loin d'être éclipsés de ce théâtre comique. Deux pièces seront ici privilégiées afin de mettre en évidence les procédures économiques et dramaturgiques littéralement à l'œuvre dans les pièces: d'abord *La Galerie du palais*, pour son amplification métaphorique de l'ostentation de la marchandise; ensuite *L'Illusion comique*, pour sa mise à distance autoréflexive de l'économie du spectacle vivant.

Dérivation métonymique et bifurcation métaphorique: ostentation de la marchandise dans La Galerie du Palais

Pierre Corneille reproche à la comédie latine de ne peindre que des personnages de marchands pris sur le vif de leur activité

On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des marchands.⁶

En outre, il fait intervenir le plus souvent, dans ses comédies, des personnages issus de la haute noblesse ou de la bonne bourgeoisie, là où ses contemporains s'attachent à satiriser les mœurs du temps au moyen du portrait à charge d'un certain nombre de figures sociales immédiatement repérables. Cependant, il prend néanmoins la liberté de mettre en scène, ponctuellement, des lieux publics à la mode, comme le quartier du Marais, la Galerie du Palais de Justice, le Faubourg Saint-Germain, ou encore, la Place Royale. Quand il présente ces lieux, le plus souvent liés à l'activité commerciale, c'est en apparence au moins sur le mode de l'anecdote purement décorative, et sans réellement leur accorder aucune fonction

⁶ Corneille, Examen de *Mélite* [1660], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, volume I, p. 7.

dramatique précise. S'il se montre soucieux de faire entrer dans ses comédies la réalité de son temps, ce qui en soit suffirait à le démarquer de bon nombre de ses contemporains⁷, c'est dans une conception qui peut passer pour étroitement socio-psychologique, à travers une double préoccupation sociale et psychologique.

Un sociologisme sommaire, imprégné de l'idéologie du «reflet», joint à une perspective herméneutique purement thématique, ont pu véhiculer l'idée d'une exploitation dramaturgique essentiellement ornementale du référent économique chez Corneille. C'est ainsi qu'on a pu qualifier l'œuvre comique de Corneille de «dramaturgie du quotidien», censément opposée à une «dramaturgie de l'imaginaire», ce qui revient à la réduire à la visée pragmatique d'un auteur soucieux de plaire à son public «mondain». Dans le même esprit, on a voulu voir dans ce théâtre le modèle de la «comédie noble», bien distincte de la «comédie bourgeoise», qui ne convoque sur scène cadre et style de vie que pour mieux susciter l'adhésion d'un public mondain et urbain, familier de ces scènes de genre et désireux se reconnaître «au miroir de la comédie», selon l'heureuse expression de Colette Scherer.

Si je ne peux manquer de souscrire à l'idée selon laquelle la comédie cornélienne est tout sauf réaliste, je ne peux manquer de souligner que les effets de réel produits par l'évocation des lieux à la mode⁸, qui sont également, et c'est tout sauf fortuit, des lieux d'échange et de négociations commerciales (la Galerie du Palais, la Place Royale...), constituent bien plus qu'un simple cadre dans la construction dramatique de ces comédies de jeunesse: par le jeu des dérivations métonymiques et des bifurcations métaphoriques, la mise en scène ostentatoire du marchandage économique permet en effet de mettre en place un réseau analogique structurant au sein de la fiction comique. Refusant les facilités du quotidien et sublimant les modèles humanistes et antiques, Corneille met ainsi en place, à travers le spectacle de l'activité économique, un nouveau régime de l'illusion comique.

Ainsi, dans la *Galerie du Palais* (1637), évoque-t-il, sous la forme d'un bref aperçu, les trois commerces proches du Palais où se retrouvent les honnêtes gens, par la *didascalie* suivante: «On tire un rideau, et l'on voit

⁷ A l'exception, notable, de Du Ryer avec *Les Vendanges de Suresnes* (1633); de Discret avec *Alizon* (1636) et *Les Noces de Vaugirard* (1638); de Mairet avec *Les Galanteries du duc d'Osse* (1632) ou encore, de Scudéry avec *La Comédie des comédiens* (1632); sans parler de Rotrou, à plus d'un titre...

⁸ Sauf à considérer un certain réalisme psychologique dans l'évocation pré-marivaudienne des sentiments amoureux et de leurs complications, comme le signalent Michel Gilot et Jean Serroy dans *La comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 82: «Ce souci nouveau du réalisme, il l'applique surtout en accordant les complications de l'intrigue aux méandres des sentiments. Toutes ses comédies présentent plus ou moins le même schéma».

le libraire, la lingère, le mercier, chacun dans sa boutique (acte I, scène 4), mais aussi dans la distribution des personnages, qui fait apparaître trois marchands. L'acte I, comme aussi l'acte IV, sont jalonnés de querelles de voisinage entre commerces concurrents, de rapports avec les clients, enfin d'évocations fugitives d'une activité économique quotidienne qui n'est jamais prise pour elle-même et encore moins considérée comme ayant un quelconque intérêt dramaturgique en soi. Il s'agit, tout au plus, d'aperçus anecdotiques qui n'occasionnent pas même une péripétie, et peinent à se raccrocher à l'intrigue, comme dans cette scène de marchandage:

HIPPOLYTE.

Madame, montrez-nous quelques collets d'ouvrage.

LA LINGÈRE.

Je vais vous en montrer de toutes les façons.

DORIMONT, au libraire.

Ce visage vaut mieux que toutes vos chansons.

LA LINGÈRE, à Hippolyte.

Voilà du point d'esprit, de Gênes, et d'Espagne.

HIPPOLYTE.

Ceci n'est guère bon qu'à des gens de campagne.

LA LINGÈRE.

Voyez bien: s'il en est deux pareils dans Paris...

HIPPOLYTE.

Ne les vantez point tant et dites-nous le prix.

LA LINGÈRE.

Quand vous aurez choisi.

HIPPOLYTE.

Que te semble, Florice?

FLORICE.

Ceux-là sont assez beaux, mais de mauvais service;

En moins de trois savons on ne les connaît plus.

HIPPOLYTE.

Celui-là, qu'en dis-tu?

FLORICE.

L'ouvrage en est confus,

Bien que l'invention, de près, soit assez belle.

Voici bien votre fait, n'était que la dentelle

Est fort mal assortie avec le passement;

Cet autre n'a de beau que le couronnement.

LA LINGÈRE.

Si vous pouviez avoir deux jours de patience,
 Il m'en vient, mais qui sont dans la même excellence.
 (Acte I, scène 6)

Auparavant, l'auteur rend le spectateur témoin d'une discussion sur l'état de leur commerce et de la conjoncture entre le libraire et la lingère, qui abonde en détails techniques sur la pratique commerciale et ses stratégies marchandes:

LA LINGÈRE.

Vous avez fort la presse à ce livre nouveau;
 C'est pour vous faire riche.

LE LIBRAIRE.

On le trouve si beau,
 Que c'est pour mon profit le meilleur qui se voie.
 Mais vous, que vous vendez de ces toiles de soie!

LA LINGÈRE.

Du vrai, bien que d'abord on en vendît fort peu,
 A présent, Dieu nous aime, on y court comme au feu;
 Je n'en saurais fournir autant qu'on m'en demande:
 Elle sied mieux aussi que celle de Hollande,
 Découvre moins le fard dont le visage est peint,
 Et donne, ce me semble, un plus grand lustre au teint.
 Je perds bien à gagner, en ce que ma boutique,
 Pour être trop étroite, empêche ma pratique;
 A peine y puis-je avoir deux chalands à la fois:
 Je veux changer de place avant qu'il soit un mois;
 J'aime mieux en payer le double et davantage,
 Et voir ma marchandise en un bel étalage.
 (Acte I, scène 4)

Même type d'exploitation de la couleur locale dans l'acte IV, où l'on assiste, à grand renfort de termes techniques renvoyant aux marchandises échangées, à une dispute entre la lingère et le mercier (scène 12), puis, à une nouvelle scène de transaction qui constitue le pendant de la précédente (scène 13), et qui est enchâssée dans la dispute, qui reprend de plus belle et porte cette fois sur la déontologie du métier de commerçant: «Ainsi, faute d'avoir de bonne marchandise,/Des hommes comme vous perdent leur chalandise» (scène 14). Sur la marchandise, qui comme cette boîte que se renvoient la lingère et le mercier, où ces points coupés que vend la lingère à Florice, ou encore, ces galants aux rubans frelatés que le mercier cherche à vendre à Oronte qui les trouve mal à son goût... est érigée en

véritable objet scénique, manipulé, déplacé, échangé, et cristallise des discours idéologiquement marqués sur la probité dans les affaires (scènes 12 et 14), les règles de la transaction marchande (scène 13).

On peut donc penser que l'exhibition des activités marchandes revêt, chez Corneille, une fonction purement ornementale et permet, tout au plus, de camper le décor et de divertir le spectateur par la nouveauté des milieux. Un décor mobile, certes, une scène animée, certainement, mais dont la fonction n'en demeure pas moins accessoire. Corneille ne s'en cache pas, qui dans l'Examen de *La Galerie du Palais* justifie en ces termes la présence des mondes de la boutique, sans aucune nécessité dramatique, dans sa comédie:

J'ai donc pris ce titre de *La Galerie du Palais*, parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naïveté, devait exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ç'a été pour leur plaire plus d'une fois, que j'ai fait paraître ce même spectacle à la fin du quatrième acte, où il est entièrement inutile, et n'est renoué avec celui du premier que par des valets qui viennent prendre dans les boutiques ce que leurs maîtres y avaient acheté, ou voir si les marchands ont reçu les nippes qu'ils attendaient. Cette espèce de renouement lui était nécessaire, afin qu'il eût quelque liaison qui lui fît trouver sa place, et qu'il ne fût pas tout à fait hors d'œuvre.

Pendant, la pièce met en place une topographie économique qui permet d'exprimer le parti pris des choses banales à travers le prosaïsme des professions, mais aussi l'exhibition ostentatoire de la marchandise et la théâtralisation de la négociation commerciale. Contribuant à fonder une poétique de la tentation du réel, la pièce, tout en restant dans le cadre de la comédie sentimentale, autrement dit en refusant les facilités de l'exploitation sexuelle et scatologique de l'argent dans laquelle excellera Racine dans *Les Plaideurs* (1669), met en évidence un double système analogique: d'une part, à travers la marchandisation de toute chose, pierre de touche d'une ontologie économique où l'argent apparaît comme un équivalent de toute chose; d'autre part, à travers la production des affects et plus généralement, d'une économie libidinale des passions.

Là où les choses se compliquent, c'est quand on constate que le spectacle de l'économie n'est jamais loin de la mise en abyme de l'activité théâtrale. C'est le cas dans les scènes qui viennent d'être citées, quand Dorimant entame avec le libraire une discussion sur les ouvrages du temps où ce dernier affirme «La mode est à présent des pièces de théâtre» (acte I, scène 6), ou quand le mercier dit à la lingère avec laquelle il a un différend commercial: «là, là, criez bien haut, faites bien l'étourdie,/Et puis on vous jouera dedans la comédie» (acte IV, scène 12). Ce qui se joue ici, c'est précisément l'entrée dans l'ère du soupçon de la convention indissociablement économique-dramaturgique.

Fonction métatextuelle du dispositif dramaturgico-économique: le pacte de créance dans *L'illusion comique*

Mais c'est dans *L'illusion comique* (1639) que le procédé est le plus significatif, qui intervient à la suite de la petite tragédie que Clindor et sa troupe ont joué devant son père Primadant à son insu. Dépassant l'analogie, cette pièce met en évidence une structure homologique entre comédie et économie, à travers la mise à distance auto-reflexive de l'économie du spectacle vivant:

Ici on relève la toile, et tous les comédiens paraissent avec leur portier, qui comptent de l'argent sur une table, et en prennent chacun leur part.

PRIDAMANT.

Que vous-je? chez les morts compte-t-on de l'argent?

ALCANDRE.

Voyez si pas un d'eux s'y montre négligeant.

(...) Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique,

Leur poème récité, partagent leur pratique:

L'un tue, et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié;

Mais la scène préside à leur intimité.

(...) Le gain leur en demeure et ce grand équipage,

Dont je vous ai fait voir le superbe étalage,

Est bien à votre fils, mais non pour s'en parer

Qu'alors que sur la scène il se fait admirer.

(...) Et votre fils rencontre, en un métier si doux

Plus d'accommodements qu'il n'eût trouvé chez vous.

Défaites-vous enfin de cette erreur commune

Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune.

(Acte V, scène 5)

La dramatisation du réel intervient donc au cœur même d'une dramaturgie de l'imaginaire d'inspiration baroque. La réalité de l'économie du spectacle joue ici le rôle de force de rappel susceptible de mettre fin à la démultiplication de l'illusion qui est au fondement de la pièce. Réduit à un décompte scrupuleux de monnaies sonnantes et trébuchantes entre les membres de la troupe, le dénouement donne en outre lieu à une apologie du théâtre en général (longue tirade d'Alcandre), et du métier de comédien en particulier, présenté comme d'un bon rapport et susceptible de supplanter les meilleurs établissements (Pridamant affirme en effet «Je n'ose plus m'en plaindre et vois trop de combien/Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien»). Et c'est en des termes proches de ceux de Corneille lui-même dans l'«Excuse à Ariste», déjà citée, et qu'il reprendra dans l'avertissement de *La Suivante*, qu'Alcandre se lance dans une apologie de l'art dramatique et du public universel:

(...) A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands:
Il tient le premier rang parmi leur passe-temps
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde
Trouvent dans ces douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes (...)

Ainsi, le théâtre donne-t-il le change, et l'excellence artistique se mesure-t-elle à l'aune de la réussite matérielle qu'elle ne manque pas d'entraîner. Dans le même temps, le dramaturge joue sur une certaine forme de nominalisme économique qui prend appui sur une sémiologie économique-dramaturgique: «Servir les gens d'honneur est mon plus grand désir:/J'ai pris ma récompense en vous faisant plaisir./Adieu, je suis content puisque je vous vois l'être» affirme encore Alcandre, mettant ainsi en évidence la fragile convention sur laquelle repose la convention théâtrale, mais aussi commerciale, c'est-à-dire le relatif consensus sur la valeur à la fois économique et dramaturgique. Relation sociale marquée par la spécularité, la croyance au théâtre est ainsi, selon l'auteur, de même nature que la croyance économique: fondée sur l'illusion consentie, l'illusion dramatique, comme l'illusion économique, ne renvoie en fit qu'à elle-même, et cette autoréférentialité est la condition même de son caractère auto-réalisateur. Il existe donc bien une fonction idéologico-dramaturgique de la comédie à caractère économique chez Corneille, qu'on ne saurait réduire à sa seule stratégie d'affirmation auto-promotionnelle, puisqu'elle postule la substituabilité entre comédie et économie à travers le jeu incessant du change et de l'échange et le dédoublement entre signe linguistique et signe monétaire.

On assiste donc bien, chez Corneille, et bien qu'il s'en défende, à des expérimentations, certes encore limitées, de l'effet dramaturgique produit par l'exhibition des transactions commerciales, et même, de l'économie du spectacle présentée comme susceptible de donner une légitimité nouvelle aux professions de comédien et d'auteur dramatique, mais surtout, de donner une pertinence nouvelle à la question de l'illusion et de la valeur indissociablement dramatique et économique.

Ainsi, les comédies de Corneille, en tant que tentatives de manipulation des représentations économiques propres à la culture négociante naissante, prennent-elles place dans l'arsenal idéologique de ses stratégies de carrière⁹. Cependant, elles sont bien loin de s'y réduire, et contribuent à mettre en place, à travers une dramaturgie très largement expérimentale, une poétique économique d'un genre nouveau, marquée par le jeu du change et de l'échange. Bien loin de tout refoulement de l'économie, ostentation de la marchandise, structure homologique entre comédie et économie et système dramaturgico-économique constituent donc bien les trois vecteurs d'une poétique de l'intérêt et d'une dramaturgie économique en gestation dont sauront s'emparer ses successeurs.

⁹ Alain Viala, dans *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.* p. 225, parle fort opportunément d'«esthétique ouverte»: «Si Corneille a donné, dans l'avertissement de *La Suivante*, l'énoncé de l'«applaudissement universel» qu'il recherche, toute son œuvre apparaît aussi comme la mise en pratique d'une esthétique ouverte. Les coups d'audace et innovation y abondent (...). Dans ces créations, Corneille n'est pas à proprement parler l'inventeur des modèles dramatiques, mais il se les approprie très vite et leur donne forme et notoriété? Et, ce faisant, il impose l'image et le personnage social qui expriment son statut d'écrivain ennobli et anobli».

Pascal et Molière: la philosophie libertine de la sociabilité

Antony McKenna
Institut Claude Longeon, UMR CNRS 5037
Université Jean Monnet Saint-Étienne

Le grand projet de Pascal de combattre le libertinage par une apologie de la religion chrétienne frappe par son étrangeté, car celui qui veut combattre les philosophies libertines commence par faire des concessions majeures aux libertins: les preuves métaphysiques de l'existence de Dieu sont inefficaces; l'ordre de la nature ne démontre pas l'existence du Dieu des chrétiens. Et Pascal de construire son apologie sur des prémisses empruntées à la philosophie de Gassendi, plus spécifiquement sur l'épistémologie qui caractérise les *Objections* de Gassendi aux *Méditations métaphysiques* de Descartes. A qui s'adresse-t-il? A travers cette question, nous aurons l'ambition d'explorer la "religion civile" de Molière – sa philosophie de la sociabilité – et de démontrer ses dimensions libertines.

Le seul interlocuteur cité par Pascal dans le texte des *Pensées* est Damien Mitton, auteur peu connu de *Pensées sur l'honnêteté* publiées dans les œuvres de Saint-Evremond¹. Sa doctrine, si on peut la qualifier ainsi, peut légitimement être rapprochée de celle du chevalier de Méré, grand théoricien de l'honnêteté, connu de Pascal. Méré s'était même vanté d'avoir converti Pascal à sa conception de l'art de plaire mondain qu'est l'honnêteté². Sans approfondir cette question, ni même explorer le statut de l'honnête homme dans les *Pensées* de Pascal, je voudrais m'étonner du choix de Pascal: l'argumentation complexe et subtile qu'il propose à son libertin est une bien grande machine pour convaincre un Méré, esprit superficiel et vaniteux.

Reprenons d'abord la formule célèbre de Pascal:

Le moi est haïssable. Vous, Mitton, le couvrez, vous ne l'ôtez point pour cela: vous êtes donc toujours haïssable.

¹ Voir H.A. Grubbs, *Mitton, bourgeois bonnête homme*, Paris, 1932, et Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, Paris, 1680, vol. VI, et éd. R. Termois, Paris, 1962-1969.

² Voir J. Mesnard, *Pascal et les Roannez*, Paris, 1965, p.249-310; Méré, *Œuvres complètes*, éd. Ch. Boudhors, Paris, 1930, "De l'Esprit", vol. II, p.86-87; voir aussi "Divers propos du chevalier de Méré en 1674-1675", *RHLF*, 29-32 (1922-1925).

“Point. Car en agissant, comme nous faisons, obligeamment pour tout le monde, on n’a plus sujet de nous haïr.” — cela est vrai, si on ne haïssait dans le moi que le déplaisir qui nous en revient. Mais si je le hais parce qu’il est injuste, qu’il se fait le centre de tout, je le haïrai toujours.

En un mot, le moi a deux qualités: il est injuste en soi, en ce qu’il se fait le centre de tout; il est incommode aux autres, en ce qu’il les veut asservir, car chaque moi est l’ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres. Vous en ôtez l’inconfort, mais non pas l’injustice.

Et ainsi vous ne le rendez pas aimable à ceux qui en haïssent l’injustice. Vous ne le rendez aimable qu’aux injustes, qui n’y trouvent plus leur ennemi. Et ainsi vous demeurez injuste, et ne pouvez plaire qu’aux injustes. (S. 494)

Pascal va donc droit au cœur de la doctrine de l’honnêteté, qui est une philosophie de la sociabilité fondée sur une certaine conception de la nature humaine. Il est reproché à Mitton de ne pas entreprendre la conversion du moi et de se contenter de déguiser ses qualités désobligeantes: l’égoïsme et la tyrannie du moi restent inchangés, mais ces traits caractéristiques de la nature humaine resteront désormais masqués pour ne pas déplaire, c’est-à-dire pour ne pas heurter de front l’égoïsme et la tyrannie des autres...

Les traités de Méré sont le paradis du sociologue: un choix de milieu social, une délimitation des frontières culturelles et mondaines, un culte des qualités requises pour appartenir au petit nombre des élus – au moyen des instruments idéologiques que sont le “bon goût”, une certaine “délicatesse du goût et du sentiment” qui fonde “l’agrément” et le “bon air”. Toutes ces qualités impalpables découlent du “vrai mérite” et s’accompagnent d’un “je ne sais quoi qui se sent bien, mais qui ne s’explique pas si aisément” (I.77, II.12)³ qu’on peut appeler “gentillesse” (II.12), qui consiste à respecter sans affectation les exigences de la “bienséance” et de la “bonne grâce”. Pour “plaire”, “se rendre aimable”, “se faire aimer” – car l’honnêteté est un art de plaire – pour être “comme il faut” (II.37), il faut une certaine “hauteur d’âme et d’intelligence” (I.41), un “cœur droit et sincère” (I.52) et de la naissance (I.43), et un “bon tempérament entre deux extrêmes” (I.96, III.160), certes, mais il faut aussi être acteur (I.42, III.157), car l’honnêteté est un art des apparences. Elle “plaît toujours, et c’est à cela principalement qu’on la peut reconnaître” (I.75); elle fuit les extrémités” (I.75): elle implique donc une modération des passions, une éducation qui n’aboutit certainement pas à une ascèse:

comme il y a des passions qui donnent bon air, et qui sont à rechercher, on en remarque d’autres qui le donnent mauvais, et qui nuisent toujours.” (II.49)

³ Nos citations sont tirées de l’édition Boudhors: “elle [...] consiste en un je ne sais quoi de noble qui relève toutes les bonnes qualités, et qui ne vient que du cœur et de l’esprit; le reste n’en est que la suite et l’équipage” (I.77).

Le culte des passions modérées, “honnêtes”, qui plaisent et qui permettent d’apprécier les qualités des autres: c’est un art qui corrige la nature sans la transformer, sans la “réformer”. Citant en exemple la débonnaireté de saint François de Sales, Méré compare son honnête homme au Christ, qui “aimait tout ce qui se faisait de bonne grâce” (II.28): “l’honnêteté est le comble et le couronnement de toutes les vertus” (III.77)⁴; on peut être sûr qu’en “toute sorte d’occasions [les honnêtes hommes] feront ce qui dépend du cœur et de l’esprit pour en sortir à leur honneur” (III.89). Ainsi, la qualité d’honnête homme est “au-dessus de tout” (III.89).

Ce sont donc des critères humains –le plaisir, l’honneur – qui fondent le jugement sur les qualités, sur les “vertus” de l’honnête homme. On mesure la distance à la conception pascalienne de la vertu:

Il est injuste qu’on s’attache à moi, quoiqu’on le fasse avec plaisir et volontairement. Je tromperais ceux à qui j’en ferais naître le désir, car je ne suis la fin de personne et n’ai pas de quoi les satisfaire. Ne suis-je pas prêt à mourir? et ainsi l’objet de leur attachement mourra. Donc, comme je serais coupable de faire croire une fausseté, quoique je la persuadasse doucement et qu’on la crût avec plaisir et qu’en cela on me fit plaisir, de même je suis coupable si je me fais aimer et si j’attire les gens à s’attacher à moi [...] ils ne doivent pas s’attacher à moi, car il faut qu’ils passent leur vie et leurs soins à plaire à Dieu ou à le chercher. (L.396; S.15)

Et ailleurs, une formule semblable:

Il est faux que nous soyons dignes que les autres nous aiment. Il est injuste que nous le voulions... (L. 423; S. 680)

Nous pouvons donc définir l’honnêteté que Pascal met en accusation comme une philosophie de la nature fondamentalement saine, comme un art d’arrondir les angles, d’éviter les conflits violents, un art qui rend la vie sociale possible et agréable; cet art sera pratiqué par une élite sociale: la meilleure part de la Cour et le petit nombre des élus des salons à la mode. On comprend parfaitement que Pascal s’en prenne à cette philosophie qui refuse l’ascèse, qui cultive même certaines passions nécessaires au plaisir de la vie sociale, et qui propose de suivre le chemin du plaisir mondain pour se rapprocher du Christ.

Ce qui me paraît plus étonnant, c’est que l’apologiste attribue à son honnête homme une philosophie gassendiste dont on cherche en vain les traces dans les écrits de Méré ou de Mitton eux-mêmes. Car la cohérence de la philosophie que Pascal attribue à son interlocuteur libertin est fournie

⁴ Voir aussi: “La dévotion et l’honnêteté vont presque les même voies [...] de sorte que l’honnêteté n’est pas inutile au salut.” (*De la vraie honnêteté*, 1668).

par celle que Gassendi objecte à Descartes. Je ne reviendrai pas ici sur ce point, que j'ai traité ailleurs. Qu'il suffise de rappeler que l'imagination, "cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi en l'homme une *seconde nature*. [...] L'imagination dispose de tout..." (L.44; S.78). Et cette nature est "aujourd'hui pareille à celle des animaux" (S.149): "l'homme est devenu semblable aux bêtes" (S.182; voir aussi S.16, 523). C'est ce qui définit la misère de l'homme: "ce qui est nature aux animaux nous l'appelons misère en l'homme" (S.149). Sans entrer dans le détail de la définition des "principes" appréhendés par le "cœur", ni dans la définition des "sentiments" pascaliens, calqués sur la définition des "passions" cartésiennes, je voudrais suggérer rapidement que Pascal conduit son apologie – du Dieu de l'histoire, du Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob et non des philosophes – sur des principes gassendistes et que la foi apparaît, en fin de compte, comme une conviction humaine fondée, comme toute autre conviction, selon la psychologie gassendiste, sur l'habitude du corps:

"en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. *Naturellement* même cela vous fera croire et vous *abêtira*" (L.418/S.680).

"Qui *s'accoutume* à la foi la croit..." (L.419/S.680: je souligne).

A la même époque, Cyrano fondait sur la même philosophie gassendiste la conception d'un univers purement matériel ... Tandis que, pour Cyrano, notre nature est ce qu'elle est dans l'ordre universel de la Nature matérielle – qui n'est pas faite pour l'homme –, soulignons le fait que, pour Pascal, cette "seconde nature" dominée par le corps, est un scandale, un renversement de l'ordre naturel des choses qui voudrait que l'esprit domine le corps: ce renversement, punition et pénitence de la Chute, est la marque de la *corruption* – de la *maladie* – de notre nature.

Ce sont deux autres disciples de Gassendi que je voudrais maintenant évoquer. J'irai vite. On a reconnu depuis longtemps la dette de La Fontaine à l'égard de Gassendi: dans le refus de la doctrine cartésienne des animaux machines, en particulier, mais d'autres aspects du monde de La Fontaine ont fait l'objet de l'enquête de Jean-Charles Darmon⁵. D'autre part, je me contenterai de renvoyer aux études de Jean Molino sur le gassendisme de Molière, sensible dans *Les Femmes savantes*, en particulier, – étude qu'on pourrait développer à travers la dislocation comique du langage qui a lieu dans la leçon de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* par l'effet du déplacement du discours de l'évidence cartésienne (en l'occurrence, celui de Cordemoy) dans un contexte envahi par le corps lourdaut, maladroit,

⁵ J.-Ch. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, chap. VI.

omniprésent, de M. Jourdain. D'autre part, les évidences cartésiennes et l'occasionalisme qu'en déduisent les disciples cartésiens (Cordemoy encore) se cassent le nez dans le célèbre dialogue de Sganarelle avec Don Juan⁶ et dans les scènes d'imposture d'*Amphitryon*: l'irruption du corps trouble toujours l'évidence de l'intuition intellectuelle.

Cette philosophie gassendiste, que Pascal souffle à l'honnête homme auquel il s'adresse dans les *Pensées*, s'accompagne chez La Fontaine et chez Molière d'une esthétique de la sociabilité: l'esthétique galante⁷. Dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, La Fontaine propose une parabole anti-biblique de la chute et du retour de l'héroïne au Paradis des amours sensuelles. Tout le récit est conduit par la recherche du plaisir et l'esthétique galante amène l'auteur à identifier, dans l'*ecstasis*, le plaisir amoureux de l'héroïne et le plaisir esthétique du lecteur. En effet, Cupidon est un *enchanteur*: Psyché tombe sous le *charme*, elle ressent le *plaisir*, le *ravissement*, l'*extase*, la *volupté*, et même la *béatitude*; elle est *transportée*. Or, ce sont là précisément les effets de l'émotion esthétique suscitée par le récit des malheurs de Psyché, qui inspire la *volupté de la pitié*, l'*extase*, le *ravissement*. La *tendresse de cœur* permet au lecteur d'accéder au *plaisir des dieux*. Je cite les termes mêmes de La Fontaine.

Et les définitions nécessaires sont fournies par Boileau dans sa traduction du pseudo-Longin: le *sublime* est "cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours et qui fait qu'on ouvrage *enlève, ravit, transporte*" (éd. Fr. Goyet, p.70). Le sublime exige une expression parfaite, où le sens et la forme ne peuvent plus se distinguer, parce que la convenance est totale, sans faille, et il inspire une *volupté*, un *plaisir profond*, un *transport*, un *ravissement*, une *béatitude*, qui est *conscience du divin*. En ce sens, selon l'esthétique galante, dans la vie comme dans les arts, le plaisir est la règle. La recherche de l'*ecstasis*, de la "quintessence du plaisir", de la *volupté*, se fonde sur le principe épicurien, et elle implique une philosophie mondaine qui se substitue à la morale chrétienne: la galanterie s'offre comme une esthétique du lien social; l'écrivain est un "honnête homme parmi les honnêtes gens".

Tous les critères de l'esthétique galante qui caractérisent cette œuvre de La Fontaine: l'œuvre en abyme, la recherche du plaisir, la désignation explicite des moyens rhétoriques employés par l'auteur pour conduire son lecteur à son but, se retrouvent dans les comédies ballets de Molière. Ainsi, par exemple, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, les scènes célèbres (le maîtres de musique, de danse, d'armes, de philosophie, le tailleur, etc) sont autant

⁶ Sur ce passage, voir le commentaire d'O. Bloch, *Molière/philosophie*, Paris, Albin Michel, 2001, p.152-156.

⁷ J'exploite la magistrale analyse d'Alain Viala (dir.): *L'Esthétique galante*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1989.

de scènes déictiques⁸ par lesquelles Molière présente, désigne et déploie les différents aspects (musique, chant, danse, costume, discours...) de la fête qui va parachever la pièce et qui est constamment annoncée au cours de celle-ci comme un “divertissement” attendu. Les comédies-spectacles de Molière participent ainsi de l’esthétique galante – avec tout ce que cela implique d’art conscient de la part de l’auteur, qui n’est décidément pas dépassé par son rôle de directeur de troupe et d’acteur⁹. Son propos reste très lucide, très maîtrisé, très conscient de lui-même¹⁰.

Or, cette esthétique qu’adopte Molière exprime bien une philosophie du lien social: on voit parfaitement, dans *La Critique de l’Ecole des femmes*, p.ex., comme aussi dans *L’Impromptu de Versailles*, l’auteur apparaître parmi ses acteurs comme un “honnête homme parmi les honnêtes gens”; la “distance” par rapport aux événements (théâtraux) est bien calquée sur celle qui caractérise la conversation de salon selon les définitions fournies par le chevalier de Méré. Et Molière conçoit la norme de l’honnêteté comme une voie tracée entre deux erreurs extrêmes, conformément à la définition aristotélicienne¹¹. Cela ressort de toutes les comédies, mais prenons l’exemple de *L’Ecole des femmes*: il s’agit ici d’une leçon sur le cocuage:

Car pour bien se conduire en ces difficultés,
 Il y faut comme en tout fuir les extrémités,
 N’imiter pas ces gens un peu trop débonnaires,
 Qui tirent vanité de ces sortes d’affaires,
 [...]
 Si je n’approuve pas ces amis des galans,
 Je ne suis pas aussi pour ces gens turbulens
 Dont l’imprudent chagrin, qui tempête et qui gronde,
 Attire au bruit qu’il fait les yeux de tout le monde,
 [...]
 Entre ces deux partis il en est un honnête,

⁸ Voir l’excellente étude de J.L. Gallardo, *Le Spectacle de la parole*, Orléans, Paradigme, 1996.

⁹ On pourrait développer, dans cette perspective, la portée de la dislocation comique du langage qui a lieu dans la leçon de philosophie par l’effet du déplacement du discours de l’évidence cartésienne (en l’occurrence, celui de Cordemoy) dans un contexte envahi par le corps lourdaud, maladroite, omniprésent, de M. Jourdain.

¹⁰ Molière reprend la bataille de Pellisson et de La Fontaine contre la tyrannie des règles: “Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n’est pas de plaire” (*La Critique de l’Ecole des femmes*, sc. 6).

¹¹ Voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, livre II, chap. 6, §15: “La vertu est donc une disposition acquise volontaire, consistant par rapport à nous, dans la mesure, définie par la raison conformément à la conduite de l’homme réfléchi. Elle tient la juste moyenne entre deux extrémités fâcheuses, l’une par l’excès, l’autre par défaut.”

Où dans l'occasion l'homme prudent s'arrête... (*L'Ecole des femmes*, IV.8, v.1250-1269)

Et face à Arnolphe, qui incarne bien une de ces erreurs extrêmes, Chrysalde pratique les vertus de l'honnête homme: affable, courtois, respectueux de l'autre, modeste, plein d'humour et de douceur: c'est un véritable ami, fidèle, fiable, discret... Cette représentation des vertus de l'honnêteté prendra toute sa dimension au moment de la querelle du théâtre: aux exigences chrétiennes assénées par les théologiens et les moralistes proches de Port-Royal (Nicole, Conti, Varet)¹², Molière oppose les qualités sociables de l'honnête homme, une vertu compatible avec la vie sociale: "une vertu qui ne soit point diablesse" (*Tartuffe*), "une vertu traitable" (*Le Misanthrope*). Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'excédé par la trahison et les bassesses d'Arnolphe, il montre avec humour qu'il n'a pas perdu sa lucidité sur son ami:

Si n'être point cocu vous semble un si grand bien,
Ne vous point marier en est le vrai moyen. (v. 1762-3)

La jalousie, le "cocuage imaginaire", comme l'appelle Molière, est un premier exemple de maladie imaginaire... Armé donc d'une philosophie sociale de l'honnêteté, d'une esthétique galante, qui est une esthétique du lien social, Molière se tourne alors vers un autre thème: la dévotion, et c'est dans les pièces qui suivent qu'apparaît le libertinage – mais j'interprète cette dimension des pièces tout autrement que la critique traditionnelle. Aucun problème de définition, cependant: à mes yeux, le libertinage philosophique qui nous intéresse est essentiellement une philosophie anti-chrétienne. Voyons comme s'organisent les pièces en question.

Dans *Le Tartuffe*, Orgon est dupé par un faux dévot, qui déguise sous une apparence pieuse le désir de se saisir des biens de son hôte et de séduire sa femme. La complaisance sophiste et la souplesse coupable caractérisent parfaitement l'attitude de Tartuffe à l'égard du péché et, de tout temps, les critiques ont interprété ses discours, où se mélangent les vocabulaires de la séduction et de la dévotion, comme la parodie de la morale laxiste des jésuites. Tartuffe fait une allusion explicite à la direction de l'intention:

Je puis vous dissiper ces craintes ridicules,
Madame, et je sais l'art de lever les scrupules.
Le Ciel défend, de vrai, certains contentements;
Mais on trouve avec lui des accommodements;

¹² Voir L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997, et sur ce point en particulier: p. 143, 196, 215, 258.

Selon divers besoins, il est une science
 D'étendre les oiens de notre conscience
 Et de rectifier le mal de l'action
 Avec la pureté de notre intention. (*Tartuffe*, IV.5, v.1485-1492)

et il va jusqu'à comparer le plaisir des sens à la suavité de la grâce:

C'est sans doute, madame, une douceur extrême
 Que d'entendre ces mots d'un bouche qu'on aime:
 Leur miel dans tous mes sens fait couler à longs traits
 Une suavité qu'on ne goûta jamais.
 Le bonheur de vous plaire est ma suprême étude,
 Et mon cœur de vos vœux fait sa béatitude..." (IV, 5, v. 1437-42)

Depuis l'époque des *Petites lettres*, un tel discours, blasphématoire, est immédiatement associé au laxisme moral attribué par Pascal aux casuistes molinistes favorisés par les jésuites. Déjà Racine, dans sa seconde lettre contre les *Imaginaires* de Nicole, rappelle que les amis de Port-Royal avaient interprété la pièce comme une parodie des jésuites et avaient même envisagé de la faire jouer¹³ – sans doute à l'hôtel de Nevers.

Je passe rapidement sur *Dom Juan*, car j'en ai proposé ailleurs une analyse que je persiste à croire cohérente¹⁴. En effet, je ne pense pas que Molière ait eu l'intention de porter sur la scène un héros du libertinage flamboyant: je suis frappé par le caractère brutal de Don Juan, qui impose le silence à ses interlocuteurs, qui ne supporte pas d'être contrarié dans ses désirs ni contredit dans ses discours, qui ne pratique pas "l'amour de l'humanité" qu'il évoque, qui ne séduit – et encore... – que des paysannes et qui est embarrassé lorsque sa femme le rattrape au point qu'elle est obligée de lui souffler son discours de libertin... En revanche, Dom Carlos et Dom Louis précisent bien l'attitude des vrais nobles à l'égard de l'enfant gâté. En effet, celui-ci n'est, selon la formule de Sganarelle, qu'un "jeune seigneur qui fait l'esprit fort parce qu'il pense que cela lui sied bien" (I.2): il parle "tout comme un livre", mais il y a un abîme entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, entre le discours d'Alexandre et les amours paysannes, entre l'éloquence du libertin épicurien et le silence gêné du mari rattrapé par sa femme (III.3). A mon sens, il n'a du libertin que le discours, réduit d'ailleurs à quelques formules-clefs, formules (telles que le fameux: 2 et 2 font 4) qui ont leur sens pour Molière et pour ses amis, et qui sont en ce sens des *philosophèmes* et des clins d'œil¹⁵, mais qui ne servent à Don Juan qu'à

¹³ J. Racine, *O.C.*, éd. R. Picard, II, p. 28.

¹⁴ A. McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2006.

¹⁵ Voir O. Bloch, *op. cit.*

masquer son absence de réflexion. La philosophie ne l'intéresse que dans la mesure où elle lui permet de faire bonne figure, de satisfaire ses désirs, de *posséder* son monde. Au fond, il n'a qu'une hâte: de voir son père mourir pour mieux profiter de sa fortune et de son rang social: "Mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire" (Acte IV, sc. 5). Il n'est donc pas, à mes yeux, un libertin révolutionnaire, mais un enfant gâté. Il est, en somme, un "faux libertin".

Par conséquent, j'interprète le propos de Molière dans *Dom Juan* comme étant le même que dans la peinture du "faux dévot" Tartuffe. La fausse dévotion de Tartuffe n'est que le masque des passions très humaines ("Ah! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme": v.966). De même, le faux libertinage de Don Juan n'est que le masque des appétits impatients d'un enfant gâté ("Eh! mourez le plus tôt que vous pourrez [...] j'enrage de voir des père qui vivent autant que leurs fils": IV.5). De plus, Don Juan adopte le masque du "faux dévot" en précisant explicitement qu'il s'agit d'une imposture utile à l'assouvissement de ses passions:

... et si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre, pour ménager un père dont j'ai besoin, et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver. (Acte V, sc. 2).

En d'autres termes, Don Juan devient Tartuffe pour mieux nous inculquer cette même leçon. La "fausseté", l'imposture consiste donc à faire croire que les principes professés avec dogmatisme, avec autorité et avec ostentation, qu'il s'agisse de la foi chrétienne ou de la philosophie libertine, soient autre chose qu'un masque du désir, du *moi*.

C'est, à mes yeux, cette même leçon qui est désignée dans le *Misanthrope* comme: "ce grand aveuglement où chacun est pour soi", mais il me faut préciser comment le "grand aveuglement" d'Alceste dans *Le Misanthrope* se rapporte au thème de l'imposture dans les deux pièces antérieures. Je tiens l'interprétation de ce rapport pour cruciale pour l'interprétation de l'intention philosophique de Molière dans l'ensemble de ces pièces. Je ne chercherai ici qu'à esquisser une lecture, que j'ai exposée autrefois à Porto¹⁶.

Premier élément de continuité: la volonté d'Alceste de se retirer dans le désert n'est évidemment que l'effet de son dépit de voir refuser son amour par Célimène: sa misanthropie, comme la dévotion de Tartuffe et le libertinage de Don Juan, n'est que le masque d'une passion humaine, d'un amour déçu. Dès lors, nous serions en droit de le désigner comme un faux misanthrope, puisqu'il aime Célimène ("Mon amour ne se peut concevoir, et

¹⁶ Voir notre ouvrage cité n.14.

jamais/Personne n'a, Madame, aimé comme je fais." (v.523-524)), qu'il croit qu'on l'aime ("Je ne l'aimerois pas, si je ne croyais l'être." (v.238) et qu'il croit être digne d'amour et d'estime ("Je veux qu'on me distingue" (v.63)).

Mais d'autres éléments nous permettent d'aller plus loin dans la définition de l'aveuglement d'Alceste et de ses prédécesseurs. Deuxième élément de continuité: Orgon tarde à sortir de dessous la table, mais, lorsqu'il le fait enfin, sa réaction est extrême:

C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien:
J'en aurai désormais une horreur effroyable.
Et m'en vais devenir pour eux pire qu'un diable.
(*Tartuffe*, V, 2, v. 1604-6)

C'est-à-dire, le pigeon, la dupe de la pièce, est devenu un méfiant, un "diable" agressif, qui "renonce à tous les gens de bien": il est passé d'un coup d'un extrême à l'autre. En d'autres termes, il est devenu Alceste, qui, précisément, dénonce l'hypocrisie de tous "gens de bien" qui pratiquent une sociabilité ordinaire et la politesse de tous les jours. Ainsi, la crédulité naïve d'Orgon à l'égard de Tartuffe représente une erreur extrême et l'extrême défiance d'Alceste en représente une autre; de même, la souplesse sophiste de Tartuffe représente une erreur extrême et l'"impudent chagrin" d'Alceste en représente une autre. Or, les deux erreurs extrêmes de la lâche complaisance et de l'intransigeance indignée sont parfaitement caractérisées sur le plan de la dévotion. A l'hypocrisie jésuite de Tartuffe s'oppose l'"humeur noire" d'Alceste, son "chagrin profond", son "effroyable haine" pour le genre humain, ses outrances, ses discours indignés, sa vision sombre de la nature humaine, – autant de traits qui ont suscité de tout temps chez les critiques une même réaction: Alceste est "janséniste". Il rejette le monde et menace à tout moment de se retirer dans le "désert", terme consacré, à l'époque, par et pour les Solitaires de Port-Royal. A mes yeux, la cohérence que cette interprétation confère à l'ensemble de ces pièces est un indice fort: les deux erreurs religieuses extrêmes, aux yeux de Molière et des "honnêtes gens", sont donc bien incarnées par les jésuites et les jansénistes.

Molière prend ainsi parti dans la grande querelle du théâtre, où Port-Royal est en première ligne. De plus, différents indices permettent de croire qu'il vise ici un Solitaire éminent et éminemment mondain: Robert Arnauld d'Andilly, qui, précisément, "prêche la retraite au milieu de la Cour" et traduit les *Confessions* de saint Augustin, le texte qui fournit leurs arguments aux ennemis du théâtre.

D'ailleurs, il ne fait aucun doute que Molière renvoie jésuites et jansénistes dos à dos. En effet, les critiques ne se sont pas aperçus que Molière tient immédiatement sa véritable revanche de la censure du *Tartuffe* et de *Dom Juan* dans une pièce apparemment anodine: *L'Amour médecin*, la première

pièce jouée après la censure de *Dom Juan*. Le scénario tourne sur la bataille entre deux clans de médecins, partisans de la saignée et de la purgation, deux erreurs extrêmes selon Molière. Or, à l'acte III, scène 1, un médecin expérimenté et cynique dénonce les querelles publiques de ses confrères, qui risquent ainsi de dévoiler au public le véritable enjeu de leur "art" illusoire, qui n'est en fait, comme il le déclare explicitement, qu'une imposture visant à profiter de l'amour de la vie et de la peur de la mort des patients. Comme le laissait entendre déjà *Dom Juan* – "impie en médecine" – Molière dénonce, à travers l'imposture des médecins, celle des théologiens, qui profitent de la peur de la mort de leurs "patients" crédules. Il s'ingénie de cette façon à rester fidèle à la leçon épicurienne de Lucrèce. Il rétorque aux censeurs dévots, aux théologiens et aux apologistes chrétiens, l'argument que, depuis Garasse, ils ne cessent de répéter: le libertinage n'est que le masque des passions humaines. La religion de même, répond-il: la politique insinuante des jésuites, les dénonciations outrées des jansénistes, ce sont des politiques humaines, qui masquent des passions et des intérêts humains. Une même fausseté est à l'œuvre dans la posture sociale des dévots et des libertins: dans ces deux domaines, dans ces deux champs de la vie sociale, l'honnête homme doit prendre ses distances par rapport aux erreurs extrêmes, refuser que la religion devienne le masque du désir, éviter que le libertinage ne serve d'alibi à des passions égoïstes.

On peut suivre l'apothéose de cette stratégie discursive dans *Le Malade imaginaire*¹⁷: "impie en médecine", la formule de Don Juan fonctionne comme une véritable clef de la pièce. Elle se développe dans la comparaison du jargon des médecins et des théologiens et de l'autorité que les uns et les autres s'arrogent:

Toute l'excellence de leur art consiste en un pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui vous donne des mots pour des raisons et des promesses pour des effets. (Acte III, sc.3, p.1153)

Les théologiens comme les médecins pratiquent l'imposture, les uns de bonne foi, les autres par cynisme:

C'est qu'il y en a parmi eux qui sont eux-mêmes dans l'erreur populaire, dont ils profitent, et d'autres qui en profitent sans y être. (III..2, p.1153)

¹⁷ L. Thirouin, "L'impiété dans le *Malade imaginaire*", in *Libertinage et philosophie au XVIIIe siècle*, Saint-Etienne, 4 (2000). Voir aussi les grands travaux de P. Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière* (Paris, Klincksieck, 1998); voir notamment: t. 1, *Sganarelle et la médecine*, pp. 246-263 (sur l'impiété, dans la discussion médicale de *Dom Juan*); t. 2, *Molière et la maladie imaginaire*, pp. 680 sq. ("Impie en médecine: les modèles libertins du scepticisme de Molière").

La soumission du malade aux ordres du médecin est assimilée à la soumission superstitieuse du croyant à l'égard du prêtre: le libre examen est interdit; il faut "croire à la médecine" et tenir pour véritable "une chose établie par tout le monde et que tous les siècles ont révérée" (III.2, p.1152). Des allusions aux miracles bibliques ne laissent aucune équivoque sur cette assimilation. Or, le seul miracle réalisé par cette imposture est de faire vivre ses praticiens. Béralde rejette cette prétendue science qu'il dénonce comme "une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes", une "plaisante momerie":

Ce sont pures idées, dont nous aimons à nous repaître; et de tout temps il s'est glissé parmi les hommes de belles imaginations, que nous venons à croire, parce qu'elles nous flattent et qu'il serait à souhaiter qu'elles fussent véritables [...] Mais quand vous en venez à la vérité et à l'expérience, vous ne trouvez rien de tout cela, et il en est comme de ces beaux songes qui ne vous laissent au réveil que le déplaisir de les avoir crus. (III.2, p.1154)

C'était déjà la conclusion de Sostrate: "j'ai toujours trouvé cela trop beau pour être véritable". Il faut donc renoncer à ces faux remèdes, ne pas céder à une imagination inquiète, se fier à la Nature:

Songez que les principes de votre vie sont en vous-même (III.6, p.1160).

Ainsi, de même que la jalousie, "cocuage imaginaire", peut être définie comme la maladie de celui qui *s'imagine être cocu*, la "maladie imaginaire" est la maladie de celui qui *s'imagine être malade*: autrement dit, c'est le sentiment d'être malade, de croire que son sang est "corrompu", que sa nature est "tombée" en corruption. C'est une superstition cultivée par ceux qui en profitent et qui jouent sur la peur de la mort de leurs "clients", "patients" ou "croyants".

Et quel est le remède que Molière indique ironiquement à son malade? De se faire médecin – ou prêtre: à maladie imaginaire, remède imaginaire, c'est-à-dire imposture. Autrement dit, il n'y a pas de remède autre que la philosophie de l'honnête homme: accepter notre nature – et la mort en fait partie (Lucrèce chant III. v.932, 1024) – comme elle est, l'adapter à la vie sociale, ne pas essayer de la "réformer" ni de la convertir, ne de la transformer: c'est une philosophie de la nature humaine qui fonde, comme nous l'avons vu, une théorie et une pratique de la sociabilité.

Molière propose donc une philosophie de la sociabilité au moyen d'une esthétique galante, et cette philosophie est sous-tendue par l'épicurisme gassendiste: c'est précisément le libertinage – j'entends la philosophie anti-chrétienne – que Pascal avait anticipée et combattue. Molière n'est évidemment pas l'interlocuteur de Pascal – comme Cyrano aurait pu l'être – mais il est l'héritier direct du libertinage auquel Pascal donne sa cohérence dans le dialogue des *Pensées*.

Voir L'illusion comique

Romain Jobez
Université de Poitiers

L'illusion comique de Corneille est, dans le canon des lettres françaises, l'absolu paradigme du théâtre baroque. Non seulement parce que la pièce est l'archétype même de la mise en abyme théâtrale mais aussi parce qu'elle témoigne de la discontinuité d'un genre encore sauvage et que n'a pas encore pacifié l'esthétique classique. Il suffit pour s'en convaincre de citer l'épître en manière de préface que l'auteur donne à la première édition de sa pièce en 1639:

Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier Acte n'est qu'un Prologue, les trois suivants font une Comédie imparfaite, le dernier est une Tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une Comédie.¹

Par la suite, dans son examen écrit à l'occasion de la parution de ses œuvres en 1660, Corneille insistera sur les «*irrégularités*» de *L'illusion comique*, tout en saluant son succès au répertoire, lequel ne semblait pas d'emblée assuré puisque, comme il l'écrivait alors dans son épître, «*souvent la grâce de la nouveauté parmi [les] Français n'est pas un petit degré de bonté.*»² En somme, l'auteur du *Cid* et de *Cinna* réussit le tour de force qui consiste à franciser l'idée déjà largement répandue en Europe du *theatrum mundi*, même si d'autres que lui s'y sont risqués à peu près à la même époque comme Georges de Scudéry avec sa *Comédie des comédiens* et Balthazar Baro avec sa *Célinde*. Puis adviendra le règne du classicisme, cette invention de Voltaire et du XVIII^e siècle qui, aplanissant les irrégularités esthétiques, fera longtemps oublier cette pièce connue maintenant comme un classique du baroque dans l'histoire littéraire de la France.

Si nous insistons sur cette question de littérature, c'est parce qu'il a sans doute manqué, ça et là, à *L'illusion comique* une interprétation dramaturgique qui rende justice au génie cornélien. L'idée du théâtre dans le

¹ Épître «À Mademoiselle M.F.D.R.» Nous citons d'après l'édition de Georges Couton, *Ceuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1980

² Examen de *L'illusion comique* (1660).

théâtre a semblé à elle seule suffire pour justifier d'une lecture thématique de la pièce comme défense et illustration des vertus de l'illusion scénique. Aussi me semble-t-il que la «*galanterie extravagante*», telle que la nomme son auteur en 1660, doit être non seulement *lue* mais également *vue*, c'est-à-dire considérée à la fois comme porteuse d'une réflexion sur les ressorts de la théâtralité, à savoir la façon dont l'attention du spectateur est captée par ce qui se déroule devant ses yeux, mais encore comme une mise en scène de la question de la vision au théâtre.

Dans un article reprenant une conférence donnée à l'université Waseda de Tokyo lors de la venue au Japon en 2004 de Frédéric Fisbach, lequel avait monté la même année *L'Illusion* à Avignon, Christophe Triau a largement pris en compte ces considérations³. Il voit en effet dans la pièce une anamorphose, soit une composition reposant sur une perspective difforme et mouvante, un trompe-l'œil se transformant au gré de l'exploration des différents registres théâtraux. Du reste, Corneille nous laisse d'emblée voir clair dans son jeu perspectif, puisqu'il appelle *L'Illusion* une «*pièce capricieuse*» dans son édition de 1639 et un «*caprice*» dans celle de 1660. Or l'entrée de ce terme dans la langue française, emprunté à l'italien *capriccio*, est attestée sous son sens esthétique avec le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière paru en 1690. L'Académicien en donne la définition suivante: «*se dit [...] des pièces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui reussissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain.*»⁴

Quant à l'histoire elle-même du *capriccio*, elle est aussi fantastique et difficile à reconstituer que celle du *barocco*, mais il est certain qu'elle a trait à une transgression des règles de composition picturale. Parmi ceux qui l'utilisent, dès le XVI^e siècle, sous ce sens esthétique, il faut en effet mentionner Giorgio Vasari (1511-1574), auteur de *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (*La vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, 1560-1570). Or un chapitre de son ouvrage, importante source sur l'histoire de l'art du Rinascimento, est consacré à la biographie de Filippo Brunelleschi (1377-1446). Chacun sait que ce dernier est considéré comme l'inventeur moderne de la perspective, laquelle permettra l'établissement de la scénographie illusionniste au cours du XVIII^e siècle. Ainsi, le *capriccio* consiste à enfreindre la construction perspectivée, telle que l'a pensée Brunelleschi, pour y substituer en peinture l'anamorphose.

Dès lors, avec son *Illusion* anamorphique, Corneille s'amuse à refléter dans un miroir déformant le théâtre qui se joue sur la scène à l'italienne,

³ Christophe Triau: «L'Illusion comique, ou les plaisirs mouvants de l'anamorphose», in Bulletin of The Institute for Theatre Research, n°4, 2005, p. 233-246.

⁴ Antoine Furetière, Dictionnaire universel, article «Caprice», Rotterdam, Rainier Leers, 1690.

comme ce sera bientôt le cas pour son *Andromède* qui va recycler en 1650 des décors conçus par Giacomo Torelli (1608-1678) pour l'*Orfeo*, opéra créé en 1647 à l'instigation du cardinal Mazarin et représenté devant la Cour et le Roi, c'est-à-dire entièrement dans l'axe idéal de l'«Œil du Prince». Par ailleurs, chacun se souvient que la perspective a également partie liée avec la vision théorique de la tragédie, cet idéal du classicisme français tel que le dépeint l'abbé d'Aubignac (1604-1667) dans sa *Pratique du théâtre* (1657). En décentrant le point de fuite dans sa pièce, en systématisant la discontinuité comme principe de construction de celle-ci, il va de soi que le dramaturge dénonce déjà les chimères des doctes avec lesquels il aura maille à partir, notamment au moment de la création du *Cid* en 1637.

Tout cela, nous le savons et l'histoire du théâtre en témoigne; mais c'est sous un autre que nous souhaiterions aborder la pièce: en effet, celle-ci ne fait pas que défaire par avance l'illusion du modèle classique perspectivé mais elle met en scène une réflexion sur ce qui le sous-tend sur le plan phénoménologique, à savoir un œil unique placé dans l'axe de la ligne de fuite, lequel est confronté à un point de vue démultiplié. Ce dernier correspond, pour sa part, au modèle de vision dans lequel se déroule encore *L'illusion* et qui est celui du regard, voire d'une multitude de regards qui se croisent et s'entremêlent. Ainsi, en systématisant la discontinuité comme principe de construction de la pièce, en jouant des ressorts d'une théâtralité affichée, Corneille met en place un dispositif perspectif mouvant créateur d'illusion, dans la rencontre de l'œil et du regard⁵. Car pour que cette illusion puisse apparaître au théâtre, il faut que la salle et la scène soient liées par un pacte de fiction pleinement assumé et signé en toute connaissance de cause. Christian Biet en a détaillé les clauses de la façon suivante:

Le théâtre est, et doit être, un artifice auquel on croit tout en sachant qu'il s'agit bien d'un artifice. Là est le principe de dénégation et simultanément d'illusion (je sais que ce n'est pas vrai mais j'y crois quand même). Ainsi l'art du dramaturge consiste à faire croire le spectateur à une illusion alors que ce même spectateur sait, et peut à tout moment vérifier, qu'il ne s'agit que d'un artifice.⁶

Lorsque, dans le premier acte en matière de prologue, Corneille fait venir Pridamant dans la grotte où règne Alcandre, il réunit de manière explicite les conditions nécessaires à la signature de ce fameux pacte de fiction. Le spectacle sera projeté sur le mur de la grotte de même que l'est l'image rétinienne au fond de l'œil. Il s'agit d'un simulacre destiné à

⁵ Sur ces questions, on lira avec profit Ulrike Hass: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Munich, Fink, 2005.

⁶ Christian Biet: «L'avenir des illusions. Le théâtre et l'illusion perdue», in *Littératures classiques*, n°44, 2002, p. 175-214, ici p. 203.

étonner nos sens, en particulier celui de la vision, d'une *grottesque*, car c'est ainsi qu'on appelle alors l'anamorphose, et il s'agira de s'en défaire en quittant le théâtre comme si, dans un mouvement identique, l'on sortait de la caverne platonicienne. L'action enchâssante, le cadre de pastorale dans lequel s'installe la fiction propre à éblouir le spectateur, est un rappel appuyé des pouvoirs d'illusion du théâtre et, en même temps, une mise à distance de ceux-ci grâce à la médiatisation de Dorante. Celui-ci, en jouant les entremetteurs entre le père de Clindor et le mage, célèbre chez celui-ci les talents du dramaturge, tout autres que les habituels pouvoirs des sorciers de pacotille:

Ne traitez pas Alcandre en homme du commun,
 Ce qu'il sait de son art n'est connu de pas un.
 Je ne vous dirai point qu'il commande au tonnerre,
 Qu'il fait enfler les mers, qu'il fait trembler la terre,
 Que de l'air il mutine en mille tourbillons
 Contre ses ennemis il fait des bataillons,
 Que de ses mots savants les forces inconnues
 Transportent les rochers, font descendre les nues,
 Et briller dans la nuit l'éclat de deux Soleils,
 Vous n'avez pas besoin de miracles pareils,
 Il suffira pour vous, qu'il lit dans les pensées,
 Et connaît l'avenir et les choses passées,
 Rien n'est secret pour lui dans tout cet Univers,
 Et pour lui nos destins sont des livres ouverts.
 Moi-même ainsi que vous je ne pouvais le croire,
 Mais sitôt qu'il me vit, il me dit mon histoire,
 Et je fus étonné d'entendre les discours
 Des traits les plus cachés de mes jeunes amours.⁷

Ainsi, en homme de théâtre, créateur de fiction, Alcandre est maître de la temporalité et du destin des personnages. C'est donc aux plaisirs de cette même fiction, à la stimulation de l'imagination qu'elle entraîne, que le mage convie le public de *L'Illusion comique* en campant la figure de Clindor:

Il vous prit quelque argent, mais ce petit butin
 À peine lui dura du soir jusqu'au matin.
 Et pour gagner Paris il vendit par la plaine
 Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,

⁷ I, 1, v. 47-64.

Dit la bonne aventure, et s'y rendit ainsi.
 Là, comme on vit d'esprit, il en vécut aussi;
 Dedans Saint-Innocent il se fit Secrétaire,
 Après montant d'état, il fut clerc d'un notaire;
 Ennuyé de la plume, il la quitta soudain
 Et dans l'Académie il joua de la main,
 Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine,
 Enrichit les chanteurs de la Samaritaine:
 Son style prit après de plus beaux ornements,
 Il se hasarda même à faire des Romans,
 Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume,
 Depuis il trafiqua des chapelets de baume,
 Vendit du Mithridate en maître Opérateur,
 Revit dans le Palais et fut Solliciteur,
 Enfin jamais Buscon, Lazarille de Tormes
 Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes
 [...] ⁸

Les avatars picaresques du protagoniste, tels qu'ils sont racontés par Alcandre, permettent donc au spectateur d'entrer dans la pièce grâce à un angle de vision propre à celui de la tragi-comédie et de ses rebondissements romanesques, que viennent annoncer les héros de *novelas* cités à la fin de la tirade. En même temps, Corneille oppose ici au genre à la mode qu'est la tragi-comédie une forme théâtrale plus populaire à travers l'évocation de deux farceurs, Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille, pour lesquels Clindor est censé avoir travaillé. Le public est donc en terrain de connaissance et peut faire confiance à la représentation, la farce ici évoquée constituant en effet un modèle de vision théâtral peu exigeant puisqu'immédiatement perceptible: celle-ci se joue habituellement le plus souvent en plein vent sur des tréteaux, au vu et au su de tous.

Les spectateurs étant donc prêts à s'abandonner à l'illusion, le personnage de Matamore peut alors paraître sur scène afin d'accroître les plaisirs de la reconnaissance esthétique:

D'un seul commandement que je fais aux trois Parques
 Je dépeuple l'État des plus heureux Monarques,
 La foudre est mon canon, les destins mes soldats,
 Je couche d'un revers mille ennemis à bas,
 D'un souffle je réduis leurs projets en fumée
 [...]

⁸ I, 3, v. 177-186.

Quand je veux j'épouvante, et quand je veux je charme,
 Et selon qu'il me plaît je remplis tour à tour
 Les hommes de terreur et les femmes d'amour.⁹

La figure du capitain, dont Corneille dit qu'il «*n'a d'être que dans l'imagination*» et qu'il est «*inventé exprès pour faire rire*», permet donc d'offrir au public un moment de pur bonheur théâtral, tout entier placé sous le signe de la performance d'acteur de Jornain qui créa le rôle sous son propre nom de scène habituel, le Capitaine Matamore. En même temps, son *alter ego*, malgré sa virtuosité verbale, est une figure révolue, qui relève d'une esthétique datée et qui d'ailleurs, dans la pièce, n'a plus la suprématie en matière du discours, Clindor le battant sur son propre terrain langagier en finissant par le déposséder de sa dame Isabelle au troisième acte de la pièce. Ce fierabras, lointain ancêtre du *miles gloriosus* de Plaute, passé au filtre d'une Espagne en carton-pâte dans le théâtre français, malgré sa présence originelle dans la *commedia dell'arte*, est néanmoins apparenté à Don Quichotte. Matamore évolue en effet dans un monde de simulacres organisé selon un régime de similitudes, à l'image du héros du roman de Cervantès, tel que décrit par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Il renvoie donc au modèle révolu du regard déchiffrant le monde selon un idéal de conformité entre les signes et les êtres, grâce auquel, dans cette scène, Jornain-Matamore réunit de façon indissociable l'acteur et son rôle. Mais le capitain est une figure plate, car manquant de la profondeur donnée par le dramaturge aux autres personnages, laquelle permet de faire évoluer *L'Illusion* vers le registre tragique, donc de changer de perspective esthétique dans le cadre de l'intrigue.

Pour ce faire, Corneille va mettre en place un système de focalisation interne grâce aux monologues. L'exemple de Lyse est, à cet égard, symptomatique puisqu'elle prend d'abord la parole au deuxième acte pour dévoiler son rôle de traître, décidée à se venger de Clindor qui l'a délaissée pour Isabelle:

L'arrogant croit déjà tenir ville gagnée,
 Mais il sera puni de m'avoir dédaignée.
 Parce qu'il est aimable il fait le petit Dieu,
 Et ne veut s'adresser qu'aux filles de bon lieu.¹⁰

Elle remplit alors à merveille, dans le registre tragi-comique, sa fonction dramaturgique, fonction que même le spectateur naïf qu'est Pridamant

⁹ II, 2, v. 237-241 et v. 258-260.

¹⁰ II, 8, v. 609-612.

réussit à entrevoir par rapport à celle de son fils: «*Elle en est méprisée et cherche à se venger.*»¹¹ De servante s'exprimant selon un registre bas, Lyse accède alors, au troisième acte, à un statut plus complexe, au sein d'un monologue marqué par le dilemme:

Que de pensers divers en mon cœur amoureux!
Et que je sens dans l'âme un combat rigoureux!
Perdre qui me chérit! épargner qui m'affronte!
Ruiner ce que j'aime! aimer qui veut ma honte!¹²

En prononçant ces paroles, elle sort du cadre de son rôle initial, comme Corneille lui-même le remarque dans son examen de 1660:

Le style semble assez proportionné aux matières, si ce n'est que Lyse, en la sixième scène du troisième acte, semble s'élever un peu trop au dessus du caractère de servante.¹³

L'auteur, selon un principe fréquent dans ses pièces, sacrifie donc la vraisemblance externe, celle prônée par les doctes, au profit de la vraisemblance interne, c'est-à-dire de la construction dramaturgique, permettant le parachèvement de l'anamorphose grâce au glissement perspectif que constitue le changement de registre vers le pathétique. Celui-ci s'installe au quatrième acte, dans les monologues d'Isabelle, Clindor et Lyse. La servante fait alors montre d'une générosité qui semble annoncer un trait de figure propre à l'héroïsme cornélien:

Ainsi, Clindor, je fais moi seule ton destin:
Des fers où je t'ai mis, c'est moi qui te délivre,
Et te puis, à mon choix, faire mourir ou vivre.
On me vengeait de toi par-delà mes désirs;
Je n'avais de dessein que contre tes plaisirs;
Ton sort trop rigoureux m'a fait changer d'envie;
Je te veux assurer tes plaisirs et ta vie,
Et mon amour éteint, te voyant en danger,
Renaît pour m'avertir que c'est trop me venger.¹⁴

Dès lors, l'illusion semble parfaite: grâce au revirement de Lyse, Clindor est sauvé, l'action semblant avoir quasiment trouvé un dénouement heureux,

¹¹ II, 9, v. 623.

¹² III, 6, v. 843-846.

¹³ Examen de L'illusion comique (1660).

¹⁴ IV, 3, v. 1144-152.

Alcandre promettant à Pridamant de montrer son fils avec Isabelle «*en haute fortune*»¹⁵.

C'est ensuite par un jeu de miroir grossissant et déformant que l'anamorphose et, du même coup *L'Illusion*, atteint à sa perfection au cinquième acte de la pièce. Celui-ci concentre le canevas des trois précédents, en procédant à un déplacement des fonctions dramaturgiques au sein de la distribution, puisqu'à Lyse trahie se substitue Isabelle, laquelle est remplacée par Rosine, le rôle de Matamore échouant à Florilame. C'est la tragédie succédant à la tragi-comédie qui semble instaurer l'axe de perspective exact dans la pièce, jusqu'au coup de théâtre final où la vérité du théâtre apparaît, celle d'une surface de projection où le spectateur se retrouve en se perdant, comme le fait Pridamant:

J'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte,
 Mais je trouve partout mêmes sujets de plainte,
 Est-ce là cette gloire et ce haut rang d'honneur
 Où le devait monter l'excès de son bonheur?¹⁶

Le père de Clindor est donc maintenant mûr pour la réflexion du spectateur engagé par le pacte de la fiction théâtrale, atteignant à un niveau de conscience du théâtre qui, désormais, est aussi le notre face à *L'Illusion*.

Mais notre engagement de spectateur a trait aussi au traitement de la vision en elle-même par Corneille dans la pièce. Nous savons certes peu de choses sur la scénographie de *L'Illusion comique*, le Mémoire de Mahelot restant malheureusement muet à son sujet. Cependant, il est très certain que celle-ci fut jouée à sa création dans un décor compartimenté renvoyant initialement à une simultanéité des lieux propre au régime des similitudes et donc au modèle du regard. Celui de l'œil se trouve thématiquement à travers la grotte où apparaît l'anamorphose en tant que perspective tragique diffractée. Or, comme l'explique Lacan à propos des *Ambassadeurs* de Holbein dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, l'anamorphose vient

prendre au piège le regardant, c'est-à-dire nous. C'est, en somme, une façon manifeste [...] de nous montrer que, en tant que sujet, nous sommes dans le tableau littéralement appelés, et ici représenté comme pris.¹⁷

¹⁵ IV, 10, v. 1338.

¹⁶ V, 6, v. 1777.

¹⁷ Jacques Lacan: Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1963, p. 102.

C'est donc le modèle d'un œil se regardant qui domine ici, tout comme dans la pièce de Corneille, où le miroir grossissant l'action tragi-comique en action tragique vient dédoubler la perspective dans laquelle se place, au cinquième acte, le spectateur et qui, du même coup, rappelle à celui-ci qu'il s'abandonne consciemment à la fiction. Provoquant un décentrement du sujet, *L'illusion comique* nous confronte ainsi à notre propre désir du théâtre, grâce auquel nous sommes habituellement pris par l'intrigue. Or cet artifice, qui nous rappelle le mystère de la fiction théâtrale, ne peut se voir que d'un coup d'œil, tout comme l'anamorphose, au moment de quitter la salle où se joue la pièce. Cela, Corneille l'a bien entendu avec son chef d'œuvre d'illusion, puisqu'il fait le constat suivant:

Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois; et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir.¹⁸

En effet, dans un ultime tour de prestidigitateur, l'auteur de *L'illusion comique* dédouble la perspective finale puisque Pridamant lui-même demeure un personnage-spectateur, comme l'avait montré avec intelligence Jean-Marie Villégier dans sa mise en scène de la pièce à l'Athénée – Louis Jovet en 1997. Le voile d'illusion ne se déchire pour nous qu'une fois le caprice estompé, en jetant un ultime coup d'œil à la salle de théâtre où flotte encore l'anamorphose.

¹⁸ Examen de *L'illusion comique* (1660).

L'esthétique baroque ou le théâtre du jeune Corneille

Ana Clara Santos
Universidade do Algarve

Folles raisons d'amour, mouvements égarés,
Qu'à vous suivre mes sens se trouvent préparés!
Et que vous vous jouez d'un esprit en balance,
Qui veut croire plutôt la même extravagance...
Corneille, *Clitandre*

Pourquoi le jeune Corneille? Pourquoi le baroque?

C'est que bien que Corneille soit devenu aujourd'hui le «père» de la doctrine classique avec *Le Cid* et puis surtout après *Horace*, il fut un temps – celui de ses débuts au théâtre – où le jeune Corneille se laissa aller au goût du temps et s'initia à l'esthétique baroque.

Qu'est-ce donc que cette esthétique baroque?

Longtemps défini comme le contraire du classicisme, situé entre la période de la Renaissance et la période classique, dans une période appelée «l'âge baroque» qui va de la fin du XVIe au XVIIe siècle, le baroque est vu aujourd'hui comme un mouvement esthétique capital dans la culture littéraire et artistique européenne.

Le terme est répertorié pour la première fois en 1531 dans l'*Inventaire de Charles Quint* emprunté au terme de joaillerie portugais «barroco» signifiant «perle de forme irrégulière». *Le Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) le signale sous cette acception en disant: «se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite». Au XVIIIe siècle, bien qu'associé au sens de «bizarre», «grotesque», «extravagant» et «insolite», il acquiert vite, surtout dans le domaine artistique, un sens péjoratif. En France, Jean-Jacques Rousseau dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (1776) en fait un tel usage dans le champ musical: «une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances». Un siècle plus tard, en Allemagne, Jacob Burckhardt dans son ouvrage *Der Cicerone* (1860) l'appliquera à l'architecture pour désigner un style architectural et décoratif jugé inférieur. Cependant à la fin du XIXe siècle, Heinrich Wölfflin

rétablira un sens positif attaché à la notion de baroque. Dans son ouvrage *Renaissance und Barock* (1888), cette notion sera réhabilitée au niveau artistique par l'attribution d'effets pittoresques, effets de masse, effets de grandiose et effets de mouvement.

Si on revient aux grands penseurs du XIXe siècle, on retrouve déjà chez Nietzsche dans sa *Naissance de la tragédie* (1872), la dichotomie baroque/classique, illustrée d'un côté par l'«apollinien» – l'ordre incarné par le dieu grec Apollon situé du côté de «la raison et l'harmonie dans la maîtrise de soi comme des formes»¹ – et, de l'autre, par le «dionysiaque» – ordre de «l'ivresse de l'élan sans contrôle» marqué par «le débordement d'une inspiration exubérante»². L'artiste baroque, qu'il soit écrivain, peintre, sculpteur, architecte ou musicien, célèbre un univers «de la fluidité, de l'expansion, de la profusion»³ où se dessine un puissant réseau de correspondances entre «courbes et contre-courbes... perspectives fuyantes, prolifération du décor»⁴ qui ne peut que conduire à une constatation irrévérente et angoissante sur la transformation inéluctable des choses et des êtres par le biais d'une «véritable dramaturgie de l'opposition, dont le mouvement est un chassé-croisé de défis et d'affrontements»⁵. De là vient que dans l'histoire des idées et de la littérature, on associe au principe classique, l'ordre, l'équilibre, la lumière, la clarté, la raison et que soient attribuées au baroque une profusion d'images qui lui adviennent du désordre, du déséquilibre, du mouvement, de la métamorphose, de l'ostentation, de l'exubérance, des forces émotionnelles et allégoriques, de l'ombre, etc. Comme l'affirme Annie Collognat-Barès, «si tous ont bien le sentiment d'un *art nouveau* fondé sur la surprise et l'extravagance, aucun artiste de la période dite *baroque* ne s'est jamais défini comme tel: il n'y a pas d'école, pas de doctrine, pas de texte théorique, pas de chef de file, mais une sensibilité, des préoccupations et une esthétique communes»⁶.

Le cas de Corneille est révélateur de ce point de vue. Il ne se définit jamais comme auteur «irrégulier». Bien au contraire. Dans les textes théoriques qui accompagnent la publication de ses pièces dramatiques, il semble s'ériger en modèle classique afin de répondre aux doctes de son temps et aux défenseurs de l'esthétique régulière. Ainsi va pour son premier essai dramatique en 1629, *Mélite*. Dans son *Examen*, publiée en 1660, à une époque où la doctrine du classicisme dominait les lettres françaises, l'auteur classique présente son œuvre en ces termes:

¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, p. 17.

² *Idem, Ibidem.*

³ Gérard Genette, «L'or tombe sur le fer» in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 29.

⁴ *Idem, Ibidem.*

⁵ *Idem*, p. 35.

⁶ Annie Collognat-Barès, *Le baroque en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 9.

Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût.⁷

On est en droit de douter de la sincérité du dramaturge, homme cultivé élevé au collège des Jésuites à Rouen et bien renseigné probablement sur la circulation de la doctrine aristotélicienne assurée par les commentateurs italiens d'Aristote, Scaliger et Castelvetro. On peut aussi douter de la sincérité accordée à ce silence envers l'esthétique irrégulière plus de trente ans après la création de *Mélite* à un moment où il était de bon ton de survaloriser les formes régulières ou classiques⁸.

Or l'analyse des premiers essais s'insèrent parfaitement dans la schématisation définie par Jean Rousset à propos de son étude sur le baroque littéraire de l'époque. Le critique y décèle quatre mouvements essentiels dans l'œuvre baroque: «l'instabilité [d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales], la mobilité [d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue], la métamorphose [ou, plus précisément: l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose], la domination du décor [c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions]»⁹. Dans *Mélite*, afin de conserver «l'unité d'action pour brouiller quatre amants par une seule intrigue»¹⁰, Corneille y fait apparaître la jalousie et la vengeance d'Eraste devant l'amour de Mélite et de Tircis par l'invention de lettres supposées. En effet, l'intrigue se noue à partir de ces lettres d'amour supposées de Mélite à Philandre, promis à Cloris, sœur de Tircis, puisqu'à la suite de ces fausses nouvelles, Philandre décide de quitter Cloris pour Mélite ce qui engendre le désespoir de Tircis et l'annonce de sa fausse mort à Mélite par Lisis. C'est donc l'instabilité et la mobilité de l'inconstance et du «change» qui persistent au sein de l'intrigue jusqu'à ce que tout se métamorphose. Tircis change de l'inconstance à la fidélité envers Mélite, Eraste change de Mélite à Cloris, Philandre de Cloris à Mélite, Mélite d'Eraste et de tant d'autres à Tircis:

⁷ *Mélite*, examen (1660), p. 28. L'édition utilisée ici dans cette étude pour toutes les références cornéliennes est celle des *Œuvres complètes*, présentée par André Stegmann, aux Editions du Seuil en 1963, dans une réédition de 1988.

⁸ En effet, il ajoute pour justifier l'esthétique irrégulière du théâtre de sa jeunesse: *Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n'étaient pas plus réguliers que lui.*

⁹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 181-182.

¹⁰ *Mélite*, examen (1660), p. 28.

Damon lui plut jadis, Aristandre et Géronte;
 Eraste après deux ans n'y voit pas mieux son conte;
 Elle l'a trouvé bon seulement pour huit jours;
 Philandre est aujourd'hui l'objet de ses amours,
 Et peut-être déjà (tant elle aime le change!)
 Quelque autre nouveauté le supplante et nous venge¹¹.

Le jeu d'illusion amène enfin le dénouement. Tircis est désillusionné et se réconcilie avec Mélite. Eraste, sous l'illusion, croyant à la mort des deux amis, tombe en folie. Désabusé par la nourrice de Mélite, on lui pardonne finalement sa fourbe. Ces procédés liés à la fourbe, au désillusionnement et à la folie sont autant d'ornements et d'effets en vigueur à l'époque dont Corneille saura tirer tout le profit sur scène:

La folie d'Eraste n'était pas de meilleure trempe. Je la condamçais dès lors en mon âme; mais comme c'était un ornement de théâtre qui ne manquait jamais de plaire et se faisait souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements et en tirai un effet que je tiendrais encore admirable en ce temps: c'est la manière dont Eraste fait connaître à Philandre, en le prenant pour Minos, la fourbe qu'il lui a faite et l'erreur où il l'a jeté. Dans tout ce que j'ai fait depuis, je ne pense pas qu'il se rencontre rien de plus adroit pour un dénouement.¹²

On a là, de la sorte, une pièce baroque redevable de deux genres à la mode à l'époque – la pastorale et la tragicomédie – qui répondaient tout à fait au goût d'un public habitué à apprécier l'extravagance des péripéties romanesques ainsi que la diversité de scénarios et de tons. Par une intrigue complexe et confuse construite autour de la juxtaposition de différents plans et de la multiplication des points de vue, on édifie des personnages polymorphes de pures amoureuses et de dévots amants dominés par l'inconstance de sentiments et d'attitude dans des situations invraisemblables et artificielles. Mais il ne faut pas s'y tromper. Sous cette apparente légèreté et frivolité attachée à l'inconstance des cœurs capables de se fixer, on doit déceler la tension douloureuse entre la quête du plaisir éphémère et la conscience de la fragilité du bonheur. Cette succession d'états instables nous signifie, comme nous dit Genette, que «rien n'est constant que l'instabilité même... L'infidélité amoureuse, l'infidélité à autrui, n'est qu'un effet. Le principe de la *légèreté* baroque est une infidélité à soi-même. Avant d'être vécue comme une conduite, elle est subie comme un destin (...) L'homme qui se connaît, c'est l'homme qui se cherche et

¹¹ *Mélite*, III, 4.

¹² *Mélite*, examen (1660), p. 28-29.

qui ne se trouve pas, et qui s'épuise et s'accomplit dans cette incessante poursuite¹³. Tel est le cas de Tircis:

Je rêve, et mon esprit ne s'en peut exempter,
 Car sitôt que je viens à me représenter
 Qu'une vieille amitié de mon amour s'irrite,
 Qu'Eraste s'en offense et s'oppose à Mélite,
 Tantôt je suis ami, tantôt je suis rival,
 Et toujours balancé d'un contre-poids égal,
 J'ai honte de me voir insensible ou perfide.
 Si l'amour m'enhardit, l'amitié m'intimide.
 Entre ces mouvements mon esprit partagé
 Ne sait duquel des deux il doit prendre congé¹⁴.

Mais ce premier coup d'essai contient déjà en lui les marques ou les traits essentiels de l'esthétique cornélienne. À côté de l'inconstance qu'on vient de voir et qui fera «courir au change» les personnages des premières pièces jusqu'à *La Place royale* du moins, s'enracinent les marques de la vengeance, du masque, de l'illusion et de la mort. Il s'agit de construire un monde illusoire et éphémère où l'homme soit représenté sous le masque qui instaure les apparences trompeuses et la métamorphose. Le déguisement, la fourbe, la ruse facilitera le quiproquo, la confusion entre le vrai et le faux, l'être et le paraître où le jeu de la dissimulation fera bien, comme on le sait, le jeu des grandes âmes héroïques tragiques du répertoire classique cornélien. En outre, le théâtre baroque refuse le héros tragique, le temps tragique car l'homme y triomphe des obstacles. La propre mort est un chemin vers l'apothéose du héros et non pas une fin extrême qui interdit la gloire, le triomphe et le rêve. Tircis et Mélite ne sont virtuellement morts que pour mieux renaître et atteindre le bonheur. On trouve ici les prémices du monstre cornélien comme Cléopâtre, par exemple, qui se dérobe à la vue du spectateur et trouve dans la mort le chemin vers la gloire et la grandeur humaines. Comme l'affirme Jacques Morel, «l'incohérence et le paradoxe baroques se trouvent ainsi surmontés par une éthique de la grandeur dans le déchirement»¹⁵.

Mais c'est surtout avec *L'illusion comique* (1636), cet «étrange monstre» considéré aujourd'hui comme l'un des chefs d'œuvre de la littérature dramatique baroque, que Corneille atteint l'apothéose de ce théâtre nouveau à «l'invention bizarre et extravagante» et au mélange des tons et des genres:

¹³ Gérard Genette, «Complexe de Narcisse», in *Figures I*, op. cit., p. 26.

¹⁴ *Mélite*, II, 4.

¹⁵ Jacques Morel, *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 118.

Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie: et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle.¹⁶

L'analyse des para-textes est très instructive là-dessus. L'auteur finit par y convenir des raisons d'un tel succès qui le positionne en parfaite concordance avec le goût du public de son temps façonné, comme on a vu, par l'«extravagance» et les «irrégularités» qui caractérisaient la pratique théâtrale baroque:

Je dirai peu de choses de cette pièce: c'est une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps... Je ne m'attendrai pas davantage sur ce poème: tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il aye quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps et qu'il paraît encore sur nos théâtres, bien qu'il y aye plus de trente années qu'il est au monde, et qu'une si longue révolution en aye enseveli beaucoup sous la poussière, qui semblaient avoir plus de droit que lui de prétendre à une si heureuse durée.¹⁷

Mais Corneille va plus loin et nous délivre non seulement les raisons esthétiques qui sont à l'origine de cette création qui vise, selon lui, contrecarrer une certaine critique de ses débuts au théâtre, mais il nous dévoile aussi un ordre nouveau capable de privilégier l'action sur scène au détriment du récits d'évènements passés afin de mieux «divertir les yeux qu'importuner les oreilles». Cette magie visuelle est la seule capable de produire de plus grands effets au théâtre car elle met par la même occasion le spectateur à l'épreuve, le forçant à une plus grande attention pour suivre l'intrigue où mémoire, identification et illusion théâtrale vont de pair¹⁸:

Ceux qui ont blâmé l'autre [*Mélite*] de peu d'effets auront ici de quoi se satisfaire, si toutefois ils ont l'esprit assez tendu pour me suivre au théâtre, et si la quantité d'intrigues et de rencontres n'accable et ne confond leur mémoire

¹⁶ *Illusion comique*, dédicace (1639), p. 139.

¹⁷ Examen 1660, p. 194.

¹⁸ Corneille prend alors l'exemple d'une de ses comédies les plus complexes à ce niveau, *Clitandre*: «Il faut néanmoins que j'avoue que ceux qui n'ayant vu représenter *Clitandre* qu'une fois ne le comprendront pas nettement, seront fort excusables, vu que les narrations qui doivent donner le jour au reste y seront si courtes que le moindre défaut, ou d'attention du spectateur, ou de mémoire de l'acteur, laisse une obscurité perpétuelle en la suite, et ôte presque l'entière intelligence de ces grands mouvements dont les pensées ne s'égareront point du fait, et ne sont que des raisonnements continus sur ce qui s'est passé».

(...) Il est vrai qu'on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la règle des anciens, j'ai renversé leur ordre, vu qu'au lieu de messagers qu'ils introduisent à chaque bout de champ pour raconter les choses merveilleuses qui arrivent à leurs personnages, j'ai mis les accidents même sur la scène. Cette nouveauté pourra plaire à quelques-uns, et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ces longs et ennuyeux récits ne trouvera pas étrange que j'aye mieux aimé divertir les yeux qu'importuner les oreilles, et que me tenant dans la contrainte de cette méthode, j'en aye pris la beauté...¹⁹

Cependant il n'est pas étonnant que dans les années 1630, pas encore préoccupé par l'édification d'un théâtre régulier, il revienne sur la question esthétique et sur les règles de composition dramatique afin de proclamer sa recherche des «beaux effets» se distanciant à la fois de la «sévérité» classique et de la «liberté» excessive baroque. Pour ce faire, les règles de l'unité d'action et de l'unité de lieu acquièrent une nouvelle conception à mi-chemin entre les deux esthétiques: correspondance de la durée des vingt-quatre heures appliqué à la durée de chaque acte et élargissement du lieu jusqu'à toute la ville environnante:

Pour l'ordre de la pièce, je ne l'ai mis ni dans la sévérité des règles, ni dans la liberté qui n'est que trop l'ordinaire sur le théâtre français: l'une est trop rarement capable de beaux effets, et on les trouve à trop bon marché dans l'autre, que prend quelquefois tout un siècle pour la durée de son action, et toute la terre habitable pour le lieu de sa scène. Cela sent un peu trop son abandon, messéant à toute sorte de poème, et particulièrement aux dramatiques, qui ont toujours été les plus réglés. J'ai donc cherché quelque milieu pour la règle du temps, et me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés. Ce n'est pas que je méprise l'antiquité; mais comme on épouse malaisément des beautés si vieilles, j'ai cru lui rendre assez de respect de lui partager mes ouvrages (...) Pour l'unité de lieu et de l'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement; mais j'interprète la dernière à ma mode; et la première, tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute la ville, comme en cette pièce. Je l'ai poussée dans le *Clitandre*, jusques aux lieux où l'on peut aller dans les vingt et quatre heures²⁰.

Des deux, l'unité d'action semble celle qui fait l'objet des critiques les plus dures de la part de son créateur en 1660. *Mélite* et *La Veuve* semblent être, de la sorte, les deux pièces choisies par le dramaturge pour classer cette esthétique irrégulière à l'origine de l'absence de liaisons de scènes

¹⁹ *Clitandre*, préface, p. 53.

²⁰ *La veuve*, au lecteur (1634), p. 76.

et par là susceptible de favoriser l'existence d' «un amour épisodique» au cinquième acte, seul responsable du manque de continuité de l'action:

Cette comédie n'est pas plus régulière que *Mélite* en ce qui concerne l'unité de lieu, et a le même défaut au cinquième acte, qui se passe en complément pour venir à la conclusion d'un amour épisodique, avec cette différence toutefois que le mariage de Célian avec Doris a plus de justesse dans celle-ci que celui d'Eraste avec Cloris dans l'autre (...) L'excuse qu'on pourrait y donner, aussi bien qu'à ce que j'ai remarqué de Tircis dans *Mélite*, c'est qu'il n'y a point de liaisons de scènes, et par conséquent point de continuité d'action²¹.

Les para-textes cornéliens nous donnent ainsi, si on y regarde de plus près, les prémices de la fixation d'une esthétique baroque: accumulation d'effets et d'intrigues afin de faciliter la proclamation de l'extravagance, de l'irrégularité, de la confusion et du renversement de l'ordre ancien. L'étrangeté et la nouveauté au service de l'invention bizarre à mi-chemin entre le théâtre irrégulier et le théâtre régulier susceptible de fixer la part de liberté au niveau de la création dramatique.

On le voit, la production du jeune Corneille suit de près l'évolution de la scène française où se retrouvent un Théophile, un Mairet, un Baro, un Rotrou... Penchant très tôt vers une liberté qui ne craint pas les outrances baroques, il instaure une esthétique de l'étonnement. Suivant les lignes de forces de l'intrigue de *Mélite*:

- le héros donne son aimée à un ami (*La suivante, La Place Royale*);
- l'héroïne assume l'inconstance. Céliée, amoureuse de Lyandre, puis brusquement de Dorimant (*La Galerie du Palais*);
- la fausse mort et le désillusionnement réhabilitent le héros. Clindor mort puis vivant parmi les comédiens (*L'illusion comique*)

Or cette esthétique vise avant tout – il me semble – dépasser l'incohérence baroque, entretenir l'incertitude dans l'esprit du spectateur au-delà des apparences dans un chant réitéré de la démesure des passions et des volontés.

Comme disait hier Jean-Marie Villégier, la tradition littéraire et théâtrale a forgé une image sur l'ensemble de l'œuvre cornélienne en condamnant à l'oubli et à l'ombre la production dramatique du jeune Corneille profondément marqué par le baroque.

Mais il serait temps justement de la réhabiliter.

²¹ *La veuve*, examen (1660), p. 76.

Dom Juan ou o cristal das palavras¹

Molière no Teatro do Bolhão²

Cristina Marinho
Universidade do Porto

«(...)
Ó meu primeiro gesto de morrer...
Ó meu primeiro deslumbramento!
Ó meu primeiro deslumbramento...
(...)»
José Marinho³

Na sua recente obra, *Molière Dramaturge Libertin*⁴, Antony Mckenna propõe-se inverter a leitura tradicional das peças do Terêncio francês, ao atribuir-lhes uma dimensão violentamente anticristã nos pressupostos filosóficos de uma renovada crítica: o pensamento do autor cessará de coincidir com o da sua personagem, agora fútil e espalhafatosa nas margens ligeiras da libertinagem que o *grand seigneur méchant homme* mal exprime, enquanto que Jean-Baptiste Poquelin com audácia saberá interpretar o seu âmago em coerência e decifrável disfarce. Destituído do seu proverbial ódio aos

¹ Registo a referência, que retomarei no desenvolvimento do artigo, do poema «As Palavras» de Eugénio de Andrade, in ANDRADE Eugénio, *Antologia Breve*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1980, p.62. Este título indica os dois primeiros versos da primeira estrofe: «São como um cristal, / as palavras.» Aqui se propõe notas sobre projecções da palavra literária no universo polifónico do Teatro, incidindo privilegiadamente sobre a densidade do texto dramático de Molière.

² Refiro o espectáculo da ACE/ Teatro do Bolhão, *Dom Juan ou o Festim de Pedra de Molière*, encenação de Kuniaki Ida, estreado a 1 de Abril de 2006. As fotografias incluídas no artigo são de Hugo Calçada e foram gentilmente cedidas pela Companhia, na pessoa de Pedro Aparício.

³ Espólio de José Marinho, Biblioteca Nacional, cx.1 EG 101.arca 1920, 7p. Em 7 f.

⁴ MCKENNA Antony, *Molière Dramaturge Libertin*, Paris, Champion Classiques, Honoré Champion, 2005, *Avant-Propos*, p.10. Aqui se define as coordenadas críticas da obra: «(...) Ce sont ces deux approches et ces deux conclusions que je pretends refuter. D'une part, si nous n'avions affaire qu'à la grandiose et à quelques polissoneries, je ne prétendrais pas interpréter le libertinage philosophique de Molière. D'autre part, Dom Juan ne m'apparaît pas comme le porte-parole philosophique de Molière. (...)»

médicos, cuja falsidade ousara denunciar no próprio palco em que morria, diverso do *enfant gâté*, cuja dominante narcísica deitaria a perder qualquer penetração autêntica e conseqüente, o *divertisseur du roi* desafiaria a corte, do interior, num efeito de *chiaroscuro*, consubstancial à complexidade do seu texto dramático⁵, modo necessário de paradoxal clandestinidade à luz do sol que sustenta, aquece e sempre pode queimar.

Para o director do *Institut d'Histoire de la Pensée Classique*, os equívocos persistentes em torno da interpretação de *Dom Juan* decorrem, em parte, do facto de a libertinagem filosófica não ser levada a sério por parte dos apologistas da época que a reduziam a um espanto de licenciosidade, assumido como «*une imposture littéraire*» pelo ensaísta⁶. A representação dos libertinos enquanto «*yvrognes, moucherons de tavernes*» ou «*apprentifs de l'atheisme*», segundo Garasse, por instantes raros e lúcidos, temendo a morte que um Deus misericordioso aliviará, ou enquanto fundamente tementes a Deus, na pena de Mersenne, acomodando o desregramento da sua vida a uma moral confortavelmente menos constrangedora, denunciaria, por um lado, o desfasamento entre a sua vida e a sua convicção, justificando, por outro lado, a impossibilidade de se o tomar seriamente⁷. No mesmo sentido, Pascal recusaria ao libertino, em *Pensées*, para além de uma filosofia coerente, o próprio bom senso mínimo que livraria o humano da insanidade, se esta não fosse fingida, mera afectação com que a moda provoca a boa moral herdada⁸. De resto, prossegue Mckenna, todo o

⁵ Prolongarei aqui, em diversos lugares do desenvolvimento, o diálogo ainda com a axial obra de Olivier Bloch, *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, Idées, 2000. Destacaria agora a premissa seguinte, pp.29-30: «(...) À cet égard la modernité dans l'écriture et la lecture est un facteur de découverte ou de redécouverte, non par simple jeu, mais parce qu'il y a au XVIIe siècle davantage de modernité, d'affinité avec nos façons d'écrire qu'on n'a pu le penser, et aussi parce que le propre des grands créateurs est de porter dans leur oeuvre une virtualité immense d'ouverture possible, du fait au moins de la prise de distance qu'ils effectuent eux-mêmes à l'égard de leur temps, avec ce que cela implique de lucidité sur celui-ci et sur sa relativité, et donc de possibilité de variation sur lui et à partir de lui.»

⁶ Antony Mckenna ilustra-se na perspectiva convergente de Père Garasse, em *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Etat et aux bonnes moeurs, combattue et renversée par le P.F.Garassus*, Paris, 1624, ainda em Père Marin Mersenne, *L'Impiété des déistes, athées et libertins de ce temps, combattue et renversée de point en point par raisons tirées de la philosophie et de la théologie, ensemble la réfutation du Poème des Déistes*, Paris, 1624, finalmente nas *Pensées* de Pascal.

⁷ Mckenna, na obra supracitada, p.46, sintetiza: «(...) Le libertin croit donc en Dieu, mais se donne la licence de vivre comme s'il n'y croyait pas, comptant sur un repentir tardif. (...) La prétendue incroyance n'est que le fruit de ses passions ardentes; elle ne se fonde pas sur des arguments cobérents. (...)»

⁸ Sublinhamos, com Antony Mckenna, a seguinte citação de Pascal, em *Pensées*, ed. Ph. Sellier, Paris, Bordas, 1991:

«(...) Cependant l'expérience m'en fait voir en si grand nombre que cela serait surprenant, si nous ne savions que la plupart de ceux qui s'en mêlent se contrefont et ne sont pas tels

século XVII converge neste vazio filosófico com que outros autores, como Père Paul Beurrier, abade de Saint-Geneviève, despromovem o libertino.

Em coerência, o Dom Juan de Molière equivaleria a esta representação dos apologistas, distanciando-se da linhagem dos seus precursores, Molina, Dorimon ou Villiers, na medida em que «*son libertinage est une imposture en ce sens qu'il est superficiel et qu'il sert de masque à ses passions impatientes et égoïstes*»⁹, seja pela impetuosidade assumida, seja pelo sarcasmo perante a necessidade de arrependimento, ou, ainda, pela obstinação no pecado até ao fim. Longe de pretender desafiar mais uma vez os censores de *Tartuffe*, pelo contrário, Jean-Baptiste Poquelin demonstrar-lhes-ia, assim, que o seu objecto seria a impostura sob todas as formas e não a devoção autêntica, quando eles entendiam que, sob a capa da denúncia da hipocrisia, ele atingia a verdadeira fé. Excessivamente sensível aos adornos da sua condição aristocrática – o ensaísta identifica até Dom Juan com Mascarille de *Les Précieuses Ridicules* –, autosuficiente e narcísico, *petit marquis*, na autoridade de Georges Forestier, nem anticonformista, nem igualitário, como muito século XX o quis ver, sedutor pouco honroso de conquistas fáceis na galanteria de carácter mecânico, qual Valmont de muitas palavras e vilmente mudo perante Elvira, este menino bem sustentaria mal nas acções o título de Alexandre que ilumina o seu discurso¹⁰, acabando por se converter num Tartufo confesso. A vitória do libertino sempre repousaria na fraqueza dos seus interlocutores, *valet* ou mendigo, a quem dirige *boutades*, fórmulas libertinas, porém destituídas de verdadeiro sentido, desvios em relação a este, como o *faux dévot* o era em relação à devoção. Em compensação, o socorro a Dom Carlos, irmão da esposa traída, a morte do comendador em duelo, revela-nos um Dom Juan formado na honra, ainda que os éditos luisquatorzianos penalizem a sua prática, numa época em que se ditará sobretudo regras de sociabilidade. De acordo com o autor, a indignação do pai manifesta o desprezo dos seus pares por ele, para além da virtude implicada na verdadeira nobreza, argumento que os irmãos de Elvira retomarão no mesmo sentido de uma ordem social que o rei garante na proporção

en effet. Ce sont des gens qui ont ouï dire que les belles manières du monde consistent à faire ainsi l'emporté. (...)»

⁹ Na obra que ora comentaremos, o ensaísta, na p.51, sustenta esta afirmação com citações do *Dom Juan* de Molière, nomeadamente do Acto I, cena 2, acto III, cena 5, acto IV, cena 7, acto V, cena 5, que retomaremos no momento de discussão de tais pressupostos.

¹⁰ Na p.57 da obra supracitada, conclui:

«(...) *Il se dérobe, il fuit, il se déguise. Il réduit sa qualité au seul point d'honneur, triomphe, par la parole, ou par la brutalité, de ses interlocuteurs socialement inférieurs (les paysans, M.Dimanche, Sganarelle), mais fait l'objet du mépris de ses pairs*». Ilustra, em seguida, as suas afirmações com passagens do acto I, cena 2, cena 3, acto II, cena 4 que discutiremos. Na p. 60, indica o reprovável comportamento do filho que deseja a morte do pai, na mesma condição de *enfant gâté*.

ajustada do mérito e do privilégio, expressão da epocal *bonnêteté*, ilustrada por Dom Carlos, modelo de moderação e de lucidez.

Antony Mckenna não deixará, contudo, de salientar a libertinagem implícita que a peça irradia, nos subentendidos da impiedade que um Sganarelle, imbecilmente fundamentando vagos princípios teológicos, aponta numa primordial aproximação da superstição médica à superstição religiosa. Se os detractores de Molière reduziram os seus argumentos à farsa da punição do libertino num inferno de efeitos especiais em cena, o ensaísta crê que eles poderiam tê-los levado muito mais longe, até às implicações materialistas de Lucrecio no elogio inicial do tabaco, à denúncia da falência do ocasionalismo de um Gérard de Cordemoy na pirueta desastrosa do *valet*¹¹. O autor sublinhará, ainda, os perigos da contaminação crítica pelo anacronismo, nesta área de investigação, patentes na sua perspectiva histórica, desde um Frédéric Lachèvre até hoje, em que um Dom Juam bolchevista ou baudelairiano, simplesmente o libertino *flamboyant*, obscurece o seu fanfarrão do deboche. Finalmente, esta peça de Molière prolongaria a lição de *Tartuffe* no ridículo do desencontro entre o ser e o parecer, da deformação que todo o dogmatismo, projecção do amor próprio, engendraria, na fé cristã como na filosofia libertina, ressaltando exclusivamente uma moral laica de virtude social¹². Jean-Noël Laurenti, em oportuna recensão crítica¹³, integra o estudo de Antony Mckenna na linhagem dos que querem dotar Molière de uma espessura de pensamento, depois da dominância da concepção artística preconizada por René Bray, em *Molière homme de théâtre*, desde há mais de cinquenta anos: mais ambicioso, o autor de *Molière dramaturge libertin* visa extrair toda uma doutrina, para além da herança de um Jean Molino, não captável numa leitura primeira, mas decifrável a partir do reconhecimento da estratégias de difusão libertina das ideias, na época clássica, extremando

¹¹ Ainda, na pp.63-64, o autor convoca a imprescindível investigação de Olivier Bloch, em *Molière/ Philosophie*, ed. Cit., cap. I, pp.23-24, sobretudo no referente à citação de Lucrecio. Nesta p.64, Mckenna chama a si a análise recente de Patrick Dandrey, em *Dom Juan, fils de Francion? Les leçons d'un parallèle*, in *Littératures Classiques*, Toulouse, 2002, pp.191-218, identificando Dom Juan com Francion na filiação com Théophile de Viau e Vanini, mas superando-a no sentido em que a personagem de Sorel visaria «une philosophie antichrétienne plus cohérente et plus profonde, compatible avec les ardeurs de l'honnêteté, (...)».

¹² Em conclusão, Antony Mckenna, pp.69-71, considera os pressupostos da interdição da peça por parte do monarca, eles próprios sabiamente geridos para que Luís XIV se pudesse permitir não o fazer, a partir sobretudo das *Observations* do *sieur de Rochemont*, publicadas a partir de Abril de 1665, pouco depois do 13 de Fevereiro – 20 de Março do mesmo ano, período de representação da comédia.

¹³ LAURENTI Jean-Noël, «Antony Mckenna avec la collaboration de Fabienne Vial-Bonaccini Molière dramaturge libertin, Paris, Honoré Champion, Champion Classiques, 2005, 254 p.», in *La Lettre Clandestine n° 14-2005-6 Les matérialismes dans la littérature clandestine de l'âge classique*, Paris, PUPS, 2006, pp. 270-276.

a interrogação de filosofemas que Olivier Bloch, desde 2000, surpreendia no seu esforço interdisciplinar, consciente dos anticorpos académicos que produzia, irrepreensível na sensibilidade da polissemia, sóbrio na articulação de documentos, austero nas consequências críticas que formula. Assumindo a sua posição de que o estilo significa em Filosofia, o estudioso de *Molière/Philosophie* estabelece um texto enquanto camadas de sentidos que se organizam consciente ou inconscientemente do ponto de vista do autor, decifráveis ou não pelo leitor, inscritos numa situação histórica, num género, nas circunstâncias até secretas de um sujeito e de um tempo, na especificidade de uma polifonia teatral. Sem conceder a Jean-Baptiste Poquelin a condição de filósofo, mas destacando as dimensões essenciais da comédia para a Filosofia, Bloch redimensiona a modernidade na escrita do século XVII, aqui associada à virtualidade dos grandes criadores na explosão dos seus contextos que exige ao investigador um plano de reconhecimento da distância¹⁴, pressuposto claramente adoptado pelo próprio Antony Mckenna em conferência proferida, em 2002, na Universidade do Porto, quando já amadurecia uma releção em torno da trilogia cômica de Molière:

«(...) Or, la définition de cette parenté et de cette problématique implique précisément celle d'une distance à laquelle il est légitime de comparer tel personnage avec tel autre, de conclure de telle pièce à telle autre: ni trop près, ni trop loin.»¹⁵

Laurenti saberá destacar o profundo conhecimento das correntes de pensamento francês do século XVII¹⁶, que Mckenna investirá no seu trabalho, e que interrelaciona os subentendidos, ironias e disfarces, nestes particulares modos de difusão, realizando um indiscutível contributo de articulação docu-

¹⁴ BLOCH Olivier, *Molière/Philosophie*, ed. Cit., 2000, p.58. Aqui se evidencia a lucidez metedológica do autor numa consideração paralela a Diderot:

«(...)

Ce que peut, entre autres, illustrer avec éclat le cas Diderot, c'est une des caractéristiques les plus frappantes par laquelle cette tradition prolonge la tradition du libertinage érudit, à savoir un style qui est indissolublement un style de pensée et un style d'écriture, à la fois humoristique et profond, suggestif et fuyant, secret et provocateur, éclatant et clandestin, qui a en lui-même, par là, quelque chose de théâtral, en ce que le théâtre comporte d'ostentation comme de trompe-l'oeil. (...)

¹⁵ MCKENNA Antony, *Molière et l'imposture dévote*, pp.27-57, in *Lettres de Versailles*, Porto, FLUP, NEL, 2003, p.29.

¹⁶ BLOCH Olivier, in *op. cit.*, «États des lieux», pp.33-58. Passando em revista as filosofias ao tempo do comediógrafo, desde «Philosophies héritées» até «Les Philosophies Nouvelles», passando por Gassendi, Descartes, posteridade do cartesianismo, debate Gassendi-Descartes, Hobbes, Bloch sintetiza linhas, salvaguardando, desde o início de capítulo, p.33, que *«ce dont il est question est l'oeuvre de Molière, c'est en elle qu'il faut chercher le rapport qu'elle entretient au philosophique, et celui-ci est, à l'époque où elle se situe, assez bien exploré.»*

mental. Não deixa, porém, de notar que o próprio autor explicita a consciência dos riscos nesta aproximação, ao assumir um discurso de primeira pessoa do singular que se lhe afigura sensato, sobretudo quando a identificação precisa de um Alceste com um Arnauld d`Andilly parece mais descobrir uma só árvore, ocorre-nos agora, na eloquente expressão francesa, tendendo a esconder toda a floresta, arvoredo já antigo, a penetrar em direcções diversas, mas significativo de um rosto de Molière, observando o do Misanthropo para interrogar a facilidade previsível da misantropia a superar em direcção a um compromisso razoável da boa *complaisance*. Aliás, Laurenti defenderá que o esclarecimento do oculto num Molière libertino não deverá afastar obrigatoriamente uma tradição crítica _ acabando mais por a fundamentar, apesar de se propor invertê-la¹⁷ _, por vezes menos penetrante, mas ainda assim pertinente, ao aceitar, por exemplo, que os adversários religiosos do dramaturgo tenham bem compreendido o alcance do seu cómico e da sua moral. E subtilmente atinge a difícil delicadeza crítica de sublinhar que não se pode falhar, numa empresa de tão estimável elevação, no princípio elementar de que uma personagem oferece um ponto de vista indissociável da sua dimensão, portadora de uma tradição dramática que um génio pode sempre acrescentar, num pequeno e muito conseqüente diferencial. Ou, ainda, que de tanto se olhar o implícito¹⁸, na valorização da dificuldade, se demora a considerar o que de tão monumental se nos mostra na concepção propriamente libertina que Molière poderá ter da sua arte, e no modo como a exerce, transportando a farsa e a *commedia dell`arte* para a comédia em verso, facto que indignou puristas, diversificando tons, lugares e efeitos, «*sorte de caléidoscope théâtral*¹⁹», em *Dom Juan*, provocando por si só os detractores de *Tartuffe* em manifesto que culminará na reunião de artes que o seu Teatro vem a constituir em plena corte.

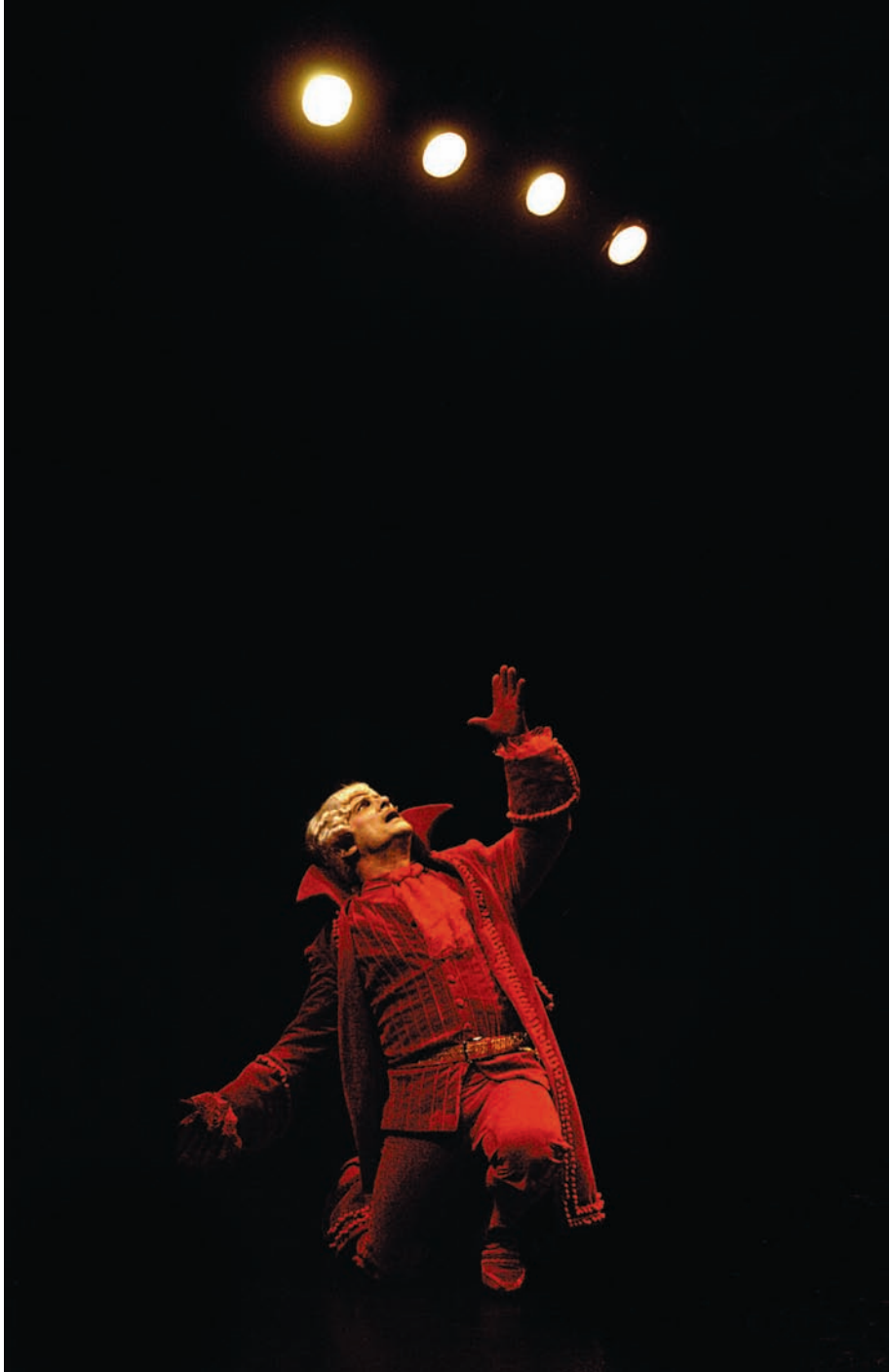
Ora, perigosa poderá ser a aplicação linear dos textos de apologistas, que devem ser lidos na sua astúcia retórica, isto é, não reflectem o modo como o libertino é socialmente visto mas dirigem o olhar do século na direcção em que desejam que ele seja visto, e a veemência da negatividade

¹⁷ LAURENTI Jean-NÖEL, in *op. cit.*, p.275, retomando as posições de Rochemont e de Bosuet em textos muito conhecidos da polémica em torno de *Tartuffe*:

«(...) L`étude d`A.Mckenna vient donc conforter et prolonger toute une part de la reception de Molière en son temps bien plus qu`elle ne l`infirme.»

¹⁸ Com efeito, Antony Mckenna procurará nesse implícito muito do documental que exemplarmente vem recolhendo, conforme a edição de *La Philosophie clandestine de l`Age classique, textes recueillis et publiés par Antony Mckenna et Alain Motbu, Colloque du 29 Septembre au 2 octobre 1993, Université Jean Monnet Saint-Etienne*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, ilustra bem. Fundamental é também toda a investigação que dirige, com o próprio Olivier Bloch, resultante na publicação periódica de *La Lettre Clandestine*, desde 1992, Paris, Puf, desde 1992, nº1.

¹⁹ Idem, *ibidem*, pp. 275-276.



na pintura do retrato certamente exprime a sedução que o *esprit fort* exerce comumente e o medo dela. Assim, a mera *confrerie des bouteilles* de um Garasse, a identificação, por parte de Mersenne, dos libertinos a *les voleurs, les banqueroutiers, et les meurtriers*, os simples *déraisonnables* de um Pascal só estruturam a relatividade de uma mesma representação de um tipo, conforme o próprio Antony Mckenna admite²⁰, ainda que para concluir diversamente da nossa hipótese de leitura. De resto, o próprio comediógrafo interroga ironicamente essa manipulação sobre o juízo comum de modo paradigmático, pelo menos em *Les Amants Magnifiques*, lugar de que a recente crítica extrai estratégica libertinagem sob o efeito de institucional «*Divertissement royal*», puro recreio de sensualidade na reunião da música e da dança culminando no sublime de um verso que lapidarmente estabelece o que a prosa, na peça, de modo gradual debate até ao máximo, derradeiro argumento poético, a mais desvelada verdade das ninfas, livre do vigiado encobrimento do humano diálogo cómico:

«(...)
 Puisque le ciel a voulu nous former,
 Avec un coeur qu'Amour peut enflammer,
 Quelle rigueur impitoyable,
 Contre des traits si doux nous force à nous armer!
 Et pourquoi, sans être blâmable,
 Ne peut-on pas aimer
 Ce que l'on trouve aimable?
 Hélas! Que vous êtes heureux,
 Innocents animaux, de vivre sans contrainte,
 Et de pouvoir suivre sans crainte,
 Les doux emportements de vos coeurs amoureux!
 (...)»²¹

Aqui Clitidas, anjo de plenitude, confidente da princesa e do guerreiro secretamente enamorados, melancólicos no cativoiro da impossibilidade e na suspensão do grito do olhar, conduzirá a acção no sentido da realização feliz da comédia que descontrói, na fala de Sostrate, aquele que o mérito fez magnífico na ruptura para com o estabelecido, a representação deliberadamente desmistificadora dos *esprits forts*²² num distanciamento assim produzido: amor e lucidez, consubstanciais em Molière, um mesmo e único caminho de

²⁰ MCKENNA Antony, *Molière dramaturge libertin*, ed. cit., p.48:

«(...) En effet, lorsqu'on met le libertin dans ce sac-là, il est difficile de prendre ses arguments au sérieux. (...)»

²¹ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Les Amants Magnifiques*, Acte II, Troisième Intermède, scène III: Caliste, p.456.

²² A este propósito, e em consonância com os apologistas, mas diverso do seu radicalismo, é de considerar a parte XVI, «Des Esprits Forts», de *Les Caractères* de La Bruyère, Paris,

conhecimento humano do universo, conquistam o privilégio principesco pela dignidade da própria discrição, no respeito inviolável de uma integridade do sentido, a magnificência, inversão de qualquer extrínseco privilégio. Como se Molière discutisse a pintura que os apologistas faziam de si próprio, Sostrate denunciara a falsa delicadeza dessas belas ciências que a mentira dourou, inacessíveis ao seu «*esprit grossier*», «*matériel*», numa argumentação irónica cujo eixo de inversão dos valores do mundo a dicção do actor poderá ter esclarecido na procurada ambiguidade em que o autor se velaria. O Dom Juan, que os apologistas apregoam empedrenido no pecado, é burilado na concepção de Molière pela riqueza humana da ambivalência, esta própria estruturante da retórica do apologista que mal esconde a força da sedução que o vítima, numa persuasão firme que começa por ser²³ autopersuasão desesperada. Os detractores do comediógrafo dirão que o seu pecador resulta excessivamente atraente para o efeito morigerador a que a comédia se obriga, e, assim, mostram compreender bem o seu alcance; com efeito, o dramaturgo parece pôr a nu essa mesma sedução, não deixando de na

Brodard et Taupin, 1993, em múltiplos lugares de que destacarei, por oportunidade de aproximação actual, o ponto 3., pp. 365-366:

«J'appelle mondains, terrestres ou grossiers ceux dont l'esprit et le Coeur sont attachés à une petite portion de ce monde qu'ils habitent, qui est la terre; qui n'estiment rien, qui n'aiment rien au-delà: gens aussi limités que ce qu'ils appellent leurs possessions ou leur, que l'on mesure, don't on compte les arpents, et don't on montre les bornes. Je ne m'étonne pas que des homes qui s'appuient sur un atome chancellent dans les moindres efforts qu'ils font pour sonder la vérité, si avec des vues si courtes ils ne percent point à travers....»

²³ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, ed. cit., *Les Amants Magnifiques*, Acte III, scène I, p.499:

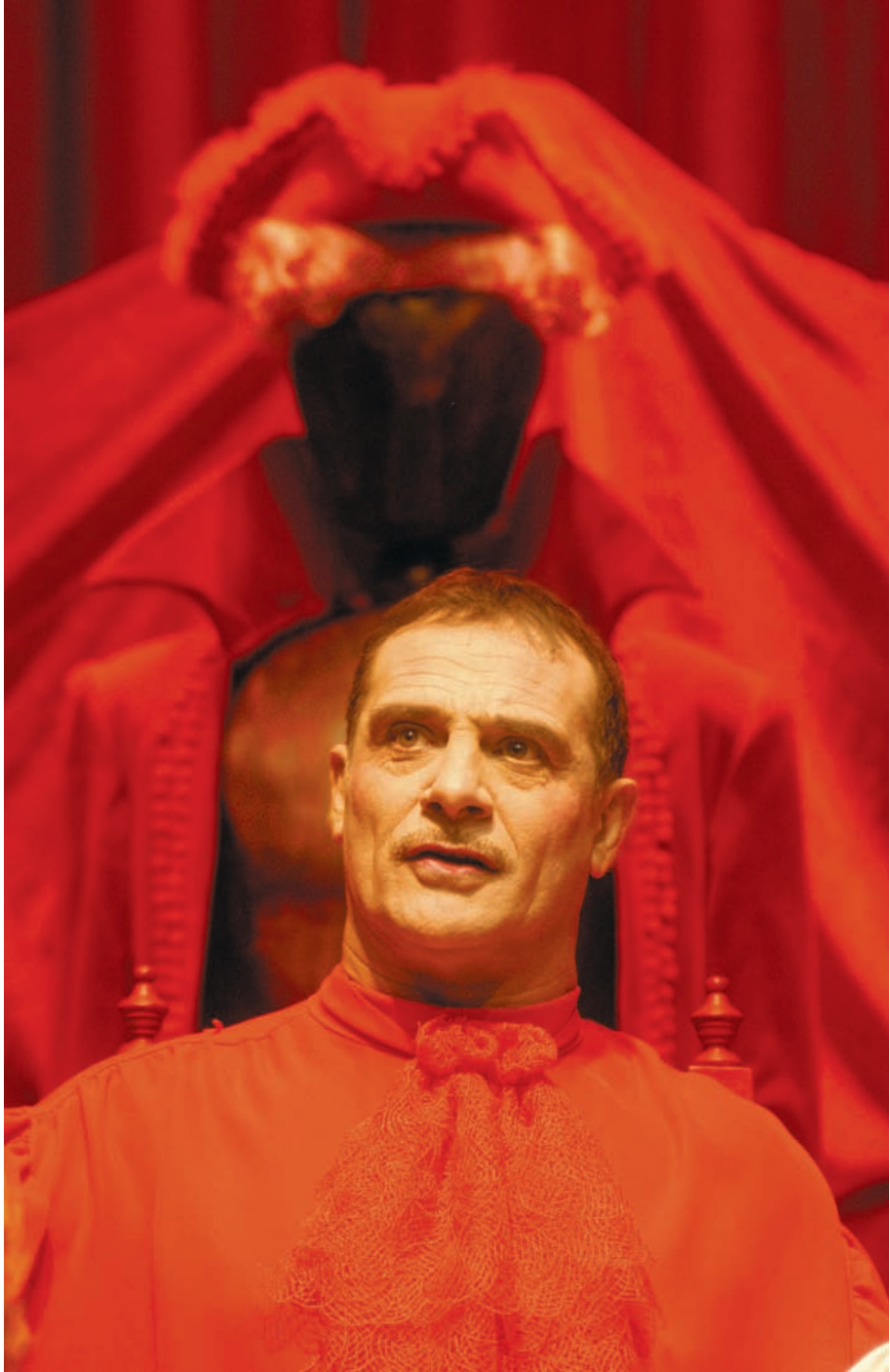
«(...) Sostrate

Madame, tous les esprits ne sont pas nés avec les qualités qu'il faut pour la délicatesse de ces belles sciences, qu'on nomme curieuses, qu'ils ne peuvent aucunement comprendre ce que d'autres conçoivent le plus facilement du monde. Il n'est rien de plus agréable, madame, que toutes les grandes promesses de ces connaissances sublimes. Transformer tout en or; faire vivre éternellement; guérir par des paroles; se faire aimer de qui l'on veut; (...) et il y a des gens qui n'ont aucune peine à en comprendre la possibilité, cela leur est le plus aisé du monde à concevoir. Mais, pour moi, je vous avoue que mon esprit grossier a quelque peine à le comprendre et à le croire; et j'ai toujours trouvé cela trop beau pour être véritable.

(...)»

No essencial, ao amante, cuja virtude conquistará o amor, no princípio invertido da tradição, caberá clarificar outra falácia do mundo, a da astrologia que não poderá desvendar o futuro da amada nos braços de dois príncipes crédulos e preteridos. Sostrate, aparentemente abordando os fundamentos da astrologia, no fundo polemiza a própria fé e o universo católico do milagre, do céu, do amor, da vida eterna, para os negar. Assume, deste modo, esta clarividência ironicamente como incapacidade: deste modo, o comediógrafo distancia-se da representação que o apologista faz do libertino. Nesta linha, o seu *Dom Juan* constituiria mais uma discussão desta representação demolidora do que a adesão de Molière a essa mesma representação.

aparência respeitar a negatividade representada da personagem, para evidenciar justamente a ambivalência intrínseca do humano que o fácil moralismo mais trai do que na realidade sufoca. Profundamente, o disfarce libertino dialoga com o disfarce do apologista, com graus distintos de autoconsciência e de premeditação que agora não discutiríamos, certos de que o primeiro se reveste sobretudo de autodefesa na comunicação que não deixa de ser ataque também, o segundo relevará mais do ataque numa comunicação que deseja anular o diálogo, incômodo no intuito de manipulação do senso comum, mais do que substancialmente do pensamento. Como consequência, trazendo para primeiro plano aquilo que Mckenna meramente ressaltou, no interior de um desenvolvimento divergente, a irradiação autenticamente libertina da peça pode ter sido planeada na superfície do retrato a condenar, em lance bem mais próximo das criações dos seus antecessores, sendo que a impetuosidade e obstinação no erro integram o perfil do amoroso instintivo que precisamente se quer próximo dessa energia dos animais, que tanto interessaram os libertinos franceses de Seiscentos, mais verdadeira do que a renúncia religiosa a uma inteira natureza do Homem. Sensível aos adornos do corpo com que ilustra a sua apetecível condição aristocrática, sobranceiro ao *valet*, isto é, ao mais vil preconceito, narcísico na grande proporção do grande enamorado, Dom Juan de Molière oferece as virtudes dos seus defeitos, como não será difícil reconhecer os defeitos das virtudes de uma Companhia do Santíssimo Sacramento de Paris, baluarte da Contra-Reforma: possivelmente atraído ainda pelo instinto das rudes e belas camponesas que o seduzem, rendidas ao sonho inconsistente, mas belo, das palavras a que elas nunca teriam direito, rendadas e gentis, este *grand seigneur* entrega-se compulsivamente à efervescência do que naturalmente não pode durar, multiplicando-a para iludir de eternidade essa contingência que não suporta; inscreve-se longamente no discurso, carne com que diz o fascínio dessas antecâmaras do amor, como que assim prolongando-as na sua inelutável fugacidade, fuga que é a sua própria vida nas explicações mais do que verdadeiras no seio da mais lírica das mentiras – a do Alexandre que profundamente não saberia deixar nunca de ser – com que se justifica à esposa, justamente chorosa, inevitavelmente repulsiva; ao desqualificado interlocutor de debate filosófico, que suscita uma irreprimível ternura por toda a condição servil, ainda pela pobreza de espírito, o *méchant homme* dá o desprezo frio, farrapos das suas verdades que Sganarelle não poderá compreender, filósofo dilacerantemente ferido, a quem foi roubado o direito simplesmente a ser, desajustado ao cárcere em que o Homem permitiu que encerrassem a sua natureza, mais cativo do fogo que a vulgaridade dos homens, decidido a fingir – e saberá ele tão bem? –, como tantos, para sobreviver; honrado cavaleiro, na directa medida de um Dom Carlos que se distancia da ética medieval do irmão, este juvenil filho insolente pode bem significar a incompreensão formal, arcaizante, avara?, de um velho pai





que mal se pode amar. Bravo ardentemente, até ao mito, quase cobarde na confissão das cinzas de um enlace, cruel, enfraquecido pela raiva da mulher, cujo último véu, já etéreo, lhe lembrará, tocado, porventura uma grinalda antiga de núpcias extintas, Dom Juan salva o mendigo na perdição que tenta, agracia mulheres humildes com a galanteria devida às princesas, em cenas de muito sofrimento pela verificação sempre iminente da absoluta impossibilidade ou pelo inconformismo dos simples amantes preteridos. O pecador caminha desumano na maldade impenitente, ou frontal no espírito de anjo que não caberá no corpo debilitado do cavaleiro cujas lutas mesquinhas de corte esgotaram para as mais elevadas batalhas, faces que afinal se encontram nos ângulos potenciais da personagem, teatral nas modulações que outros sinais de cena acresceriam à palavra literária e ao seu já de si coração de cristal.

Kuniaki Ida, em entrevista, assume esta ambiguidade de um demónio que não pôde realmente salvar-se na máscara do conformista, viciado na sedução, ávido da fé que não tem, pronto para a via sacra de uma grande humanidade que não aceita a sua condição interior. Este encenador avança a ideia de uma variação musical sobre o mote do herói em conflito com o mundo, o seu teatro, a sua verdade que o entedia ao ponto de buscar dolorosamente, reerguendo-se a cada instante sob o peso da cruz, no deslumbramento a vitalidade da primeira madrugada.

Notas sobre a centralidade do corpo no Don Juan, encenação de Kuniaki Ida

Simona Ailenii
Universidade do Porto¹

*“quelque morale qu'on lui prête,
le théâtre est en un sens une fête du corps humain”*
Roland Barthes *in* Essais critiques²

A versão de Kuniaki Ida da peça *Don Juan* de Molière corresponde à oportunidade de redescobrir um texto dramático por demais conhecido à luz de um olhar novo e intenso na sua abordagem teatral. A análise do espectáculo deveria começar pela descrição do actor, sendo ele considerado o centro da “mise en scène”. O trabalho de Kuniaki Ida parece profundamente baseado na sensualidade, na presença e na energia do corpo do actor. Procura, por um lado, expor diversas formas em que o corpo humano se apresenta e evidencia, por outro lado, uma estruturante tensão entre o actor e os seus signos visuais³. Qualquer jogo destes signos visuais agarra-se ao seu corpo (vestido, maquilhagem) e aos seus movimentos (objectos, decoração). O teatro problematiza, por um lado, a questão da palavra e do seu corpo, mediado, em primeiro lugar, pela escrita dramática e, em segundo lugar, pelo seu enunciado físico, isto é, o actor e, por outro lado, a questão do corpo do actor e a sua expressividade. Assim acontece com a versão de Kuniaki Ida da peça *Don Juan*. Ao reflectir sobre a presença do corpo na encenação de Kuniaki Ida, verifica-se a preocupação central em torno da multiplicidade de signos de erotismo contidos no texto dramático. Procura-se dar forma a esta multiplicidade de significados através de uma construção de carácter transitório que se realiza consoante a evolução do jogo corporal do protagonista. Don Juan vestindo-se no início, na cena, funciona como momento inaugural da reflexão da experiência erótica. Chama-se atenção para

¹ Estudante do Curso Integrado de Estudos de Pós-Graduados em Literaturas Românicas, Mestre pela Universidade “Alexandru Ioan Cuza” Iași, Roménia. Este trabalho corresponde a uma reflexão desenvolvida no decurso do Seminário de Literatura Francesa Clássica da Universidade do Porto.

² Barthes, Roland – «Les maladies du costume de théâtre», *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 61.

³ Dentro da análise semiótica teatral, o actor representa um sistema de signos autónomo. A actividade teatral faz com que o indivíduo-actor passe pelo processo da “semiotização”, ou seja, o vestido vermelho de Don Juan fá-lo funcionar como signo (indício, por exemplo, da força de sedução).

a série negativa do enredo do texto dramático, ou seja, o facto de Don Juan não ter sido bem sucedido em nenhuma das suas tentativas amorosas, nem no rapto da desejada noiva, nem na sedução das duas camponesas, Carlotte e Maturina, nem na tentativa de reaver Dona Elvira no quarto acto:

Done Elvire. – *Je m'en vais après ce discours, et voilà tout ce que j'avais à vous dire.*

Dom Juan. – *Madame, il est tard, demeurez ici; on vous y logera le mieux qu'on pourra.*

Done Elvire. – *Non, Dom Juan, ne me retenez pas davantage.*

Dom Juan. – *Madame, vous me ferez plaisir de demeurer, je vous assure.*

Done Elvire. – *Non, vous dis-je, ne perdons point de temps en discours superflus. Laissez-moi vite aller, ne faites aucune instance pour me conduire, et songez seulement à profiter de mon avis.⁴*

Estas experiências acentuam a tensão entre os significados opostos na encenação de Kuniaki Ida: é o facto de o erotismo ter uma parte tão cônica, de Don Juan reservar um lugar bastante reduzido às mulheres, e os sucessos amorosos conhecerem uma importância tão minimizada, quase inexistente. O corpo de Don Juan quase completamente nu, no início, o seu vestido vermelho de sedutor em contraste com o corpo totalmente escondido em preto de Dona Elvira, a maquilhagem sobre o corpo dos dois protagonistas são formas de *gestus*⁵ sociais. Na cena da sedução das camponesas, Carlotte e Maturina, revela-se a atracção de Don Juan pelo que é puro e instintivo. Todos estes elementos significantes do sistema da representação de Kuniaki Ida parecem revelar uma percepção determinada pela ópera *Don Giovanni* (1787) de Mozart/Da Ponte, na qual o erotismo parece ocupar um lugar muito maior do que no *Don Juan* de Molière.

A natureza funcional do vestido vermelho e preto da representação de Kuniaki Ida não se dá unicamente a ver, mas dá-se também a ler⁶, isto é, na simbólica ambivalente das cores: o vermelho do sangue, da vida e o vermelho do fogo, da extinção; o preto de luto, que reflecte também um

⁴ Molière – *Dom Juan ou Le Festin de Pierre, acte IV*, in *Ceuvres complètes*, vol. I, Paris, Pléiade, 1951, pp. 812-813.

⁵ Brecht chama o *gestus* social a expressão exterior, material dos conflitos de sociedade de que toda a obra dramática deve dar testemunho (Roland Barthes in “Les maladies du costume”, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964).

⁶ Roland Barthes teoriza no seu estudo sobre as doenças do traje de cena o valor semântico do traje válido em todas as épocas do teatro, considerado importante o vestido enquanto argumento e humanidade.



momento biográfico de Molière⁷ e que Don Juan veste no último acto em que não consegue evitar as admoestações humilhantes de seu pai, momento solene marcado também pelo significado da cor do seu vestido. O vestido vermelho constitui um lugar visual brilhante e denso na construção do jogo corporal do personagem. A escolha do vermelho que cobre o corpo em cena evoca a atmosfera da época, isto é, os contrastes, por exemplo, entre o luxo ornamental do vermelho perfumado da corte de Louis XIV e a grosseria de Esganarelo e dos camponeses. O significado do “vermeil” remete para o “l’incarnat”, o que é mais vivo e denso no material humano. Pelo modo como se interpretam as cenas, percebem-se o estilo e as divergências que distinguem a representação de Kuniaki Ida. Assim, repara-se que tanto Dona Elvira ou as camponesas, como o duplo Don Juan/Esganarelo foram objecto de tratamentos muito diversos. Dona Elvira, na sua segunda aparição em cena, no quarto acto, vestida sempre de preto e desta vez com o véu, revela-se como uma mensageira da voz divina, enquanto que no quinto acto encarna a aparição do espectro. O código vestimentário vai ao encontro da força de persuasão da mensagem com o carácter moral-religioso. A distribuição de Kuniaki Ida faz do personagem Don Juan – António Capelo – um homem definido pela sensualidade e libertinagem transparentes na escolha do cenário de luxo e nas ideias que professa e do personagem Esganarelo – João Paulo Costa – o duplo do seu amo.

Partindo dos sete “opérateurs” da análise pragmática da corporalidade proposta por de M. Bernard⁸, P. Pavis⁹ propõe, para o estudo do jogo corporal do actor, além das articulações do campo de visibilidade corporal, da disposição do corpo no espaço cénico, das posturas, das atitudes, da dinâmica no espaço, da expressividade gestual, da expressividade vocal do corpo, outras duas categorias, isto é, “les effets du corps” e “la proprioception du spectateur”. P. Pavis chama atenção para a relação espectador/actor em que o primeiro tem a percepção interna sobre o segundo que é visto não apenas como um emissor de sinais, mas também como um produtor de efeitos sobre o espectador, ou seja, “énergie, vecteur de désir, flux pulsionnel, intensité ou rythme”¹⁰. O actor impõe o conjunto de signos do seu corpo e trabalha na relação do seu corpo com o discurso: há uma coerência entre o actor Molière e as acções do seu personagem; deste ponto de vista explica-se a escolha de um Don Juan maduro como configuração do seu criador. O mundo de Don Juan e as suas acções representam uma reflexão sobre a vida e a morte,

⁷ Trata-se de um período de profundos e repetidos lutos na vida de Molière, a morte do filho único concebido com Armande, que o Rei – Louis XIV apadrinhara (1665) e até a traição do Rei no conflito da censura de *O Tartuffe* (1664) e a estreia de *Don Juan* (1665).

⁸ Apud P. Pavis – *L’analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 62.

⁹ Pavis, Patrice, op. cit., p. 62.

¹⁰ Idem, pp. 62-63.

revelando também a imagem da época de Jean-Baptiste Poquelin. Há um círculo vicioso entre os personagens e o seu autor: ao nível da construção de personagens repara-se a fusão de dois papéis, constituindo Esganarelo outra face do seu amo, e espalhando-se Don Juan no seu criado. A encenação de Kuniaki Ida dá conta desta dialéctica, apresentando um Don Juan nu no palco e um Esganarelo a despir-se para oferecer o seu vestido ao seu amo. Essa ideia leva-nos a crer que tanto Don Juan como Esganarelo concentram a mesma imagem de Molière. O jogo é uma dialéctica: um diálogo entre o corpo de Don Juan e Esganarelo e a figura imaginária que eles desenham por meio dos seus corpos. Dentro do texto dramático as palavras de Dona Elvira sublinham a ambivalência da identidade do protagonista:

Dom Juan. – *Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti.*

Sganarelle. – *Moi, Monsieur? Je n'en sais rien, s'il vous plaît.*

Done Elvire. – *Hé bien! Sganarelle, parlez; il n'importe de quelle bouche j'entende ces raisons.*¹¹

O corpo do actor e os dois vectores relacionados com a sua organização interna, isto é, o traje e a maquilhagem, representam o primeiro contacto do espectador com o actor e com o seu personagem. Daqui a prioridade da descrição do traje¹². Identificamos diversos graus de manifestação dos significados do traje. Ao relacionar o vestido enquanto “scénographie ambulante, un décor ramené à l'échelle humaine”, com o corpo do actor, P.Pavis considera que “la nudité, elle n'est pas le degré zéro du costume – ce serait plutôt le costume qui, par sa familiarité et son adéquation à nos valeurs, représente le degré zéro.”¹³ Como qualquer elemento integrante ao sistema de representação, o personagem Don Juan, no entender de Kuniaki Ida, dissolve-se na aventura de um corpo antes de se transformar uma concepção do mundo em que viveu e faz com que a atitude do corpo seja ampliada. A relação corpo-traje tem uma importância estratégica dentro do sistema significativo da encenação de Kuniaki Ida. O actor é um conjunto de traços e a imagem global do personagem cénico, segundo A. Ubersfeld¹⁴, organiza-se na relação entre o conjunto cénico (“le personnage-texte”) e o conjunto: actor e o seu corpo. Tanto o traje como o corpo do actor são objecto de reflexão

¹¹ Molière – *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, acte I, in *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1951, p. 776.

¹² Partindo do geral para o particular, verifica-se que o vestido, como qualquer signo da representação tem um “signifiant” (a sua materialidade) e um “signifié” (elemento integrante de um sistema de signos).

¹³ Pavis, Patrice – *L'analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996, p. 163.

¹⁴ Ubersfeld, Anne – *L'École du spectateur, Lire le Théâtre 2*, Paris, Les Éditions Sociales, 1981, p. 182.



Fotografia: Hugo Calçada – Teatro do Bolhão

para o próprio espectador. A função do elemento vestimentário é a de ser usado pelo actor. Ao escolher um Don Juan vestido por Esganarelo na cena verifica-se a inversão da realização deste acto significativo no sistema teatral. Ou seja, o actor constrói o seu personagem no continuum espaço-tempo-actação revelando a dimensão existencial (a maneira de se servir do vestido) e a dimensão estrutural (a produção global do significado). A maquilhagem veste o corpo do actor tornando-se traje¹⁵. É importante a relação entre a finalidade estética do traje, relacionada com a pele do actor e também com a percepção artística do espectador, e a sua simbólica social: o facto de Don Juan e Dona Elvira aparecerem de cara branca leva-nos a crer que se trata, de um lado, do poder de sedução da morte e, de outro lado, da semântica erótica da curiosidade que a cara ocultada gera.

Bibliografia

- BARTHES, Roland – «Les maladies du costume de théâtre», *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 53-62.
- MOLIÈRE – *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, in *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1951.
- PAVIS, Patrice – *L'analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996.
- UBERSFELD, Anne – *L'École du spectateur, Lire le Théâtre 2*, Paris, Les Éditions Sociales, 1981.

¹⁵ Pavis, Patrice, op. cit., p. 167.

“...É preciso fazer, e não dizer...”
Diz o actor a experiência do actor/actriz na encenação
de Ricardo Pais do D. João de Molière

Lígia Roque

“Senhor, se estivesseis sentado estaríeis melhor para falar”.¹

Vou começar pelo momento onde tudo oficialmente e efectivamente se inicia para os actores numa encenação de Ricardo Pais: à mesa. É à volta dessas outras tábuas que o texto é dissecado, não para comprovar a sua morte mas para lhe insuflar uma nova vida. E essa é a questão: que vida lhe queremos dar. O encenador decide as características determinantes dessa nova existência, mas cabe aos actores dar corpo e respiração ao novo texto que vai surgir. Por vezes esse processo é quase celestial e a superfície deste novo ser torna-se com toda a facilidade suave e brilhante e outras é à moda de Frankenstein em que cada pedaço da carne da personagem é dolorosamente alinhavado, cozido e refeito. No trabalho de mesa as primeiras dúvidas foram esclarecidas: pela compreensão profunda e contextualizada do texto, pela apresentação das linhas mestras que irão dar forma à encenação e pela análise da tradução. A leitura por cada actor, depois de ter pensado e discutido com o encenador e restantes colegas a sua personagem, tornou-se o veículo para testar a eficácia da tradução relativamente às necessidades corpóreas já imaginadas das personagens. Frequentemente é pedido a um tradutor que altere uma palavra porque sonoramente ela é difícil de dizer no conjunto da frase, ou que altere uma deixa porque não é suficientemente perceptível na verosimilhança da personagem. Uma tradução para teatro não pode deixar de contabilizar os aspectos sonoros e a unidade de sentido requeridos pela encenação. Muito mais no caso da tradução deste texto porque desde logo foi necessário optar por um equivalente linguístico no falar português para o *patois* parisiense que Molière utiliza. Ricardo Pais, evidenciando o naufrágio de D. João e o seu salvamento por Pierrot, optou pelo falar de Caxinas, vila piscatória a norte do Porto. Desde a tomada da decisão até à fixação do texto na versão

¹ *D. João de Molière – Acto IV, cena 4 (tradução Nuno Júdice)*



Foto: João Tuna – TNSJ



Foto: João Tuna – TNSJ

final, muitos acontecimentos e encontros se produziram numa busca quase épica de rigor e simultaneamente de fuga paródica.

Ricardo Pais, que obviamente cozinhou longamente o texto e a tradução antes de o servir aos actores, só consegue verdadeiramente visualizar a possível realidade carnal das palavras quando ouve os actores, como nos assegura: *“as peças, para mim, só começam no momento em que são lidas. Só a partir do momento em que as ouço, é que eu começo a sentir o texto”*. É um facto que mal um actor deixa sair da sua boca aquelas palavras que foram escolhidas para ele, rapidamente se estabelecem jogos de força e sedução com todas as outras vozes. Mesmo sentados à mesa, o corpo que se insinua na voz dos actores promete ou recusa muitas das visualizações que o encenador possa ter tido. Cada actor incorpora, ainda na voz, simultaneamente e de forma quase inconsciente, as reflexões e sensações que lhe produziram a sua prévia leitura da peça, a tradução proposta e as ideias do encenador para a sua personagem. Isto nem sempre acontece de uma forma pacífica como nos testemunha o actor António Durães: *“o mais complicado de integrar foi o Pai, que, como sempre acontece, foi fruto de uma construção articulada e negociada com o encenador, mas há personagens que se seguram com mais força às convicções inconsciente do actor que outras. Esta era do género «Iapa»*”. Sobre a sua primeira reacção a este texto seiscentista confessa Hugo Torres, em jeito da sua personagem Esganarello: *“Primeiro achamos que tem pó, depois achamos que o que não tem pó é coincidência, depois percebemos que as coincidências são muitos menos do que se pensava, depois começamos a olhar para ele como um texto dito sério e contemporâneo (como gostamos de dizer), depois gostamos do texto (mas não o assumimos, não esquecer que somos contemporâneos!), depois chamamo-nos idiotas por perder tanto tempo e começamos a lê-lo com olhos de ler”*.

O trabalho de mesa foi longo, recheado de suculentos especialistas (da tradução, de Molière, do caxineiro), muito pormenorizado e exaustivo e fundador do que seria o espectáculo final. Dessa análise surgiu a definição das linhas primordiais para cada personagem, o que, em vários aspectos, causou alguma perplexidade nos actores. Desde logo a distribuição dos



Foto: João Tuna - TNSJ

Impressa

papéis de Pai, Comendador e Pobre ao mesmo actor, com as inerentes e inevitáveis dificuldades de concretização já que essas personagens sendo diferentes deveriam ter uma linha interpretativa que lhes acentuasse as similitudes. António Durães, actor das personagens atrás referidas, fala-nos das dificuldades que teve em assumir algumas das perspectivas do encenador: *“Que o Pai é uma personagem castigada pelo comportamento do filho, isso está claramente presente no texto. Que é um ser castrador ou mesmo reaccionário, antigo, isso já é outra questão. Eu, por exemplo, tenho alguma dificuldade em vê-lo como antigo, porque eu acho o discurso do pai consentâneo com os valores que defendo”*. Sobre as duas outras personagens diz-nos ainda: *“As intervenções da estátua situam-me numa outra dimensão completamente diferente desta. O plano é o da anti-materialidade, apesar da robustez da pedra. Mas já não é da alma que se fala - ainda que se fale -, já não é sobre a ética que se discute, ainda que o seja, mas sim de vingança. A imaterialidade vinga-se, como o fantasma do pai de Hamlet que vem junto ao ouvido do filho. Onde mais estranhei, porém, o texto foi na personagem do Pobre Francisco. Não me apercebi da dimensão da personagem, da importância histórica”*. Nas palavras de João Castro relativamente à sua personagem Pierrot: *“... fui logo alertado em relação à possível impotência da personagem. Ao contrário daquilo que seria esperado tive de ver todo o discurso como uma forma de aproximação à personagem Carlota. O jovem pescador teria de ser robusto, de acreditar em si, de seduzir, devia ser enérgico e decidido; a grande dificuldade residia em ser confiante, mas não fanfarrão, enérgico mas não monopolizador. No confronto com D. João tive de ter presente que a personagem deveria ser sempre respeitadora, nunca começaria uma luta, o confronto seria passivo na acção e só de extremos vocalmente”*. Marta Freitas suavizou a perspectiva da sua personagem Carlota: *“ao contrário do que eu pensava no início, Carlota não quer magoar, nem desprezar Pierrot. Ela acredita que ele deveria ficar contente por ela se tornar senhora. Ela é bem disposta, viva, bem intencionada, muito sensual e encanta-se realmente com D. João”*. Pedro Pernas, D. Carlos, surpreendeu-se com algumas das indicações do encenador: *“A ideia de haver na relação D. João - D. Carlos uma possível conotação homossexual. A ideia de que, apesar de não concordar com os códigos de honra, devido à injustiça da sua incoerência, ter que me reger por eles, não só pela honra familiar, mas também porque era a única forma de manter D. João perto de Elvira, perto de mim. E longe de D. Alonso. Senti-me também desafiado pelo facto de ter que abordar o texto de forma jovial, até certo ponto rebelde, mas ao mesmo tempo com a educação e com a postura de nobre”*. Para Jorge Mota, Sr. Domingos: *“A ideia do encenador mais perturbadora, da minha ideia conservadora e refém de algumas memórias, foi: Não ser subserviente, porque se o D. João tinha o poder do título nobiliárquico, o Sr. Domingos tinha o poder do dinheiro. Daí dever estabelecer-se, do ponto de vista do Sr. Domingos, uma relação*

de igual para igual. Esta ideia do encenador também tinha a ver com o seu empenho de actualização deste discurso seiscentista e em revelar um Sr. Domingos diferente e mais forte, de forma a dificultar a vida a D. João e por consequência a realçar o poder da sua retórica. Por vezes algumas ideias concretizadas pelo encenador já tinham de algum modo sido intuídas pelo actor, como nos assegura Paulo Freixinho, D. Alonso: *“As ideias do encenador sobre a personagem foram de encontro às minhas ideias. Uma personagem que defende um código de honra, duro e com instinto assassino, um “skinhead” com vontade de matar através das palavras. A violência da personagem está assente no discurso, não no corpo. As palavras tinham que se apropriar do corpo*”. Ou ainda o caso de Joana Manuel, Elvira: *“Percebi que não era só para mim que Elvira era misteriosa e tornou-se claro que as decisões que tomássemos a iam formar mais do que as palavras que há trezentos anos estão na sua boca. Os subtextos possíveis eram inúmeros e transformariam necessariamente o peso, o espírito e a solenidade com que as palavras escritas resultariam na oralidade*”. José Eduardo Silva, a quem coube a dificuldade das pequenas personagens pouco caracterizadas como Gusmão, La Ramée, Rosimundo, fala-nos da necessidade de concretizar as ideias: *“depois de compreendido o texto, nova luz se coloca sobre as coisas, o que por um lado encurta as possibilidades de caminhos, mas por outro aumenta as possibilidades de construção concreta, não abstracta, perfazendo um somatório e não uma perda*”.

Obviamente as personagens mais discutidas, tanto individualmente como na sua relação com todas as outras, foram D. João e Esganarelo. O D. João na perspectiva inicial do actor Pedro Almendra era: *“um sedutor, um galã com uma capacidade retórica invejável, que com toda a delicadeza escolhe as palavras que, uma vez proferidas, são mais cortantes do que a sua espada. Além do mais, sempre achei que ele seria bonito, charmoso, autoritário e dono de uma pose invejável. A sua relação com todos os outros que se atravessam no seu caminho, ou que fazem parte desse caminho, é de puro desapego. Excepto o seu “in-fiel” escudeiro Esganarelo; o confidente, a voz da consciência que lança o alerta nunca ouvido*”. A grande cumplicidade e amizade que os dois actores que interpretam esta dupla protagonista têm na vida real, e o esforço que fizeram para intensificar a presença quotidiana de cada um na vida do outro, teve efeitos benéficos consideráveis no seu trabalho mas criou-lhes dificuldades acrescidas. Segundo Pedro Almendra: *“O mais perturbador foi perceber que este D. João era afinal um ser diabólico. Caminha em frente sem se importar com quem se atravessa no seu caminho. Nem Esganarelo é importante nesta caminhada do D. João (e isto perturbou-me a sério). Eu sempre achei este escudeiro essencial, ... cobarde mas sempre presente*”. Hugo Torres resume bem essa dificuldade: *“Um dos aspectos que no início me fez confusão foi a noção de subserviência. Tive alguma dificuldade em colocar-me na posição de criado do Pedro Almendra. Ao mesmo tempo que usei muita*

da relação de amizade que tenho com ele para criar a cumplicidade entre as personagens, essa mesma relação tornou-se quase um entrave nas cenas em que tinha de ser mais receoso ou submisso. Não é fácil, por mais que se represente, pensar “ai que medo que tenho do Pedro Almendra!” ao mesmo tempo que se partilha o camarim com ele e se acabou de almoçar no mesmo sítio”. A questão da autonomia de Esganarelo foi um aspecto revelador para Hugo Torres: “O Ricardo Pais, no início dos ensaios, disse-me que tinha de pensar em mim como sendo tão bonito como o D. João e esse conceito de que tinha de ser tão atraente como a personagem principal provocou-me alguma confusão. A memória que tinha do Esganarelo era de uma pessoa sem noção de sexo, sem qualquer tipo de poder de sedução. Essa memória, para além de limitar a personagem nas suas acções, tornava-o mais cinzento do que na realidade podia ser”.

“É preciso fazer e não dizer”²

Finalmente levantámo-nos todos da mesa. Estávamos todos já sintonizados numa mesma frequência, mas para Ricardo Pais, nomeadamente para este espectáculo, era também fundamental uma voz e um corpo colectivo. Uma espécie de unidade íntima e material entre os actores. Para isso tivemos aulas/sessões de voz com João Henriques e de contacto improvisação com David Santos. O desenvolvimento da sintonia física do elenco foi difícil, já que o contacto improvisação requer uma competência técnica e um arrojado físico muito mais próximo da experiência de um bailarino do que de um actor, mas revelou-se vital, até pela complexidade de co-habitação com o cenário, inclinado e agreste. Nunca foi um pressuposto a visibilidade explícita da técnica de contacto improvisação, mas a sua presença tornou-se clara na forma como os actores se moviam em palco ou até na forma como estavam quietos. Sentia-se também na confiança física entre os actores, no desdour da contracena, na capacidade de chegar a um limite físico e até na possibilidade da aventureira fuga para a frente de D. João. As sessões de voz, maioritariamente concentradas na expansão vocal dos actores e na forma de dizer o texto foram essenciais para que nenhum sentido ficasse sonoramente amachucado, nenhum ar faltasse a nenhuma frase, nenhuma cor a nenhuma palavra, nenhuma dignidade a nenhum sentimento. A importância destas sessões é bem clara nas palavras de Joana Manuel, D. Elvira: “foi preciosa a ajuda do nosso João Henriques, na procura em mim do centro daquelas palavras, no mais ou menos subtil reiterar de imagens, na compreensão do ritmo do texto, para evitar que o limar do supérfluo se transformasse num enunciar mecânico ou frio. Creio que a improvisação

² D. João de Molière – Acto II, cena 4 (tradução Nuno Júdice)

com o Pedro Almendra numa das aulas de corpo também deixou ecos profundos em mim.”

Três grandes dificuldades de débito de texto atravessaram esta produção. Por um lado o complicado trabalho elocutório, altamente ginasticado, sobre as matérias mais discursivas e retóricas, principalmente as grandes tiradas de D. João mas também as de Esganarelo e de D. Elvira, por outro, o trabalho de análise e de mecanização necessário para as cenas mais monossilábicas, obviamente influenciadas pelos atractivos improvisos da *commedia dell'arte*, como as cenas em que D. João se opõe a Maturina e a Carlota e ao Sr. Domingos e por outro ainda o esforço de naturalização nas falas em caxineiro mantendo ao mesmo tempo a graça e a inteligibilidade do discurso. O trabalho sobre o caxineiro foi muito árduo, altamente especializado, e para alguém que não é do Norte, como eu, muito à moda de Frankenstein. Durante muito tempo a Maturina pareceu uma espécie de ser de outro planeta vocal que tinha aterrado junto da Carlota e de Pierrot. Sobre as particularidades discursivas da sua personagem D. Elvira, diz-nos Joana Manuel: *“O discurso de Elvira quase não tem qualidade oral, é um discurso absolutamente epistolar. A semelhança quase textual de várias passagens com as Cartas Portuguesas é, aliás, disso testemunho. A pouca dependência que este tipo de discurso tem da contracena – pelo menos à primeira leitura – foi a primeira rede retirada, porque a solidez da respiração e do sentido do discurso é necessariamente muito mais autónoma e decisiva”*.

Já em processo de sintonia também agora na voz e no corpo, os actores iniciam a passagem do seu imaginário corpóreo das palavras para a realidade de um discurso que tem de pertencer a um corpo e por inerência a um ser. Começaram os ensaios. Sobre esta passagem das palavras para o corpo e ser/alma do actor, Pedro Almendra tem uma perspectiva surpreendente: *“Se me permites vou distinguir o corpo da alma porque o impacto foi diferente num e noutra, por influência, acho que muito consciente, do Ricardo. A primeira sensação foi de angústia, acho que o meu corpo rejeitou o movimento do discurso que, ao ser lido, me parecia ser completamente fluido e “orgânico”; para depois se transformar num autêntico combate de forças contrárias e ao que parecia, incompatíveis. O esforço foi quase desmoralizante. Foi nessa altura que a alma entrou em cena apoiada e empurrada pelo ego”*. Hugo Torres fala-nos do seu processo de construção da personagem Esganarelo: *“Quando começava a criar uma personagem usava um esquema muito parecido com o desenho. Imaginava uma figura, colocava-lhe a voz, dava-lhe uma ou duas contradições que podiam não ter nada a ver com o enredo e via como essa personagem conseguia dizer as palavras que já estavam escritas para ela. Nos últimos espectáculos que tenho feito tenho tentado mudar essa forma de construção, desde logo porque acho que construir a personagem a partir de fora pode limitar a evolução dela durante o processo de ensaios, já que passo mais tempo preocupado*

em resolver as contradições que eu próprio criei para a personagem e depois porque acho cada vez mais que a fonte de inspiração de onde o actor deve partir deve ser o texto. E toda a inspiração posterior deve ser filtrada por ele. E este foi o caso do Esganarelo. Quis partir do texto, das contradições do texto e deixar que fosse o ritmo que Molière escreveu para a personagem que decidisse a figura e matiz da personagem no meu corpo". Para João Castro, Pierrot: "A passagem da leitura para a cena foi pacífica em quase tudo. Foi necessário dosear a agressividade e jovialidade da personagem. Em momento nenhum podia ter pena de Pierrot. Estas foram as maiores preocupações do encenador, tornaram-se as minhas também". Marta Freitas fala-nos do seu primeiro embate com a materialidade corporal da personagem Carlota: "sentia que o texto fluía com bastante facilidade e que as minhas expressões faciais acompanhavam essa fluidez, por outro lado sentia uma enorme rigidez ao nível do corpo, ficando demasiado tensa em todas as movimentações de palco". Paulo Freixinho, D.Alonso, tem uma perspectiva quase oposta: "A tensão da cena instalou-se num jogo de território entre a minha personagem e o D.João, o meu irmão D. Carlos mediava os avanços e recuos. Cada vez que fazíamos a cena os movimentos iam ficando mais depurados, não sentia necessidade de me movimentar. O Ricardo insistia na violência da argumentação entre os irmãos: estas indicações foram fundamentais para criar tensão na cena, irmão com irmão, olhos nos olhos, com a mão sempre na espada, pronta para 'matar' D.João". Pedro Pernas fala da forma como construiu a sua personagem D. Carlos, por camadas: "A forma como comecei a trabalhar a cena, que me parecia ser a mais coerente, levou-me a um D. Carlos muito calmo, educado e até delicado, pela sua timidez, com plena gratidão e admiração por D. João. Acrescentei rebeldia, por ambicionar, até certo ponto, o modo de vida de D. João. Continuava com moleza e displicência física, dizia o encenador. À rebeldia, acrescentei individualidade, isto é, auto-confiança". Para Jorge Mota, Sr. Domingos: "A passagem para o espaço foi o momento das decisões e das confirmações daquilo que se esboçara no trabalho de mesa. A presença do outro, o contacto ou a sua ausência e as marcações no seu desenho, genialmente assessoradas por uma cadeirinha de penas giratória, ajudaram bastante a dar forma a um Sr. Domingos mais altivo e menos vulnerável à bajulação e retórica de D. João. E ainda a fugir da caricatura, quer vocal quer física, que foi a minha primeira tentação, mas, em boa hora, peremptoriamente recusada pelo encenador porque essa minha opção tornava a personagem mais velha, vulgar e submissa". Joana Manuel fala-nos ainda do carácter que a actriz imprimiu na personagem Elvira mas também na mudança de carácter que ela própria sofreu: "A aparente contradição entre os sentimentos veiculados pelas palavras e a sua exteriorização mais ou menos primária foi, para mim, o caminho mais interessante que esta personagem me fez percorrer. Seguindo as indicações da encenação, na segunda cena concentrei-me em passar as ricas imagens

que o texto traz e em não chorar, contradizendo as “lágrimas” que por duas vezes surgem no discurso. Que dizer da volta que tudo isto deu, se agora dou por mim a chorar, não onde falo das minhas lágrimas, mas quando insulto e ameaço, no final da primeira cena? Talvez que tenha muito a aprender com o teatro...”. Sobre isto, diz-nos Pierrot, nas palavras do seu actor João Castro, como se estivesse a imitar Esganarelo numa qualquer tirada em jeito de Tirésias: “O efeito que terá a longo prazo só o lobisomem o dirá”. Para mim própria, como Maturina, que é uma personagem relativamente clara e curta no papel, as grandes dificuldades surgiram em palco, no contacto com o espaço e o corpo dos outros. A tarefa para mim era conciliar a pulsão de *commedia dell’arte* que eu intuía na inverosimilhança da cena, e a realidade daquela situação e daquela personagem. Tudo isto potenciado pela consciência sempre presente da minha dificuldade com o sotaque. A dada altura tentei substituir o corpo italiano pelo corpo de caxinas. Falava alto, como se faz à beira mar, e de forma extrovertida. Foi-me pedido que falasse com a minha voz mais grave, para contrastar com a personagem Carlota e também, penso eu, para resolver questões de sotaque e de presença. Para mim, o corpo, e agora também a voz, era obsessivamente forma, plasticidade. O encenador várias vezes me alertou para o perigo do boneco. Sem grande resultado. Foi uma luta longa e até embaraçante. Só quando me consegui esquecer do corpo, ou antes da imagem que eu tinha do corpo, é que ele passou a funcionar e então finalmente apareceu um ser mais jovem, mais verdadeiro, com mais voz no corpo, e felizmente mais continuamente surpreendido pelo momento.

“... um momento de doçura em nada molesta a severidade do nosso dever.”³

Os ensaios, diários e bastante intensos, foram nesta produção bastante festivos: um elenco maioritariamente jovem, desafiado, uma boa relação entre todos, condições de trabalho, um encenador bastante atento, e segundo o próprio Ricardo Pais “*quase ternurento*” e um texto que apesar de difícil e irregular, nos dá a alegria de nos surpreender a todo o instante pela sua graça irresistível, e pelo seu empenhado e arriscado pensamento social e filosófico. A exigência do encenador, que não facilitou nenhum aspecto, que atentou minuciosamente em todos os pormenores, que não considerou acabado nada que alguém percepcionasse entreaberto, transformou os ensaios num contínuo desafio para os actores, tanto tecnicamente como pessoalmente. Foi requerido concentração, trabalho de casa, alerta criativo e contenção. Para cada ensaio o actor devia ter em carteira tudo o que se tinha passado até aí, mas manter-se preparado para mudar de rumo.

³ D. João de Molière – Acto III, cena 4 (tradução Nuno Júdice)

Para além disso a tarefa assumida por Ricardo Pais de “*procurar o mito na fuga do estereótipo*” era assustadoramente épica, porque se por um lado o actor tinha de manter a imagem arquétipo do mito dom juanesco, aquilo que faz alterar o batimento cardíaco da mulher e do homem, mesmo que de forma inconfessada, por outro lado tinha de trabalhar arduamente e conscientemente para fugir ao que estava incrustado em si dessa imagem. Foi como que encontrar uma Lâmpada de Aladino. Retirada a porcaria e o pó acumulados na lâmpada durante anos, ela pode brilhar em todo o seu esplendor e concretizar todos os nossos desejos.

Inigo Jones entre a arquitectura e o teatro. Uma consciência de autor.

Domingos Tavares
Universidade do Porto

Por toda a Europa o século de quinhentos assistiu ao regresso do teatro à cena pública enquanto se retomava o ideário clássico, onde a retórica e a tragédia se vinham impondo à tradição festiva medieval, que resistia tomando o carácter de passatempo civil ocupando tempos para o lazer das burguesias cortesãs. Essa tendência vinha-se consolidando desde a revolução urbana que acompanhou o ciclo final da Idade Média e princípio da Idade Moderna, a qual gerou um conjunto de valores novos no quadro das relações quotidianas onde releva o princípio de competitividade entre as principais cidades detentoras de monopólios de produção e troca de mercadorias. Na concorrência estabelecida entre os burgos e a afirmação de potenciais próprios, acompanhada da formação de riquezas materiais, a nova nobreza estimulava o exercício da afirmação individual como factor de mérito social, servindo-se particularmente dos artistas para a criação de uma imagem de prestígio e qualificação do espaço cultural que podiam dominar, por força do poder político adquirido.

Assim se foi consolidando uma consciência da arte como valor intelectual autónomo a que se associou a figura do autor criador na posse de uma dignidade individual própria e reconhecida. Cerca de 1380 em Praga, cidade burguesa da Boémia, Peter Parler deixou o auto-retrato esculpido na catedral como assinatura que reivindica a autoria da obra criada em benefício da grandeza da cidade. Florença como Veneza, Gand como Augsburg, Londres como Paris, desenvolveram o culto das artes e dos artistas com o mérito da invenção pessoal num contexto de valores locais mas, principalmente, com a sua integração num quadro de práticas em trânsito capaz de fomentar aquilo a que poderemos chamar o primeiro estilo internacional no quadro da civilização europeia. Os pintores de retratos viajaram de Florença para Bruges com a mesma normalidade com que os cavaleiros britânicos se integraram nas guerras dos florentinos. Van Eick, pintor flamengo, pintou em Portugal como na sua Bruges natal e também fez o retrato de casamento do jovem banqueiro italiano Arnolfini instalado

nos países baixos, enquanto Filipa, a princesa inglesa dos Lencaster, era negociada pelos burgueses do Porto para casar com o rei posto D. João I. A particularidade do renascimento do clássico procurado então nas repúblicas italianas tinha correspondência na recuperação palaciana dos espectáculos de rua da tradição popular que percorreu as cortes europeias dessa época.

Enquanto o saber e a ciência iam descendo à terra num racionalismo interpretativo cada vez mais prosaico a religião, por sua vez, recuperou a inteligência criativa de poetas e artistas para consolidar a presença do divino no coração das gentes à custa da sensibilidade emotiva. Era o jogo livre das sensações levantadas no deleite do usufruto do poema ou da pintura, capaz de provocar a imaginação interpretativa ou a ambiguidade da moral subjacente à obra de arte, que se constituiu como fonte do prazer estético, prazer alternativo a que todos podiam ter acesso. Ao fingimento e persuasão actuando sobre o espontâneo dos sentidos veio juntar-se a ambiguidade da interpretação de cada um, conferindo-lhe a liberdade de gozar no prazer do espírito, mais conforme à sua natureza individual.

Também a Inglaterra burguesa e tornada anti-romana no contexto do avanço da guerra religiosa que isolou a Europa do norte em relação aos estados mediterrânicos fieis ao catolicismo fixou a irresistível caminhada para o gosto clássico dominante ao sul, através do teatro de Shakespeare explorando a versão trágica dos sentimentos humanos, enquanto Bem Johnson inventava “Volpone” e o teatro dos humores. Inigo Jones, o artista viajante formado em Veneza, deixou-se enredar pelas encenações do arquitecto Buontalenti na corte dos Médicis quando a Itália assistia ao nascer do espírito do barroco, imposto pela nova doutrina da contra-reforma. Jones foi escultor, modelador, pintor, hábil utilizador da arte do desenho, coleccionador, encenador de teatro e festividades, arquitecto, gestor de espaços urbanos, arqueólogo amador, chegou mesmo à experiência do parlamentar sem sucesso que caracteriza o filósofo humanista, tomando a figura do verdadeiro homem universal no sentido renascentista. Ao longo da primeira estadia em Itália tomou contacto com a obra e o tratado de Palladio. O mesmo ciclo de tempo permitiu-lhe conhecer os hábitos mundanos das casas nobres onde se encenavam mascaradas e outras formas de teatro musicado para divertimento da corte que rodeava os príncipes italianos.

Regressado a Londres, Inigo Jones prestou serviço aos novos reis de Inglaterra, que pretendiam tomar o programa dos reis imperiais europeus como Henrique IV de França ou Filipe II de Espanha, pondo em prática um programa de afirmação do rei como senhor todo poderoso contra o quadro da sociedade burguesa dominante, reivindicando para si toda a autoridade e mando. A arte em geral e particularmente os espectáculos no salão da rainha revelavam-se contrários aos interesses dos pacatos

comerciantes e constituíram um instrumento desse discurso de afirmação de um novo Salomão, justo e quase divino. Cedo se estabeleceu uma relação de proximidade e confiança da rainha Anne com o artista Jones que, ano após ano dedicou parte muito significativa da sua actividade na preparação de *masques*. Eram espectáculos semelhantes às mascaradas italianas que tradicionalmente se celebravam na corte em 6 de Janeiro, noite de Reis. Neles a dinâmica e extrovertida soberana colocava um enorme entusiasmo a par de um elevado orçamento extraído do erário real. Eram uma espécie de variante de teatro, simultaneamente jocoso e panegírico, integrando declamação, música e dança, em que participavam como actores amadores o rei, a rainha, os príncipes e outras figuras da nobreza. Os textos foram predominantemente da autoria de Ben Jonson até à altura em que se deu um corte radical de relações entre Inigo e Jonson. Ao longo de trinta e cinco anos, quinze dos quais em vida da primeira rainha, Inigo foi o produtor regular destes espectáculos com apenas breves interregnos e, em geral, desenhou os cenários, maquinaria e guarda-roupa, o que lhe ocupava alguns meses em cada ano para a apresentação em *Banqueting House*. A intervenção de Jones era global, tirando partido da extrema habilidade no desenho usando o princípio do projecto na concepção geral das cenas. Dos seus conhecimentos sobre o teatro italiano recorreu à utilização de maquinarias de palco e cenários em perspectiva.

Entre a primeira experiência na corte e a representação dos *masques* “*Love’s Triumph*” dedicada ao rei Carlos I e “*Chloridia*” dedicada à rainha Henrietta Maria, representadas em 1631, Inigo Jones produziu várias dezenas de espectáculos, a maioria dos quais com textos de Ben Jonson. Esta colaboração passou por algumas quebras pontuais, nomeadamente depois de 1625 quando o novo rei foi submetido a uma forte pressão política na disputa de poder com o parlamento inglês, sendo invocado como causa próxima dessas desavenças os elevados gastos da coroa, forçando-o a suspender durante alguns anos o nível de encomenda deste tipo de serviços, com claro prejuízo para o escritor que passou igualmente por alguns insucessos nas apresentações de carácter público na cidade. Mas após a representação daqueles dois espectáculos, deu-se a ruptura definitiva entre os dois colaboradores quando Jonson se recusou a colocar o nome de Inigo Jones na capa da publicação do texto de *Chloridia*, depois de um primeiro conflito a propósito da publicação de *Love’s Triumph*. A instabilidade emocional do poeta aliada a alguma inveja perante a sempre crescente confiança do rei no arquitecto, que por sua vez se tornara mais arrogante na afirmação das autorias enquanto criador intelectual, levou a um agressivo corte de relações entre os dois, a ponto de inviabilizar a colaboração entre a poesia e o desenho inventivo, caindo a simpatia do rei e da rainha para o lado do arquitecto, com a marginalização do poeta.

Não saiu claro desse debate qual seria o peso real de autoria a dividir entre o criador do poema e o inventor do espectáculo, objectivo último na concepção do teatro barroco. Na interpretação deste sucesso histórico levantam-se algumas questões relacionadas com a valorização da obra de arte e, em consequência, com a legitimidade autoral das diferentes formas de expressão quando uma qualquer realização do tipo *performativa* integra diversas competências com capacidades distintas quanto aos meios de registo da obra para memória futura. O espectáculo ao vivo é sempre uma forma de expressão efémera, mesmo se considerarmos uma série de representações da mesma montagem, ou até mesmo uma qualquer técnica de gravação capaz de informar posteriormente à desmontagem quais as características de uma determinada encenação, com autor. O poema, com ou sem uma didascália orientadora, foi ao longo dos tempos o meio possível para perpetuar o acontecimento artístico de natureza teatral. Mas poderemos aceitá-lo como criação exclusivamente individual, de autoria nominal simples? Particularmente se ele serviu como suporte de uma ideia construída colectivamente no processo da concepção do espectáculo que dependeu igualmente do desenho das formas espaciais que o continham, da caracterização da cor e da luz, da roupa e pinturas que consubstanciaram a imagem global, da respiração e força de voz dos actores que deram corpo e vida à emoção do público presente? Será que em teatro vale o poema como registo total da obra? Existe um autor da criação colectiva que possa reivindicar os seus direitos em exclusividade?

A arquitectura, resultado de uma invenção gerada no plano intelectual e sucessivamente transformada em coisa física pelo acto da realização construtiva, está mais perto do poema como criação de autor, do que do teatro enquanto peça complexa resultado de múltiplas contribuições e competências. Ainda que seja imperativo reconhecer a arte da arquitectura como fruto de contribuições múltiplas e muito dependente da capacidade técnica das especialidades que vêm em seu apoio para transformar o desenho/projecto em obra real. Nesse sentido os arquitectos reivindicam a autoria das suas obras ainda que respeitem a importância decisiva das colaborações. Em inúmeros casos reconhecem sem dificuldade ou adoptam por iniciativa própria a legitimidade da autoria colectiva. Assim Inigo Jones se considerava co-autor do espectáculo "*Chloridia*" e a recusa da inclusão do seu nome na publicação do texto, única referência memorial do acontecimento artístico disponível naquela época, despertou-lhe a consciência de autor, levando mais longe o sentimento de orgulho próprio por estar activamente a contribuir para a cultura do seu tempo, como Peter Parler quando deixou o auto-retrato esculpido na catedral de Praga. Assumia uma competência sólida e própria no mundo da arquitectura dos espaços de representação simbólica dos valores que estavam em jogo naquelas circunstâncias.

Durante muitos anos Inigo Jones dirigiu com dedicação os serviços da inspecção dos trabalhos do rei, ao longo dos quais teve de enfrentar conflitos de interesse muito complexos, concentrando sobre si a fúria popular em ocasiões como a que ocorreu quando mandou demolir um bairro anexo à catedral de *St. Paul* para permitir as obras de reconstrução da igreja e desimpedir o local. Acompanhou o seu soberano nos dias difíceis da guerra civil e, já de avançada idade, foi vítima do cerco das tropas parlamentares ao refúgio do rei em *Basing House*, no Hampshire. Feito prisioneiro pelos soldados sitiados, foi exposto nu na praça da povoação, num palanque, como símbolo inimigo exposto ao escárnio do povo, num espectáculo de vergonha de que não se reivindicou autor. Depois foi a vez do próprio rei, senhor do projecto de constituição de um poder absoluto representado na mais significativa obra arquitectónica de Inigo Jones, a *Banqueting House*. No palco improvisado fronteiro ao edifício real, Carlos I de Inglaterra foi decapitado, dando expressão à mais brutal, intensa e verosímil linguagem barroca, na representação pública de um acto de poder. Deste espectáculo nunca foi possível identificar o verdadeiro autor.

The city, the stage, the voyage: space and body in Ben Jonson¹

Rui Carvalho Homem
Oporto University

My title grows out of a concern with “body” and mobility that integrates a major theme of Jonson studies in recent decades. That theme reflects a perceived necessity to rescue Jonson from his self-fashioned image as monolithic classicist, literary pedant, and political reactionary: such are the values today associated with the image of authorship that Jonson did his best to create for himself, an image textually embodied in his 1616 *Folio Workes*. Although this concern with rescuing Jonson from himself has long been in evidence, it is significant that two collections of essays published a few years ago, revealingly titled *Refashioning Ben Jonson* (Sanders et al 1998) and *Re-Presenting Ben Jonson* (Butler 1999), should be defined by a sense of urgency in the task(s) indicated by their titles, explicitly taken on for the sake of a cultural moment not much interested in a classically austere and politically conservative Jonson.

The on-going and protracted reconfiguration to which these books are recent contributions has found some of its choice objects in Jonson’s representations of the body, of its space and its life, and in a corresponding definition of Jonson’s stance as satirist and as comic dramatist. And this global reevaluation of Jonson, with its emphasis on his writing of the body, has found (since the 1980s in particular) a fundamental theoretical prop in Mikhail Bakhtin’s famous disquisition of the grotesque in late medieval and early modern popular festive culture (Bakhtin 1984).

I acknowledge, from the outset, the importance of Bakhtin’s *Rabelais and his World* for some of what follows. Of Bakhtin’s thesis I will retain, in particular, those basic concepts which, despite some critical overuse, still preserve (in my view) their operative and heuristic value – concepts such as the denial of spatial constraint, which he sees as proper to the

¹ Some passages from this essay appeared in an earlier form in my “Fleshly Voyages: Ben Jonson, Space and the Body”, *SEDERI XI: Revista de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses* (Huelva: Universidad de Huelva, 2002) 25-41.

carnavalesque sense of the world; the correspondence of this in representations of the overspilling body, the body which breaks its boundaries, the “open” body which thus differs from the closed, individualised, spatially definite body of “classical canons”, and of bourgeois individual existence; and the regenerative ambivalence of scatology, laughter and aggression in “grotesque realism”, as opposed to modern forms of the grotesque (Bakhtin *passim*). Bakhtin’s underlining of a positive dimension to verbal and scatological aggression in grotesque realism, as a form of balancing death with life in the celebration of a collective body, will be understood, in this essay, to be akin to the world of comedy, in its gregarious and exculpatory dimension – and distinct from (if not opposed to) satiric violence, in that conventional sense which finds its correspondence in the acknowledgement of a sense of superiority and detachment on the part of the satirist, and of the audience he summons to his side, vis-à-vis the butts of satiric attack.

In general terms, my argument will emphasise the way in which Jonsonian renderings of bodily space, and of the spaces against which it is represented, can provide an enlightening access to his political and ethical universe, taken as an evolving set of attitudes, rather than as a static and ever coherent construction of reality. I will thus have to be aware of the variety of forms assumed by that “absolute centrality of the body to Renaissance culture” which Jonathan Sawday, a major practitioner of “somatic criticism”, underlines in his study of anatomy and dissection as master tropes for an early modern epistemology and its ensuing forms of representation (Sawday 1995: 229 and *passim*).

The pertinence of Sawday’s study to my theme (and my title) also derives from his remarks on that “spatial organisation of knowledge” for which he claims the body became a prime model within Renaissance culture – and to which the development of printing further contributed (Sawday 1995: 135-6). Equally cogent for my concern with body and space is his equation of the endeavours of the early modern science of the body (in the process of being accurately mapped), and the expansion of European knowledge of (and power over) the world:

The body was territory, an (as yet) undiscovered country, a location which demanded from its explorers skills which seemed analogous to those displayed by the heroic voyagers across the terrestrial globe. (Sawday 1995: 23).

A major concern of this essay is the importance of space for the production of meaning (the space *of* the body, and the space in which bodies move and interact), and the way in which Jonsonian space arguably “opens up” – both in the scope and dimension of his dramatic space, and in the ethical implications of that expanding space – in particular at one point in

the course of his work. But it should be highlighted that Jonson usually shows little enthusiasm for the notion of travelling, or of the voyage as a rewarding endeavour, for mobility (in short) as a mark of a new paradigm of the human. His treatment of such dynamics reflects, in broader terms, a disaffection with the ethos of urban individual mobility proper to early commercial capitalism; more specifically, it is a characteristic instance (even if with an element of idiosyncrasy) of Jacobean satire of travellers. Both his epigrams and several of his plays foreground Jonson's tendency to equate travelling with false pretensions, as much as his regular satiric targeting of harebrained "schemes" or greedy "projects".

In this as in other respects, though, Jonson is ultimately found to be less stable and coherent than his self-fashioned authorial identity might suggest. This, I believe, will become apparent in my approach to the three texts on which I will be focusing: a 1609 masque, *The Entertainment at Britain's Burse*; his epigram "CXXXIII, On the Famous Voyage" ([1612?] 1616); and his comedy *Bartholomew Fair* (1614).

Jonson's views on the mercantile yield of most early modern voyaging should seem definitely expressed by the satire of acquisitiveness to be found in much of his work; yet a text believed to be the most recent addition to the Jonson canon – *The Entertainment at Britain's Burse*, a 1609 masque rediscovered by James Knowles in 1997, and published in 1999 – can easily and surprisingly read like a panegyric to trade and merchants. Written for the opening, in 1609, of the opulent New Exchange (designed by Inigo Jones), *The Entertainment* proposes the opening ceremony itself as a voyage of discovery, by having the Key Keeper introduce himself as the "compasse" that will guide his royal audience "vppon some lande discouery of a new region heere" (Knowles 1999: 132). This dramatisation of commercial ambition for a royal and aristocratic audience contains the occasional jab at the preposterous schemes of projectors, or at "young return'd trauaylors", who "studyed little and trauayled lesse for that" (Knowles 1999: 133); it itemises commodities in long lists, glittering goods brought home by both straightforward business and far-fetched schemes for the satisfaction of wealthy consumers – but it is only uncertainly that it provides the reader with semantic and rhetorical elements that may render its celebration of commodities ironical. Further, *The Entertainment* ends with a generous offer of bargains, and the shopkeeper's wish that "god make me Rich, which is the sellers prayer ever was and wilbe" (Knowles 1999: 140). According to the text's editor, the whole description of the New Exchange amounts to "an almost incredible traveller's tale", and embodies "Jonson's vision of the wonder and mystery of the Burse" (Knowles 1997: 15).

As underlined above, instabilities such as caused by this surprising text have in recent years been foregrounded by a context of reception which, rather than regretting Jonson's contradictions, welcomes them as

a means of countering the totalising design of the author's self-fashioning and proposing instead a more complex and tolerant Jonson (see Sanders 1998: 1-27 and *passim*). This argument has been accompanied by a reconfiguring of the Jonson canon that entails a shift of attention to the more peripheral texts (dramatic and non-dramatic), deliberately avoiding the best-known comedies (see Sanders 1998: *passim*, Butler 1999: *passim*). My argument partly gestures in that direction, by departing from this rediscovered masque and moving on to one of the Epigrams; but I will, on the other hand, support my ultimate argument by looking at the last of the so-called middle comedies (*Bartholomew Fair*), to argue that it is in fact crucial to illuminate the "opening up" of Jonson's space, in the direction (precisely) of a more tolerant *ethos*, and of a more accepting relation to the body.

But first, a glimpse of Jonson at his satirically most aggressive – which also means, most distrustful of mobility – in epigram "CXXXIII, On the Famous Voyage" (Herford & Simpson 1947: 84-9). The *Epigrams* were probably completed around 1612, but do not seem to have been published before their inclusion in the 1616 Folio *Workes*. The closing piece in the collection, "On the Famous Voyage", is all the more infamous since the American critic Edmund Wilson, in his 1948 essay "Morose Ben Jonson", elected it as the "fullest and most literal expression" of "the whole malodorous side of Jonson" (Wilson 1948: 256). The mock-heroic design is apparent from the opening, proemial lines, where the satirist offers his times and places as debased analogues to Classical figures and landscapes: the new voyagers, whose exploits are announced as surpassing those "Of Hercvles, or Thesevs going to *hell*,/Orphevs, Vlisses" (ll.2-3), etc., are obscure gentlemen of Jacobean London, and their "venture" aims at taking them to Holborn up the Fleet Ditch, a watercourse which had in Jonson's time become no more than an open-air sewer (Boehrer 1998: 158-9). Up the Fleet Ditch, therefore, the challenges, ghostly encounters, and trials to be faced are totally scatological in nature. Parallel to the laughable equation with ancient and mythological voyaging, this "braue aduventure" is compared with other modern epics of mobility – "[of] him that backward went to *Berwicke*, or which/Did dance the famous *Morrisse*, vnto *Norwich*" (ll.35-6), "A harder tasque, then either his to *Bristo*,/Or his to *Antwerpe*" (ll.39-40) – which, in their foolishness and lack of consequence, threaten to become debased synecdoches for all travelling.

The debasement that this voyage involves also affects the space that witnesses and somehow produces it – the space of the early modern city. As Bruce Thomas Boehrer argued in his suggestively titled *The Fury of Men's Gullets: Ben Jonson and the Digestive Canal*, there is a socio-historical specificity to this epigram which derives from the way in which demographic expansion, together with decisive changes in patterns of living, was

causing England to evolve from “an economy of waste retention” to “an economy of waste expulsion” (Boehrer 1998: 151 and *passim*). There is, then, a historical prominence of sewage systems which entails, in Boehrer’s response to Edmund Wilson’s indictment of Jonson as a severe case of anal neurosis (Wilson 1948: *passim*), that “Jonson’s preoccupation with excretory processes should arguably be viewed as culturally paradigmatic rather than individually neurotic” (Boehrer 1998: 14). After all, the very last words in Jonson’s epigram are a tribute to “[him], that sung A-iax” (l.196) – Sir John Harington, who had celebrated his own invention of the flush-toilet (whilst possibly also satirising wild “projects”) by writing *A New Discourse of a Stale Subject, called The Metamorphosis of Ajax* (i.e., “a jakes”) (Prescott 1998: 106, Boehrer 1998: 151-2). If these voyagers’ traversing of the city at all times reflects the coexistence of multiple bodies which eat, digest and excrete in an ever more crowded space, it is also true that the expanding city is represented in terms that activate its culturally long-standing analogy with the human body – in this case, a flatulent, congested as much as voracious body, visited in the rank evidence of all its functions. Another commonplace analogy that Jonson exploits towards the end of the epigram is that which equates money with excrement: “heap’d like an vsurers masse” (l.139). The image reminds us that the allegorical body here visited is the space of an egocentric acquisitiveness which is the opposite of that celebratory scatology of grotesque realism, in which excrement, rather than amassed, is joyfully alienated in the form of festive aggression (Bakhtin 1984: *passim*). And yet another sign of the negative satiric treatment of this voyage is its ultimate static nature, the ineffectuality of the movement attempted: these voyagers brave no challenge, pass no trial, any purposes of mobility are never achieved (cf Boehrer 1998: 163-4). The epigram’s closing image is that of a memorial adequate to the voyagers’ achievement and the universe represented: the “Pyramide” of excrement which keeps growing in the stifling sewer that becomes emblematic of circulation in the modern city.

To find, in Jonson, representations of a body and a space arguably evocative of the forms of “grotesque realism”, rather than an extension of these instances of the “modern grotesque”, we need to look into a comedy first performed in 1614, *Bartholomew Fair* – the space of the fair itself, and those who belong to it, rather than the city visitors. Indeed, with the majority of those characters who come from the city for a day at the Fair, we witness a dis-location to the fair of the gestures and forms of desire proper to the socio-dramatic space of the city as elsewhere represented by Jonson. Two socially and economically predatory gallants progress from the city to the fair in search of a profitable marriage; a minor legal agent and would-be author, seeks in the fair’s puppet theatre a dramatic glory

that proves proportional to his talents; a Puritan, Zeal-of-the-Land Busy, tries to conceal a gluttonous body behind a spiritual mission, and will be exposed at the fair. The fair will have on the city characters the effect of a space of revelation, to be dramatically effected through a foregrounding of the body in its lower functions, manifested through its openness, through the breaking of its boundaries: sudden calls of nature, a sudden vomit, etc. – varying forms of the confrontation with the question repeatedly posed by the ubiquitous Trouble-all, the madman of the fair, inquisitive of the grounds for authority: “where’s your warrant?”.

Social history lets us know that Smithfield, the setting of the fair, was being encroached upon by the city space in the early seventeenth-century (Sanders 1998: 13): the site of this revenge is thus a space under pressure, a boundary between two cultural spaces, one of which is regressing – but not without a fight.

That *agon* takes place, to an important extent, on the space of the body, and of its troping in terms of the fight between Carnival meat and Lenten fish – in the voice of Ursula, mistress of the pig booth, between herself, “a plaine plumpe soft wench o’ the Suburbs”, and the city woman, “like a long lac’d Conger, set vpright” (II-5: 83, 87). Roasting pigs at the centre of the fair, ruling over it as “*Vrsa maior*” (II-5: 190), and indistinctly hailed or derided as the “fleshy woman” (III-6: 33), the “shee-Bear” (II-3: 1), the “mother o’ the Pigs” (II-5: 75), the “fatnesse of the *Fayre*” (II-2: 118), the “Body o’ the *Fayre!*” (II-5: 73), Ursula epitomises her environing space – and its allegorical coextension with the world (as Patricia Parker points out in her study of *Literary Fat Ladies* – Parker 1987: 24-6). She is a clear-cut example of the apotheosis of the body in grotesque realism: the ambivalent duality of the grotesque body, as a space where life and death coexist in that circularity which secures the regular triumph of the former, is instanced in her double function as provider of food as well as of the only equivalent to a toilet in the fair – thus foregrounding that other characteristically grotesque trait which is the fusion and interchangeability of bodily functions. It will be from her booth that the decisive moment will be produced for bringing *Bartholomew Fair* to a gregarious and absolving ending, in which all bids for individual assertion, prominently including those put forward by Judge Adam Overdo, will be dis-authorised and diluted in food and drink. The analogy between text and body which Jonson himself stimulated makes it less simplistically biographical to point out, in connection with this deflation of authority, that the expansion of Jonson’s own body to a near-legendary fatness was by the time of *Bartholomew Fair* already a conspicuous aspect of his public persona, and one that he himself seems to have associated with the growing spaciousness of his reputation (Boehrer 1998: 83-5). An ironical connection between the ambitions of a physically and literarily growing authorial body and the gluttony

for promotion which the fair denounces, offering instead a confrontation with the body as the great leveller, is thus not completely speculative – in particular when the misjudgements of judge Overdo, highest example of the dis-authorized, are named his “discoveries”, precisely one of the titles given by Jonson to his own book of maxims and basic principles.

To conclude: the three texts considered are all crucially centred on the human rapport with space, but they are also fundamentally diverse instances of Jonson’s writing:

- *The Entertainment at Britain’s Burse* gives us the early modern dramatic poet who cannot afford to alienate a royal patron: the first English poet to have enjoyed the status of Poet Laureate emerges in this text lending his wit to a festive dramatisation of precisely those acquisitive drives that elsewhere he would lambast;
- indeed, his last and longest epigram evinces the acerbity of his satiric treatment of ventures moved by greed in an early modern world where circulation starts being equated with increased opportunities for wealth;
- a similar judgement might be passed on the denunciation of the urge felt by the city characters to visit the Fair – were it not for the fact that Smithfield becomes not just a space for the exposure of their pretensions, but also for the emergence of a third term, an alternative to transgression and its condemnation: the starkness of the body and its workings as the fundamental leveller. In the Fair the city finds its enabling and redemptive other, with which it can enter a dynamics that proves productive of a more balanced and reconciled relationship to experience and to the spaces against which it is lived.

The outcome of *Bartholomew Fair* can thus be seen as a moment of arrival of a writing of the body, and of a management of space, which allows us to counter the conventional view of Jonson as the static and pedantic proponent of a “classical” closure, and endorse rather Bruce Thomas Boehrer’s view of him as the practitioner of a “poetics of mobility”, concerned with “notions of movement, kinesis, energy, exploration” (Boehrer 1998: 202); a poetics that ultimately calls on the flesh to disprove a monolithic construction of authorship.

References

- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and his World*. trans. Hélène Iswolsky. Bloomington, In: Indiana U.P.
- Barish, J.A. (1953). "The Double Plot in *Volpone*". J.A. Barish (ed.),: *Ben Jonson: a Collection of Critical Essays* (1963). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. 93-105.
- Barton, Anne (1984). *Ben Jonson, Dramatist*. Cambridge: C.U.P.
- Boehrer, Bruce Thomas (1998). *The Fury of Men's Gullets: Ben Jonson and the Digestive Canal*. Philadelphia, Pa: Univ. of Pennsylvania Press.
- Bristol, Michael D. (1985). *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York and London: Methuen.
- Butler, Martin (ed.) (1999). *Re-Presenting Ben Jonson: Text, History, Performance*. Basingstoke and London: Macmillan.
- Farley-Hills, David (1981). *The Comic in Renaissance Comedy*. London and Basingstoke: Macmillan.
- Frye, Northrop (1973). *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). Princeton, NJ: Princeton U.P.
- Griffin, Dustin (1994). *Satire: a Critical Reintroduction*. Lexington, Ky: The Univ. Press of Kentucky.
- Herford, C.H., Simpson, P. (eds.) (1937). *Ben Jonson*, vol.V. Oxford: Clarendon Press.
- Herford, C.H., Simpson, P. (eds.) (1938). *Ben Jonson*, vol.VI. Oxford: Clarendon Press.
- Herford, C.H., Simpson, P. (eds.) (1947). *Ben Jonson*, vol.VIII. Oxford: Clarendon Press.
- Kernan, Alvin (1965). *The Plot of Satire*. New Haven and London: Yale U.P.
- Knowles, James (1997). "Cecil's Shopping Centre: the rediscovery of a Ben Jonson masque in praise of trade". *Times Literary Supplement* (February 7): 14-15.
- Knowles, James (ed.) (1999). [*The Entertainment at Britain's Bourse*]. Butler 1999: 132-51
- Loewenstein, J.F. 1999: "Personal Material: Jonson and Book-Burning." Butler 1999: 93-113.
- Lyle, Alexander W. (1974). "Volpone's Two Worlds". T.J.B Spencer (ed.), *The Yearbook of English Studies* vol.4. Birmingham: Modern Humanities Research Association. 70-6.
- Parker, Patricia (1987). *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*. London and New York: Methuen.
- Paulson, Ronald (1967). *The Fictions of Satire*. Baltimore, Md: The Johns Hopkins Press.
- Pollard, Arthur (1970). *Satire*. London: Methuen.
- Prescott, Anne Lake (1998). *Imagining Rabelais in Renaissance England*. New Haven and London: Yale U.P.
- Rhodes, Neil (1980). *Elizabethan Grotesque*. London: Routledge.
- Sanders, Juliet, Kate Chedgzoy and Susan Wiseman (eds.) (1998). *Refashioning Ben Jonson: Gender, Politics and the Jonsonian Canon*. Basingstoke and London: Macmillan.
- Sawday, Jonathan (1995). *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London: Routledge.
- Wilson, Edmund (1948). "Morose Ben Jonson". *The Triple Thinkers: twelve essays on literary subjects* (1962). Harmondsworth: Penguin. 240-61.

Take, eat; this is my body – a few remarks on the banquet scene in Marlowe’s and Shakespeare’s tragedies

Nuno Pinto Ribeiro
Oporto University

1. “Banquet scene” “trial scene”, “temptation scene” – on the Elizabethan and Jacobean stage typical situations support the action of plays in some of their most characteristic patterns.

Strategic disposition of “trial scenes” in *King Lear* favour the sense of progress in self-knowledge and shape the conflict in productive operations of correlation and reversion; the “temptation scene” in *Othello* goes along with the ascent of the villain that plays his cards according to more and more risky challenges, and accelerating disintegration of social values and moral references, or painful alienation and vital exhaustion of the self are framed by the terrifying atmosphere of opacity inhabited by the elusive and tricky power of temptation in *Macbeth*. And these paradigms labelling scenes of distinctive configuration also come into view to generate conflict and rouse tension in the moment when the prince of Denmark meets the ghost of his father, confronts Ophelia, challenges his mother or responds to the devious contest of Laertes and Claudius. Sister categories could be added, and the “wooing scene”, in some way a qualification of the “temptation scene”, is an impressive device in *Antony and Cleopatra* and is to be found whenever the plot needs momentum and impulse, or bifurcates into new developments: Dido holds Aeneas in her arms and institutes dissention between love and duty, the Scythian lord of war captivates Zenocrate and joins his Muse of Love to the mysterious urge to expansion and conquest, Callapine, son of Bajazeth and prisoner of Tamburlaine, persuades his gaoler to set him free, Richard Gloucester seduces Lady Anne and rejoices over such an encouraging achievement, the Duchess of Malfi overwhelms Antonio, putting at bay his doubts and fears, in a gesture that ignores power relations and seals her appalling fate, ... a never ending story of inscribed standard situations of structural value.

Elizabethan and Jacobean tragedy registers also the ubiquitous presence of the “banquet scene”. This formulaic expression does not necessarily

concern gorgeous and crowded gatherings or receptions; contemporary range of meaning of “banquet” includes, among others:

- A slight repast between meals. Sometimes called running banquet.
- A feast, a sumptuous entertainment of food and drink; now usually a ceremonial of state feast, followed by speeches.
- Also applied to the to the Eucharist or Lord Supper. It occurs in Homilies (“O heavenly banquet, then so used”). See also Richard Hooker – “Christ assisting this heavenly banquet with his personal presence”.
- A course of sweetmeats, fruit, and wine, ... (Oxford English Dictionary).

Emphasis given to the symbolic dimension of these scenes, either in the context of a high mimetic mode or along the lines of the generally assumed theoretical and creative distance in relation to classic dramatic heritage, tends to stress ceremony and practices of social import. Moreover, the sense of community and participation involved does more than revisit and confirm gregarious ties and social allegiances: either both in ostensive and vague reassessment of celebration and the sacred or in both deliberate and unconscious subversion of cultural paradigms, hosts and guests in Marlowe and in Shakespeare activate ambiguous or ironic meanings in their re-presentation of the past in the present.

II. Origins of Western theatre and drama are still a matter for controversy. Aristotle suggests an organic evolution starting in a pristine dithyrambic situation – the chorus of members of the Attic tribes singing hymns to Dionysus, the thespian detachment of an element of the group creating the incipient frame of dialogue and conflict later ratified by a progressive individuation of actors interpreting a text on the stage. The god of the vine and fertility may keep a persistent rule over the great civic festivals of Athens; but the religious moment vibrating in the stories of gods and heroes goes hand in hand with the versatility and refashioning of those founding myths. Alternative and more recent views, however, claim that the explanation for the passage from the oral and formulaic culture of the bard of Homeric times to the more sophisticated attitude of rhapsodes and, later on, to the even more elaborate devices of written drama is to be found in a literary revolution that runs side by side with the long process affecting a community of warriors evolving towards a democratic

polis of merchants¹. Be that as may be, rite and performance reciprocate in that common ground so vividly illustrated by the frantic congregation of women, devoted worshippers of Dionysus, that every two years in the cold winter mountains capture and devour a wild animal and in so doing incorporate the potency of the god. In *The Bacchae* lies the familiar testimony of one of the most startling and mysterious features of ancient Greek culture. Tragedy, perhaps *tragos* and *odia*, the scapegoat and the song celebrating the god and performing the propitious rituals of nature and fecundity. The consecrated animal and the consecrated wafer.

Medieval drama and Christian worship are also inscribed in a complex frame of mutual response. The cradle of drama, after the long hiatus of the Dark Ages and the sustained hostility held against it by the new faith, may either be located in a liturgical moment of incipient possibilities or in a more autonomous impulse; and consolidation of performance and aesthetic feeling, running along a process of take and leave with religious devotion, reinstates, under the sign of paradox, a strange case of partnership interspersed with emulation and mutual exclusion. In the field of an oral and visual culture, pageants may be an efficient ancillary to celebration and a powerful means of indoctrination of illiterate congregations, but exuberance and expertise may also insinuate spirits of another sort. Different texts, formally more elaborate, austere, and ostensive in doctrinal intention would hand down to the Elizabethan drama a moral allegory to be refashioned into a wider range of artistic devices and insight; but cathartic violence and spectacular gratification was the domain of mystery plays, later to be exposed, along with the vivacity of folk festivals, by zealous divines and pious guardians of the temple in a reformed age. Garments, histrionic gestures and rhetoric apparatus declare similarities between preachers and actors and put insidiously pulpit and stage face to face: profanation and deviance, anyway, only make sense in the context of their alternative categories.

Dionysus is not far from the solemn elevation of the consecrated host. Doctrinal discriminations of spiritual or material presence, and subtle modulations imposed on sacramental reception illuminate a very different frame of reference, but the primitive experience stresses the archetypal inclusion of the representation of the past in the present.

///. Sitting at the table, partaking the food and passing goblets around, listening to stories or music: the banquet scene is a typical embodiment of the sense of unity and friendship. Celebration is specially conspicuous

¹ WISE, Jennifer, *Dionysus Writes – The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998, pp. 24-36.

when the members of the group, not assembled in a mere accidental or informal occasion, share values and interests in a common set of life principles. King Arthur and the Knights of the Round Table join in a steadfast loyalty and a feeling of election that entitles them to a sacred mission. Last Supper revives, the Feast of Pentecost will be renewed in the parting of the members of the brotherhood in the pursuit of the Grail and in the fulfilling of their calling.

In *Tamburlaine the Great* the banquet scene is the apotheosis of triumph, and the sound and fury of the scourge of God is more terrifying and devastating in the siege of Damascus than Josuah and his trumpets before the walls of Jericho. Images of voracity and destruction had escorted the iterative progress of the Scythian conqueror, unstoppable like a turbulent force of nature crushing down its obstacles. Victories activate a principle of struggle and expansion put in words with conviction and eloquence in act II scene 7²:

“What better precedent than mighty Jove?
Nature, that fram’d us with four elements
Warring within our breasts for regiment,
Doth teach us all to have aspiring minds”.

His amoral potency will sacrifice the virgins of Damascus – foolish victims of obstinate and futile resistance – to an absolute law heralded by the successive exhibition of the colours of banners and tents surrounding the unfortunate town. The banqueters are the barbarian host of Tamburlaine, enthusiastic revellers around the target of the most cruel jollity and scorn, the Turk Bajazeth, locked in a cage. Humiliated when forced to crawl before his unrelenting torturer, in one of those rhetorical devices that transform metaphor into the real thing –

“Fall prostate on the low disdainful earth,
And the footstool of great Tamburlaine,
That I may rise into my royal throne “

–, the captive is reduced to the condition of an animal to be tamed, and his afflictions, the source of pleasure to the roaring sadistic throng, find a spicy ingredient in the tears and anxieties of Zabina, the unhappy emperess (*Part One*, act II scene 4). Food is not motive of any sacred ritual: Bajazeth is forced to eat the scraps from the sword of the conqueror,

² Except when otherwise specified, quotations from Marlowe and Shakespeare should be referred to BURNETT, Mark Thornton, ed., *Christopher Marlowe – The Complete Plays*, London, J. M. Dent, 1999, and GREENBLATT Stephen, general editor, *The Norton Shakespeare*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1997.

suggestions of cannibalism (the speech of the victor, IV. 4. 79 ff., illustrates frankly the note) insinuate in parody and subversion the “Hic est corpus meum”, and even in the crowns that the Scythian gives to his devotees the consecrated wafer of the sacrament of the Lord Supper, the Eucharist, can be easily recognized.

It is no wonder that the configuration of gesture and symbol turns up with its prime seditious intention in *Doctor Faustus*. The pervading motive of mutilation is more ostensibly depicted in the so-called *B-text* of 1616: in the expansion of the “middle scenes” the episode of the knight punished by the magician with the implantation of stag horns (a revival of the myth of Diana and Acteon) or the physical presence of the devilish trinity of Lucifer, Beelzebub and Mephostophilis in the upper stage, a sinister audience of the orgy of dismemberment of the sacrificial victim and its awful digestion by the gaping mouth of Hell, testify the doctrinal compromise absent in the more sober and Calvinistic *A – text* of 1604.

In *Doctor Faustus* obsessive images of inversion frame the substance and meaning of the banquet scenes. The magic spell that summons Mephostophilis recalls a black mass and the visitation of the accursed spirit derides the epiphanic experience, the tricks of the entertainer that responds to the capricious demands of the German emperor and provides his distinguished host and protector the vision of Helen and of Alexander and his paramour, or the stroke of magic that brings to the pregnant Duchess of Vanholt, in that “dread time of the winter”, her most coveted dish of ripe grapes are debased reverberations of the miracles of the Gospel. Frustration had been the sequel of the mask of the Seven Deadly Sins, and Faustus replicates the demonic staging with unsubstantial shades and the figments of an intellectual chimera.

Along the same lines, Faustus Last Supper, rehearsed in its inchoative predicaments in the conclave with Valdes and Cornelius, vaguely recalled in the farce and slip-slap humour of the popish scenes (the banquet in the Vatican) or in his dealings among kings and courtesans, is tinged with unexpected premonition. There is always a Sganarelle, a Sancho Pança or a Wagner to comment on the strange case of their masters:

“I think my master means to die shortly,
For he hath given to me all his goods:
And yet, methinks, if that death were near,
He would not banquet, and carouse, and swill
Amongst the students, as even now he doth,
Who are at supper with such belly-cheer
As Wagner ne”er behold in all his life”.

A-text, act 5, scene 1, ll. 1-7.

There is however much more between heaven and earth than what the vane philosophy of the simple-minded Wagner can dream of. In his *Indian Summer*, Faustus exorcises the gloomy catastrophe providing his disciples with the enticing vision of Helen and entertainment with a frivolous and dull symposium. Immediate physical pain had been more intimidating than the distant prospect of the loss of his soul, nature and power more persuasive than the abstractions of a redemption beyond his grasp: the banquet scene in *Doctor Faustus* is no more than a distractive moment stressing evasion and forgetfulness.

Perhaps one cannot find in the savage farce of *The Jew of Malta* what really deserves the label of *banquet scene*. The voracious greed of Barabas, however, leads the action to a similar area of thematic references. The hero rejoices in his talents as a cook when he prepares the broth (III. 4) that will poison the nuns and, among them, his daughter, Abigail, the most recent convert in the nunnery. All the inhabitants of his former house, confiscated by Ferneze, the Christian governor of Malta, will die as rats. Ithamore, the Turk slave, follows avidly the movements of his master and bursts with enthusiasm in anticipation of the devastating effects of that peculiar Last Supper. Later the Jew, having betrayed Ferneze and his cronies to the invading Turks, will seek to overcome what he sees as a dangerous alienation and decide to make the former governor his confidant and ally. A deadly inflexion to his principles: after the deflection of Ithamore Barabas should know better, one cannot trust anybody. Feverishly busy around the cauldron and obsessed with his masterpiece of villainy, Barabas emulates the energy of other Marlovian heroes and, like Faustus, dies in the end protesting; he shouts and curses when trapped in the hell of his own cooking.

The Jew of Malta may be that “mere monster, brought in with a large painted nose, to please the rabble”, in the known formula of Charles Lamb³, and one could claim that the wild humour brought about by such extravagant devices is liable to excite amoral reactions and nurse base passions. Tamburlaine rejoices before the caged Bajazeth, explodes in triumph and delight and cracks the whip when drawn in his chariot by the captive kings of Trebizon and Soria – “Holla, ye pampered jades of Asia (*Part Two*, act 4, scene 3.). And now the boasting rascal comes and dives into the boiling soup. This is certainly revolting and infamous, but it is the language of farce, and one can easily be enticed by such a splendid and eminent scoundrel.

³ MacLURE, Miller, *ed.*, *Christopher Marlowe: The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, The Critical Heritage, 1979, p. 69.

IV. A brief survey of banquet scenes in Shakespearean tragedies would also stress their prime structural and functional importance.

In *Titus Andronicus* barbarism under the disguise of pious ritual dictates the sacrifice of Alarbus, son of Tamora, queen of the Goths. Revenge will be taken on Titus, a respected Roman general, and a sequence of conspiracies and bloody acts, that include the heinous rape and mutilation of Lavinia, the only daughter of Titus, by the sons of Tamora, Demetrius and Chiron, expose the Senecan heritage of the plot and the recent memory of the orgiastic violence of plays such as Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*. Aaron, the black lover of Tamora, meanwhile empowered by her marriage to Saturnine, the new emperor of Rome, is a villain that has nothing to do with the biblical character his name evokes, Lavinia is not the future of Aeneas and of the new Troy (5. 3. 72 ff.), quite the contrary, her disgrace makes her the emblem of destruction of Rome, and even the woods, the *locus amoenus* of pastoral tradition and scenery of love and bliss, turns into the sinister location of treason and adultery, fierce hunting, dismemberment and murder. The denial of expectations attached to names or symbols, the atmosphere of deviousness and bestiality, mutilation and suffering call for a purgative outcome: the final stroke of revenge is the cannibalistic feast where the mother eats his sons, building up the parallel with the barren and voracious earth of Rome that pitilessly devours its children.

Excess and violence were a common stock of resources on medieval English pageants, not simply the fruit of Senecan influence, and the poetic configuration of speech or the symbolic dimension of scene and character clash against the idea of a stale imitation. E. P. Watling is, therefore, not very convincing when, in the introduction to his edition of the plays of Seneca, writes that

“*Titus Andronicus* is the classic example of the distortion of the classical tragedy of revenge, drawing heavily by quotation, imitation, and reproduction, on ancient precedents, but creating only an extravaganza of atrocious deeds with no unifying shape or theme; it would have horrified Seneca”⁴.

The banquet scene is not just a sensational dénouement replying to the successful recipe of *Thyestes* or *Medea*. Cathartic slaughter is kept in unison with the action and paves the way to the hope brought by Lucius, elected by the people, not the son of the last emperor. The tragedy of Titus is also the tragedy of Rome.

Scene 4 in Act 3 of *Macbeth* is one of the most famous banquet scenes in Shakespeare's drama. The opening stresses leadership and ceremony

⁴ WATLING, E. F., ed., *Seneca – Four Tragedies and Octavia*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 37.

orchestrated by the ruling voice of the king – “You know your own degrees, sit down. And first/ And last, the hearty welcome.” – and performed by the ordered movements of the guests. Some eminence would certainly be given to the hosts. Macbeth does the honours of the house (“*walking around the tables*, as stated in the S. D.), urging his knights to take place in the solemn festivity that ratifies harmony in state and country. Ironic associations reverberate at this juncture in the calm assembly – “But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer/ Ere we will eat our meal in fear”, had said the disturbed usurper two scenes earlier, and shadows of the ambush that killed Banquo but let Fleance escape would certainly tinge with some suspense the banquet scene. The private conference Macbeth has with the Murder keeps the company in waiting, and his return may disclose a powerful tension he tries to suffocate. The first appearance of Fleance’s ghost – only visible to the king (and perhaps to the audience) – shakes the ceremony, and the ready intervention of Lady Macbeth, confining her husband to a private area on the stage and urging him to pull himself together, cannot repair damages; but decorum and concord are definitely shattered when the appalling ghost turns up a second time, seeming to respond to Macbeth’s toast. The fellowship disperses in embarrassment and disorder, and celebration of health and life crumbles down. The hero wants to know more about his fate – “I will tomorrow –/And betimes I will – to the Weird Sisters./More shall they speak; for now I am bent to know/ By the worst means the worst. /.../”. Soon will he challenge those spooky beings of the foggy heath. In the cauldron of the “secret, black, and midnight hags” boil and bake fragments of a shattered nature, not the restorative food that unites people in ceremony. Chaos, a suggestion with terrible connotations at the time of Shakespeare, has really come again. Beyond oxymoron, paradox and opaque spells, Macbeth will be offered the dismaying succession of faces in the mirror: fertility and lineage demolish his great expectations; from then on he will keep a fierce obstinacy in the attempt to crush the seeds of time. Guilt and remorse are gone for ever. Irony operates devastatingly from afar: speaking about the valiant warrior moved once the confidant king Duncan: “And in commendations I am fed./It is a banquet to me”(1. 4. 55-56)

It would not be very reasonable to spread on the table the wide stock of occurrences of the banquet scene in Shakespeare’s drama. They are always attached to a specific function in the plot – carrying the purgative impact that disentangles the Gordian knot of excruciating conflicts, as the cannibalistic example of *Titus Andronicus*, marking deliberately the isolation of the hero in an environment of rotten duplicity and corruption, as in the second scene of *Hamlet*, exposing the collapse of order through subversion of an archetypical situation, as in the above mentioned instance of *Macbeth*, exposing the happy path of disintegration and resentment

in the masque of the dancing Amazons and, later on, in the anti-masque of the meal of stones and warm water, the Last Supper of the enraged hero, in *Timon of Athens*. And the vigilant presence of Dionysus is felt too, either in the corrosive action upon the naïve Cassio, in *Othello*, or in the subtle and insidious power of discrimination and revelation of human frailties, in the banquet scene that seals a precarious alliance, in *Antony and Cleopatra* (Act 2, scene.7).

V. The baroque is certainly an elusive concept, the site of vivid debate and controversy. The expression of intense emotions, of tension and movement, the bent for drama and conflict, the voluptuousness exerted by illusion and histrionic gesture, the distortion of structure and the stress on detail and elliptic form under the supervision, one should always emphasize it, of a conscious technique of composition, describe in a very wide set of features and a very reductive version some topics of a style. The firm outlines of the classical canon are slowly relinquished: the world becomes more complex, the artist seeks experiment and adopts a more individual creative stance. The crisis of European thought goes hand in hand with the search for new forms liable to give expression to new meanings. The historical context suggests strongly an allegiance of the baroque with the rhetorical strategies of the Counter-Reformation; the Catholic world is, in fact, the elected abode of that novel popular art that became a strong instrument of persuasion.

Reformed nations of the North would never accept without conditions those dangerous influences. Exuberance and virtuosity, or startling and ingenious associations could well be given a local habitation and a name in the discursive configurations of art and literature. Strategic and ideological intentions arise more delicate questions, as the example of Inigo Jones, already subject to examination in a previous lecture, clearly illustrate. What about Marlovian and Shakespearian drama? John M. Steadman is very sceptical in what firm distinctions are concerned, and stresses the tricky attraction for categories that assimilate literature to art⁵. But scholars such as Didier Souiller and, to a lesser extent, in part due to the more abstract approach of his essay, Pierre Brunel, are generous in their references to the Elizabethan and Jacobean drama⁶. Still in the field of French criticism (things seen from abroad are sometimes more judicative),

⁵ STEADMAN, John, *Redefining a Period Style – «Renaissance», «Mannerist» and «Baroque» in Literature*, Pittsburg, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1990.

⁶ SOUILLER, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures Modernes, 1998; BRUNEL, Pierre, *Formes baroques au théâtre*, Paris, bibliothèque d'histoire du théâtre, Klincksieck, 1996.

Christine Buci-Glucksmann⁷ has a different view, unfortunately provided by a somewhat opaque argument. Excess and violence do not supply the conceptual justification of the baroque. The point is that English dramatic tradition is peculiar, and crude violence and rude sensation were not only the product of an aesthetic magnetism from abroad. This is not the place or moment to expand on the issue. And when the happy few celebrated in gorgeous and expensive spectacles the power of the king, and on the stage of the popular and commercial theatre of London the performance of violence and perversion exposed social insanity and injustice, paved was the way to the cultural and political division of court and city and, in its aftermath, the suppression of an art more and more subjected either to the interests of vane courtesans of discreet Catholic affiliation or to the impious turbulence and the vicious morality of the urban masses. Puritanism lurked also there in wait.

The last phase of Shakespeare's career – corresponding to the creation of the *romantic plays* – links the dramatist to the court of James Stuart. The hybridism of tragicomedy is itself baroque, and in *The Tempest*, a case in point, elaborate machinery and visual effects, classic allusions and mythological references, dissolution of relations of cause and effect in the plot construction, recurrent use of the design of wonder and miracle, serve the thematic intention of representing the process of succeeding generations (herald and pledge of social and moral renewal, confirmation in spectacle and performance of patriarchal values), and feed the aesthetic options of the king and his entourage. The *masque* becomes a central structural device: the *anti-masque* in the banquet scene, *the masque* of Ceres, the *anti-masque* of the miscarried scheme of Trinculo, Stephano and Caliban, the final restorative gesture of Prospero, supreme director.

The King's Men serve the father-king, which certainly doesn't clash against the attitude that the Scottish monarch has always required from his subjects, their absolute obedience to the divine right of kings. In the Banqueting Hall a kind of secular congregation rejoice in the ritualistic confirmation of authority: performers invite the audience to join them, and drama becomes celebration. In the ceiling, the magnificent painting by Rubens shows the sacred crowning of the sovereign; somewhere, and in due time, the talent of Van Dyck will expose to the view of the elected, also in a famous picture, the dignified and serene image of Charles II driving his horse. Shakespeare will be not around there any more. Tradition has it that a falstaffian Last Supper killed him in a sad evening of 1616. Marlowe had had not to wait that long: in a tavern in Deptford he had been killed, allegedly in a fierce dispute about the paying of the bill; actually he was

⁷ BUCI-GLUCKSMAN, *Tragique de l'ombre – Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990.

most probably, in that year of 1593, the victim of a sordid conspiracy. In 1642 the opening of the Civil War closed theatres and suppressed performances. “Take, eat; this is my body”: when Puritanism finally prevailed the banquet scene left the stage; it was time for the revival of the Last Supper in more austere and intimate places.

Book References

- BRUNEL, Pierre, *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- BUCI-GLUCKSMAN, *Tragique de l'ombre – Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990.
- BURNETT, Mark Thornton, ed., *Christopher Marlowe – The Complete Plays*, London, J. M. Dent, Everyman, 1999.
- FOAKES, R. A., *Shakespeare & Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- GREENBLATT, Stephen, general editor, *The Norton Shakespeare*, New York, London, W. W. Norton & Company, 1997.
- KOBIALA, Michal, *This is My Body – Representational Practices in the Early Middle Ages*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999.
- MacLURE, Millar, ed., *Christopher Marlowe: The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, The Critical Heritage, 2979.
- SOUILLER, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures Modernes, 1998.
- STEADMAN, John M., *Redefining a Period Style – «Renaissance», «Mannerist» and «Baroque» in Literature*, Pittsburg, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1990.
- WATLING, E. F., ed., *Seneca – Four Tragedies and Octavia*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966.
- WISE, Jennifer, *Dionysus Writes – The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.

A Directiva relativa à implementação dos direitos da propriedade intelectual e o seu impacto no Reino Unido – As Peças Teatrais –

Glória Teixeira, Sara Kijoa
*Investigadoras do CIJE (Centro de Investigação Jurídico-Económica),
Faculdade de Direito da UP*

Introdução

Neste trabalho as autoras analisam o impacto da Directiva 2004/48/CE do Parlamento Europeu e do Conselho Europeu de 29 de Abril de 2004 na implementação dos direitos da propriedade intelectual (“a Directiva”) no Reino Unido. Este estudo da Directiva será conduzido de modo a identificar as providências chave a implementar em todos os Estados Membros de forma a harmonizar a área dos direitos da propriedade intelectual na União Europeia. Embora a situação geral dos direitos da propriedade intelectual no Reino Unido seja aqui considerada, na medida em que este campo é muito vasto, será dado um relevo particular no que se refere a peças teatrais, quais as medidas que a Directiva introduziu para proteger os direitos de autor de tais obras e, particularmente, como foram implementadas no Reino Unido.

A Directiva: Objectivos principais

Em geral, a Directiva harmoniza medidas civis e procedimentos disponíveis para a implementação dos direitos da propriedade intelectual em toda a União Europeia.

Ao criarem esta Directiva, o Parlamento Europeu e o Conselho Europeu não deixaram de ter em conta um dos valores cruciais da União, ou seja, a existência de uma comunidade económica, na medida em que o documento reconhece a protecção da propriedade intelectual como um elemento essencial para o sucesso do mercado interno.

Contudo, quando se perspectiva a Directiva num sentido futuro, poder-se-á considerar que ela coloca a propriedade intelectual como um agente promotor da inovação, da criatividade e da melhoria da competitividade; para além disso contempla a protecção de dados e da livre circulação em relação à Internet.

A necessidade de harmonização resulta das consultas lideradas pela Comissão Europeia, as quais revelaram que existem ainda disparidades marcantes na implementação dos direitos da propriedade intelectual entre os Estados Membros.¹

A União Europeia claramente reconheceu a necessidade de aproximar os diferentes sistemas legislativos através desta Directiva, assegurando assim um nível de protecção homogénea entre os Estados Membros.² Contudo, reconhecendo as diferenças na legislação dos Estados Membros, esta Directiva não tem como objectivo estabelecer um conjunto de regras totalmente harmonizadas para a protecção dos direitos de propriedade intelectual, considerando assim que, na prática, isto seria uma tarefa demasiado ambiciosa para ser bem sucedida.

Propriedade Intelectual no Reino Unido: “Background”

Porque a propriedade intelectual abrange várias áreas, a Directiva claramente escolheu não criar uma definição detalhada de direitos de propriedade intelectual.

Como o principal objectivo deste estudo concerne peças teatrais, as autoras escolheram analisar o *background* da lei de *copyright* no Reino Unido. Uma breve análise das origens desta área do direito e da sua evolução até a actualidade contribuem para o entendimento da demonstração da influência da Directiva neste Estado Membro, assim como o que foi feito na lei nacional para implementar as respectivas medidas.

As peças teatrais estão incluídas no âmbito dos trabalhos literários os quais, definidos num sentido lato, incluem o trabalho escrito, falado ou cantado³.

A protecção para este tipo de trabalho deriva do *Copyright Act 1911* o qual protege o autor cinquenta anos *post mortem auctoris*.

Contudo a legislação no Reino Unido, através do século vinte e grandemente influenciada pela Convenção de Berna, gerou um debate que permanece ainda actualmente – o equilíbrio entre os interesses do autor e o interesse público.

O relatório do Whitford Committee enfatiza a importância da legislação na área do *copyright* tendo em consideração a “relação entre os direitos

¹ Corrigendum to Directive 2004/48/EC (Official Journal of the European Union, L 157, 2004).

² Ibid.

³ Section 3, *Copyright Designs and Patents Act 1998*.

de propriedade intelectual nacional e o princípio legal da CE da livre circulação de bens e serviços”⁴.

O “*Copyright Designs and Patents Act 1998*”, (“CDPA”), constitui na opinião de Davies uma reforma substancial⁵ que não só tomou em conta desenvolvimentos tecnológicos recentes, mas também estabeleceu a lei numa base mais lógica e consistente.

Embora tenha sido emendada a partir daí para incluir a lei Europeia, o documento original estava claramente à frente no seu tempo no que se refere a cópia privada não controlada.

De facto, muitos autores acreditam que esta peça legislativa liderou internacionalmente o campo dos direitos e sanções na área da propriedade intelectual.⁶

Com esta legislação, o debate do interesse público *versus* direitos de autor é apresentado como favorável ao primeiro, pois é claro da sua redacção que o interesse público é o factor orientador determinante do termo pelo qual a protecção da cópia é acordado e ao nível das defesas e isenções permitidas pela lei.

Daqui é possível concluir que embora o Reino Unido tenha acreditado que era importante proteger o autor de uma peça de uma cópia ilícita do seu trabalho, havia um sentimento mais forte de que quanto maior fosse, em termos de público, o âmbito atingido pelo trabalho do autor, melhor seria. Assim, aparentemente, o autor deveria “de boa vontade” tornar o trabalho produzido disponível a todos. Macaulay certamente substancia este conceito quando designou *copyright* “como uma taxa sobre o público...[a qual deveria]...durar nem mais um dia do que o necessário para o propósito de assegurar o bem”⁷.

Apesar da influência da lei Europeia e do seu grau de permanência no Reino Unido, este Estado Membro tem uma visão distinta do sistema de *copyright*, considerando valores que são partilhados pelos Estados Unidos da América. Esta visão enfatiza o lado económico da propriedade intelectual, onde o autor é visto como uma entidade legal, em contraste com os sistemas de lei civil de outros Estados Membros, tais como a França. Aqui, o autor é visto muito mais como um criador⁸ do que como um ‘elemento comercial’. De facto, Estados Membros com sistemas de justiça civil conferem muito mais protecção ao autor.

Tais posições díspares resultam de duas formas diversas pelas quais a protecção do trabalho de autor pode ser encarada:

⁴ G. Davies, “Modern Legal Studies – Copyright and the Public Interest”, 2002, p.43.

⁵ Ibid. p. 39.

⁶ Ibid. p.40.

⁷ Ibid. p. 54.

⁸ S. Stokes, “Art and Copyright”, 2002, p. 3.

- a) Direitos económicos: Ou *copyright*. Esta aproximação concentra-se nos direitos que controlam a cópia, a publicação, o desempenho, a divulgação e a adaptação;
- b) Direitos morais: Estes ressaltam a importância de se ser identificado como autor e colocam fortes objecções ao tratamento derogatório de um trabalho.

As Implicações da Implementação da Directiva

A Directiva foi implementada no Reino Unido pela “Intellectual Property (Enforcement, etc.) Regulations 2006”, a qual veio a ser reforçada em 29 de Abril desse ano. A principal alteração à legislação anterior foi que estas regras estabelecem as bases pelas quais deva ser punido o indivíduo que, deliberadamente, infrinja os direitos de propriedade intelectual.⁹

De uma forma mais significativa esta peça legislativa estabelece que, “havendo conhecimento ou suspeitas de que o indivíduo está ligado a actividade ilícita, a indemnização deverá ser apropriada ao real prejuízo sofrido pelo queixoso”¹⁰. É ainda acrescentado que, quando atribuídas estas indemnizações, devem ser consideradas não só as consequências económicas negativas sofridas pelo autor como resultado da violação da lei, mas também os danos morais causados ao autor pela referida violação. Tal significa um afastamento da visão economicista que tem sido usada até agora no Reino Unido ao legislar na área do *copyright*. Claramente, esta inclusão dos direitos morais na avaliação da indemnização é devida à influência da União Europeia e dos sistemas de lei civil existentes em vários dos seus Estados Membros.

As *Regulations* vão criar um novo tipo de ordem judicial na Escócia de modo a implementar o Artigo 8 da Directiva, para revelar informação acerca da infracção de bens e serviços. De acordo com o Artigo 4 das *Regulations*, o tribunal pode somente ordenar a revelação da informação quando considerar que seja “justo e proporcional tendo em conta os direitos e privilégios”¹¹ do queixoso. Isto permite que uma larga quantidade de informação seja revelada, desde nomes e endereços dos produtores, fabricantes e fornecedores dos bens infringidos¹², a quantidade de bens

⁹ L. Berczes, “The Directive 2004/48/EC of April 29 2004 – Is it an effective weapon or are there any alternative solutions for right holders”, European Communities Trade Mark Association, 25th Annual Meeting, www.ecta.org/warsaw/docs/Berczes_text.pdf

¹⁰ Section 3(1) The Intellectual Property (Enforcement, etc.) Regulations 2006.

¹¹ Section 4(3), *Ibid.*

¹² Section 4(5)(a)(i), *Ibid.*

infringidos e ainda o preço pago por esses bens¹³. Por ordem da Câmara dos Lordes, decisão *Norwich Pharmacal v. Customs and Excise Commissioners* [1974] AC 133, nenhuma disposição para implementar esta obrigação na Inglaterra e País de Gales é necessária.

Assim, a Escócia parece ser a mais beneficiada pelo Artigo 5 das *Regulations*, pois este aplica-se inteiramente a esta região. Este artigo permite a implementação do Artigo 15 da Directiva, criando outro tipo de ordem judicial para a disseminação e publicação do julgamento - em casos em que exista uma infracção aos direitos da propriedade intelectual - despesas que serão suportadas pelo infractor. Esta é uma medida altamente recomendável na medida em que os queixosos não serão dissuadidos de proceder legalmente contra a infracção dos seus direitos de propriedade intelectual devido ao custo da publicação do julgamento. Novamente, esta situação estava contemplada em Inglaterra e País de Gales por mudanças anteriores feitas no *Civil Procedure Rules*.

Conclusão

Contudo, qual foi o impacto real da Directiva para os autores? A resposta a esta pergunta é que no Reino Unido as mudanças não foram significativas. De facto, a Directiva harmoniza medidas civis e procedimentos disponíveis para a implementação dos direitos de propriedade intelectual na União Europeia. Apesar disso, é notório que muito do conteúdo da Directiva é baseado em práticas já existentes, seja através do CDPA ou de “case law” (jurisprudência).

Uma análise da orientação dada para o público em geral sobre os efeitos da Directiva, mostra como a lei da propriedade intelectual no Reino Unido é largamente entendida como reguladora de uma actividade económica e não como um mecanismo de protecção individual dos direitos de autor. O Governo estava empenhado em tranquilizar o sector comercial, assegurando assim que não seria necessário que este se preparasse para a implementação da Directiva.

As diferentes regras dos tribunais, procedimentos civis e direito comum significam que as implicações da Directiva variam mesmo dentro do Reino Unido. Em Inglaterra e País de Gales as regras e normas para os tribunais são governadas pelas “Civil Procedure Rules”. Nestas normas a única referência à Directiva tem sido a emenda que refere que os julgamentos interinos e pagamentos interinos devem obedecer à Directiva. Seguindo a leitura do Artigo 9 na Directiva, os queixosos no Reino Unido podem

¹³ Section 4(5)(b), *Ibid*.

solicitar uma ordem interlocutória de modo a impedir a infracção iminente de um direito de propriedade intelectual ou proibir, através de pagamentos de penalidade, a infracção recorrente daquele direito. Deste modo, o autor de uma peça que veja o seu trabalho utilizado ilegalmente à escala pública, ou seja, uma reprodução ou representação ilegal desse trabalho, pode utilizar este recurso imediato. Adicionalmente, o autor terá liberdade de solicitar, segundo a legislação vigente, que o seu trabalho seja protegido durante todo o tempo de pendência processual.

Bibliografia

- Bainbridge, D., *Intellectual Property*, sixth edition, Glasgow, Bell & Bain Ltd, 2007.
- Bentley, L. & Sherman, B., *Intellectual Property Law*, second edition, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Flint, M., Fitzpatrick N & Thorne C., *User's Guide to Copyright*, sixth edition, Wiltshire, Tottell Publishing, 2006.
- Davies, G., *Modern Legal Studies – Copyright and the Public Interest*, London, Sweet & Maxwell, 2002.
- Jones, H. & Benson, C., *Publishing Law*, third edition, Abingdon, 2006.
- Marett, P., *Intellectual Property Law*, London, Sweet & Maxwell, 1996.
- Stokes, S., *Art and Copyright*, Oxford, Hart Publishing, 2003.
- Brown, A. & Waelde, C., *Response to Consultation on the UK implementation of the Directive on the enforcement of intellectual property rights (2004/48/EC)*, AHRC Research Centre for Studies in Intellectual Property and Technology Law, <http://www.law.ed.ac.uk/ahrb/publications/online/patentofficeconsultoct05.pdf>
- Bérczes, L., *The Directive 2004/48/EC of April 29, 2004 - Is it an effective weapon or are there any alternative solutions for right holders?*, 25th Annual Meeting in Warsaw, http://www.ecta.org/warsaw/docs/Berczes_text.pdf
- Guidance for business for the Directive on the enforcement of intellectual property rights (2004/48/EC)* <http://www.slainte.org.uk/Files/pdf/SLIC/copyright/copyrightdirective.pdf>

Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses.

Dois Documentos

Luis Soares Carneiro
Universidade do Porto

1. Preâmbulo

Quando do casamento de D. João V com D. Mariana de Austria, em 1708, não existiam teatros em Lisboa. Um truculento cronista da época, Joseph Soares da Silva (1672-1739), na sua *Gazeta em Forma de Carta*, descrevia: – “...*Em honra dos régios noivos esmeraram-se os Jesuitas de Santo Antão em oferecer uma novidade, uma «tragicomedia», primeiro assistindo Mag.des e Altezas e depois, ou seja, no segundo dia, os tres estados de Ecclesiastico, Nobreza, e povo, e no tercr.o Sr.as, e não Sr.as e o mais q na verdade se achar... e se representou sufficientem.te com bastantes bastidores, e p.a o q cá se sabe, e se pode, húa opera (...) como as mais ordinárias de França e Italia. Foy o argum.to festejarem os desposorios de suas Mag. des, e assim o foy p.a a sua fabrica discorrer, e expor aos olhos a vida do Emp.or Leopoldo, de cuja architectura se imprimio som.te hu sumario*”¹. O que nos importa é que esta realização “*reprezentouse na Igr.a (lugar p.la sua decencia, indecente p.a semelhante teatro) impedida a cpp.a mayor desta, cõ a sua estructura, e m.tos tempos inbibida a Igr.a, por cauza, p.a os seus ministerios, sem missas, nem off.os divinos, em q.to durarão os dias da sua representação*”². Obviamente, se esta ausência de um lugar apto e condigno para a realização de um espectáculo de ópera, possuísse uma alternativa que não impedisse o culto na igreja de S. Antão-o-Novo³, ela teria, muito provavelmente, sido aproveitada.

¹ SILVA, Joseph Soares, *Gazeta em forma de carta/anos de 1701-1716*, BN-Ms. 512, apud CARVALHO, Ayres de, *Catálogo de Desenhos da BNL*, Introdução, p. XXII.

² SILVA, Joseph Soares, *Gazeta em forma de carta/anos de 1701-1716*, BN-Ms. 512, apud CARVALHO, Ayres de, *Catálogo de Desenhos da BNL*, Introdução, p. XXII.

³ Sobre a Igreja do Colégio de S. Antão-o-Novo vd: SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo, *Dicionário de História de Lisboa*, Mem Martins, Carlos Quintas & Associados, 1994, p. 857-9; e também: CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga, Bairros Orientais*, IV, p.212.

Mas decorreria muito tempo até isso acontecer. O próprio conhecimento do que era um teatro não era então, de modo algum, um dado adquirido. O Abade da Costa, viajando por Itália e Áustria em meados do séc. XVIII, forneceu um testemunho concreto sobre este desconhecimento. Referindo-se aos teatros de Itália, tenta descrevê-los aos seus patrícios do Porto dizendo: “*O teatro por fora, ou a casa em que está a gente, que vê, é grandissima e altíssima à proporção do teatro de dentro; é oval e tem seis andares de camarotes. Para V. M. entender um pouco mais ou menos o feitio de ambos os teatros, suponha que é como a Igreja de S. Ildefonso, ou como a dos Clérigos. Representa-se na capela-mor; e a gente está no chão, a que chamam plateia, ou nos camarotes*”⁴. Significa isto que, em meados do século XVIII, o conceito de teatro-edifício era ainda alheio aos hábitos correntes dos portugueses, sendo o Abade obrigado a recorrer ao exemplo das igrejas para dar uma ideia do que seria o interior de um teatro. E, no entanto, pela mesma fonte, fica claro que muitos outros aspectos dos espectáculos de ópera, como a música, o canto, ou o vestuário, se praticavam já entre nós: “*os vestidos dos homens são pelo estilo dos que V.M. aí viu em S. Domingos, na ópera portuguesa que fez frei António...*”⁵. Mesmo quanto à cenografia perspectiva o conhecimento era bem mais antigo, pois já nos eventos teatrais da primeira metade do século, tanto de promoção Real, como eclesiástica⁶ ou mesmo particular, se tinha recorrido a estes processos, demonstrando tanto o domínio da tecnologia da perspectiva – que existia entre nós como conhecimento corrente desde o séc. XVI –, como a sua aplicação prática para efeitos cénicos.

Foram escassos os locais onde se realizaram espectáculos cénicos em Portugal, na primeira metade do século XVIII. Quando ardeu o Pátio das Arcas, em 1697, este era ainda um pátio de comédias na tradição dos *Corrales de Comédias* difundidos por toda a Península desde o *Siglo d’Oro* e promovidos e apoiados em Portugal pelos reinados filipinos⁷. Assim o indica a sua localização no centro de um quarteirão, a sua disposição geral, a

⁴ Transcrito por: GRAÇA, Fernando Lopes, Cartas do Abade António da Costa, *Cadernos da Seara Nova*, Lisboa, 1946, p.65.

⁵ Transcrito por: GRAÇA, Fernando Lopes, Cartas do Abade António da Costa, *Cadernos da Seara Nova*, Lisboa, 1946, p.64.

⁶ Vd.: FRÊCHES, Claude Henri, *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal: 1550-1745*, Paris, A.G. Nizet, 1964; FARIA, Jorge de, O Teatro escolar dos séc.s XVI, XVII, XVIII, in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Lisboa 1948.

⁷ Sobre o Pátio das Arcas vd.: ELEUTÉRIO, Vitor, “Pátios das Comédias” in *Dicionário de História de Lisboa*, Mem Martins, Carlos Quintas & Associados, 1994, p.697; PENA, Mercedes, DONOSO Piedad, El Pateo das Arcas de Lisboa a finales del Siglo XVII, comparación con el corral Castellano, in *Actas Dialogos Hispanicos de Amsterdam*, 8/ III, Vol. III, s/d, s/l, p.813-42; CÂMARA, Alexandra Gago da, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996.

existência de camarotes sobre o tablado, o facto de os espectadores rodearem a área de representação, a reduzida hierarquia dos pontos de vista e das acessibilidades. Mas a reconstrução do pátio ou uma sua posterior alteração, algures depois de 1700, teve já um carácter diferente. Aparentemente não se verificaram quaisquer modificações na dimensão do terreno e na sua forma, que coincide com as descrições mais antigas. Mas apareceram alterações substanciais na sua organização: o pátio passou a ter quatro andares de camarotes; o palco deverá ter recuado e desapareceram as referências às galerias e compartimentos sobre o tablado. E, sobretudo, a forma do fundo da sala, com os camarotes e galerias passou a ser curva “...em forma de uma meia laranja”⁸.

Tal significa que sendo ainda um Pátio de Comédias, e mantendo muitas das características que marcaram aquele tipo de espaços, apareciam já os indícios da influência dos teatros à italiana: – a forma curva do fundo da sala, eliminando os cantos e imitando a curva acústica dos teatros que então se faziam em Itália; assim como aparecia a separação radical entre zona de palco e zona de sala, agora frente a frente e não mais envolvendo o espaço da representação; a libertação e acréscimo do palco abrindo para as novas possibilidades de encenação e, principalmente, sintetizando tudo isto, a existência clara e definida do arco do proscénio. Mas a situação não deixava de ser pobre. Algures nos anos 20 do séc. XVIII, na *Description de la Ville de Lisbonne*, escrita por um viajante anónimo, dizia-se: “Lisboa não tem passeio algum, nem divertimento de nenhuma casta a não ser um mau teatro espanhol. Os fidalgos, não obstante, frequentam este teatro”⁹. – Pouco mudaria até à destruição deste Pátio pelo terramoto, em 1755.

Há notícias de outros espaços na primeira metade de setecentos. Referiremos três deles: a Academia da Trindade, o Pátio do Conde de Soure e o Teatro Novo da Rua dos Condes. Em 1735 abriu em Lisboa o primeiro local destinado especificamente a espectáculos de ópera: a Academia da Trindade. Não era na verdade um teatro mas simplesmente a adaptação de uma sala do “...velho casarão quincentista de Álvaro Gonçalves de Moura, depois dos Monteiro Pains, Condes de Alva...”¹⁰ e era certamente um espaço

⁸ NOGUEIRA, José Maria Antunes, *Memórias do Teatro Português, Esparsos, Arqueologia, Etnografia, Bibliografia e História*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p.45.

⁹ *Description de la Ville de Lisbonne où l'on traite de la Cour, de Portugal, de la linge portugaise, et des Moeurs des Habitants; du Gouvernement, des Revenus du Roi, et de ses Forces par Mer et par Terre; des Colonies Portugaises, et du Commerce de cette Capitale*, Amsterdam, Pierre Humbert, 1730, p.33, Apud, CASTELO BRANCO, Camilo, Lisboa, in *Noites de Insónia*, nº3, Março de 1874, Livraria Internacional, Porto, 1874, p.28; Vd. também: MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.568 e n.5.

¹⁰ SEQUEIRA, Gustavo Matos, *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Publicações Culturais da CML, 1939, 2ª Vol., p.32.

pequeno e improvisado, sendo novidade o ter sido a primeira vez que se fizeram espectáculos públicos de ópera em Portugal. A promoção foi de Alessandro Paghetti, empresário de Bolonha que tinha, em 1735, realizado um contrato com o Hospital de Todos os Santos¹¹, em que lhe era permitida a exploração de espectáculos públicos de ópera pelo prazo de dez anos¹². Porém, a reduzida dimensão da sala e dificuldades quanto às autorizações Reais levariam à falência da companhia e ao abandono e desaparecimento deste espaço.

Outro local activo nessa época foi o Pátio dos Condes, também designado como *Caza dos Bonecos*, onde foi possível a existência de actividades teatrais e operáticas¹³. O editor da obra de António José da Silva, Francisco Luis Ameno, tipógrafo, livreiro e amigo do autor, na “*Advertencia do Colector*” que precede a publicação dos dois volumes do *Teatro Cómico Português* contendo as obras do *Judeu*, refere quão grande foi o aplauso e aceitação com que foram ouvidas as óperas que no “*Teatro Publico do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o ano de 1733, até o de 1738...*”¹⁴. Mário Moreau sintetizou bem a pouca informação disponível sobre este espaço: “*pouco se conhece de concreto a respeito deste teatro. Sabe-se que existiu no Bairro Alto e, segundo parece, no Palácio do Conde de Soure (J. Castilho). Matos Sequeira pensa que, mais provavelmente, existia também na travessa do Conde de Soure, mas em local diferente do Palácio. Parece ter começado a funcionar em 1733 e foi explorado sucessivamente por vários empresários de «Teatro de Bonecos». Nele se representaram muitas peças de Nicolau Luis e de António José da Silva, O Judeu, conhecendo-se, entre as deste último A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança (Outubro 1733); Esopaida (Abril de 1734); Os encantos de Medeia (Maio 1735); Anfitrião (Maio de 1736); As guerras de Alecrim e Manjerona (Carnaval de 1737); As Variedades de Proteu (Maio de 1737); O precipício de Phaetonte (Janeiro de 1838). Depois que o infeliz Judeu morreu queimado pela Inquisição (19 Outubro de 1739), ainda se representaram algumas peças como [...] A ninfa Siringa (1741), Adriano na Síria, Semíramis (1741) e Aquiles em Ciro, estas três ultimas da autoria de Metastásio. O terramoto*

¹¹ O Hospital de Todos-os-Santos era então, na tradição Filipina, o beneficiário da exclusividade de direitos sobre as representações teatrais.

¹² SEQUEIRA, Gustavo Matos, *O Carmo e a Trindade*, Lisboa, Publicações Culturais da CML, 1939, 2^o Vol., p.43.

¹³ Vd. GUIMARÃES, José Ribeiro, Teatro do Bairro Alto - Pateo do Conde de Soure, [série de artigos nº8, p.541-545; 201-I-49 nº10, p.663-670/nº11, p.744-754.] *Boletim da Real Associação dos Architectos Cívicos e Archeologos Portugueses*, 4^a série, Tomo XI, nº8, Lisboa, Typ. da Casa da Moeda e Papel Selado.

¹⁴ *Teatro Cómico Português*, “*Advertência do Colector*”, apud BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p.228.

*causou grandes estragos ao teatro, que cessou então a sua actividade, se a não havia cessado antes*¹⁵.

O terceiro local sobre o qual existem notícias de representações foi o Teatro Novo da Rua dos Condes, erigido em 1738, e que constituiu o primeiro de uma linhagem de espaços de espectáculos que durante quase duzentos e cinquenta anos ocupou um mesmo terreno situado na Rua dos Condes (da Ericeira), perpendicular à Rua das Portas de Santo-Antão e, muito mais tarde, ligando no extremo poente ao passeio Público, depois substituído pela actual Avenida da Liberdade. Se sobre a sua forma pouco se sabe, já sobre a sua existência e funcionamento há alguma informação. O *Diário de Janeiro* de 4 de Fevereiro de 1738 relata que: “*Alguns homens de negócios pedem ao Conde da Ericeira parte de hum picadeiro e do canto da rua para um Theatro de Opera com 270 palmos de comprido por 110 de largo...*”¹⁶. Meses depois, em 15 de Julho, o mesmo jornal escrevia que “*esta ajustada a opera na horta do conde da Ericeira*”¹⁷. E cinco dias depois confirmava que “*Ja se trabalha no theatro de opera...*”¹⁸. Em Dezembro de 1738 o teatro estava já em pleno funcionamento pois que “*...o concursso da nova opera he grande pello bem que tem parecido, e há dias de mais de 300.000 réis*”¹⁹.

Porém, logo em 1742, com a doença de D. João V, por ordem Real, todos os divertimentos públicos, incluindo os teatros, cessariam. E assim se manteriam até que passou o ano protocolar sobre o desaparecimento do monarca.

¹⁵ MOREAU, Mário, *Cantores de Opera Portugueses*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, Vol.1, p.180-3.

¹⁶ *Diário de Janeiro* de 4.2.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 10 Rº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.589

¹⁷ *Diário de Janeiro* de 15.7.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 54 Rº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.590.

¹⁸ *Diário de Janeiro* de 29.7.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 57 Vº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, FCG, 1972, p.590.

¹⁹ *Diário de Janeiro* de 2.12.1738, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-8d, Fol. 85 Rº, apud MONFORT, Jaqueline, *Quelques Notes sur L'Histoire du Théâtre Portugais (1729-1750)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, Vol. IV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.591.

2. Os Primeiros Arquitectos-Cenógrafos Régios

Ao contrário de D. João V, pouco entusiasta da ópera e absolutamente devotado à música eclesiástica, o Rei D. José I rapidamente empreenderia acções conducentes à construção de espaços onde as representações pudessem condignamente realizar-se.

Há notícia de uma primeira tentativa de realização de um teatro de cujo projecto teria sido encarregado João Frederico Ludovice (1673-1752), o velho arquitecto de Mafra, tão ligado às obras Joaninas. Contudo, fosse por desconfiança das capacidades deste, fosse por qualquer outra razão, o projecto foi enviado para Itália para “apreciação”. É natural que fosse um projecto antiquado, pouco informado, sumário. Mas, fosse isso ou fosse simples estratégia para impôr um outro arquitecto, o facto é que, intermediado pelo consul de Portugal em Génova, o activo e verdadeiro embaixador para as artes do espectáculo e suas necessidades de aquisição de adereços, materiais e artistas que foi Nicolau Piaggio (como depois o seu filho e o seu neto), foi possível contratar o arquitecto e cenógrafo Giovanni Carlo Bibiena.

É bem conhecida a família Bibiena que, durante duzentos anos, difundiu por toda a Europa modelos de teatros e de cenografias²⁰. Mas é conveniente aqui referir alguns elementos sobre ela para melhor situar o seu elemento que veio para Portugal.

Na origem desta família esteve Giovanni Maria Galli (1619-1665), natural de Bibiena, na Toscana, cujo nome assumiu como apelido para estabelecer a diferença com o bolonhês Giovanni Galli, igualmente pintor. Do casamento com Ursula Passenti nasceram, entre outros, Ferdinando (1657-1743) e Francesco (1659-1739), os dois insígnis cenógrafos e arquitectos teatrais. Ferdinando foi o renomado autor do tratado *L'Architettura Civile preparata su la Geometria, e ridotte alle Prospettive*, e activo professor e cenógrafo, sobretudo em Itália, mas também no estrangeiro, como quando esteve ao serviço de Carlos III, em Madrid, entre 1709 e 1711. Já Francesco passou a maior parte da sua vida percorrendo a Europa e deixando um rasto de teatros e cenografias: pelos territórios que mais tarde seriam a Itália, Rússia, Alemanha, França, Austria...

De Ferdinando descendem Giuseppe (1695-1757) e Antonio (1697-1774) que atingiram, se não ultrapassaram, a envergadura do pai. Alessandro (1686-1760) e Giovanni Maria “Il Giovane” (1763-1777) – para se distinguir do avô! –, teriam igualmente actividade notória. Com Carlo Bernardo (1721-1787) e Ferdinando Antonio (1727-1788), filhos de Giuseppe, a estirpe prosseguiria, e apenas com Filippo (1765-1842), neto de Giuseppe, seria

²⁰ Sobre a Família Bibiena vd: LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Vicenza, Marsilio, 2000.

encerrada. Pelo outro lado, e de modo diverso, de entre os vários filhos de Francesco apenas Giovanni Carlo (1717-1760) seguiu a tradição familiar.

Foi precisamente Giovanni Carlo Siccino Galli Bibiena quem, aureolado do renome familiar e carregado de desenhos do tio e do pai²¹, veio para Portugal em 1752. Segundo Corrado Ricci, Giovanni Carlo “...*qualque poco dispinse e architettó in Bologna*” e que depois “...*ricatasi a Lisbonna e la rimasto e morto fu quasi dimenticato degli scrittori bolognesi*”²². É verdade que as referências à obra de Giovanni Carlo na extensa bibliografia sobre a família são relativamente escassas e o seu trabalho em Portugal desvalorizado. Porém, estudos mais recentes, como o já referido *I Bibiena, Una Famiglia Europea*, desenvolvem um pouco mais as notícias sobre Giovanni Carlo. E daí se conclui que o seu percurso foi mais significativo do que Ricci deu a entender.

Giovanni Carlo nasceu em Bolonha em 1717, filho de Francesco e Anne Mitté, da Lorena, que se tinham conhecido quando este estava em Nancy para a construção do teatro local. Estudou na Academia Clementina, em Bologna, onde o pai e o tio tinham sido docentes. Venceu o prêmio Marsilio da Academia em 1736 e 1739 e ali obteve a agregação – isto é, o seu “diploma” – em 1742. Foi nomeado Professor em 1745, 46, 49, 50, 51 (tratava-se de um processo de nomeações anuais!), sucedendo ao pai e ao tio. Foi admitido como membro da Academia Florentina de Desenho em 1745. Realizou cenografias para os teatros Malvezzi, de Bolonha, Filarmonico, de Verona, Teatro Grande, de Brescia, Teatro de Cremona, em Cremona, em óperas como o “L’Artaserse”, de Chiarini, “Il Vologeso” de Galluppi, “Ezio” de Metastasio, ou “Alessandro nelle Indie”, de Hasse... Realizou a decoração dos sepulcros das Igrejas de S. Maria del Baraccano (1745) e de San Tommaso di Strada Maggiore (1748); os frescos da fachada do Palácio Malvezzi, em San Sigismondo. E executou as perspectivas do Salão de Festas da Villa Lecchi em Montirone (1746), além de múltiplos desenhos para gravações. Sabe-se ainda de diversas intervenções em arquitectura: a reconstrução do Palácio Banzi (1750); a bela escada helicoidal do Palácio Malvasia (1750); assim como intervenções nos palácios Bargellini e Panzacchi. Desenhos para a capela mor da Igreja de San Giuseppe de Cesena e para o interior da paroquial de Santa Maria Maggiore, de Castel San Pietro. E ainda um projecto de completamento do Duomo de Brescia (c.1746).

Consequentemente, sabendo-se que terá partido para Lisboa em fins de 1751 ou inícios de 1752 e considerando que passara apenas uma década desde

²¹ É do que resta desses desenhos que compõe a excelente colecção do MNAA. Vd. *Museu Nacional de Arte Antiga, Desenhos dos Galli Bibiena, Arquitectura e Cenografia*, Catálogo de Exposição Temporária, Lisboa, MNAA, 1987.

²² RICCI, Corrado, *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, apud Pano de Ferro, *Diário da Manhã*, de 1.9.1937.

a sua formação, não parece de modo algum, ao contrário do que Corrado Ricci afirmava, que a sua actividade tenha sido escassa. Pelo contrário, tudo indica ter sido rica, intensa e diversificada.

Depois da sua vinda para Lisboa²³ realizou três teatros, inúmeras cenografias e ainda intervenções de arquitectura. Dos teatros que construiria em Portugal, o primeiro, um pequeno espaço improvisado na Sala das Embaixadas do Paço da Ribeira, seria inaugurado em 12 de Setembro de 1752. Depois, já um verdadeiro edifício, o Teatro de Salvaterra, de que falaremos adiante, seria inaugurado a 21 de Janeiro de 1753. Finalmente, a célebre Ópera do Tejo, inaugurada a 2 de Abril de 1755 e que desapareceria poucos meses depois, com o Terramoto. Alguns autores atribuem-lhe ainda o Teatro da Ajuda (de 1762) mas, embora seja de admitir a possibilidade de ter deixado o projecto, o seu desaparecimento antes desta data torna duvidosa a sua directa autoria. Acessoriamente, imediatamente a seguir ao Terramoto, foi responsável pelo projecto e construção da “Real Barraca da Ajuda” e, depois, da Igreja da Memória, em Lisboa, que seria terminada por Mateus Vicente de Oliveira. Depois do desaparecimento de Isabela Beccari, com quem casara em 1745 e que com ele viera de Itália, voltou a casar com a portuguesa Rosa Maria de Jesus, em Janeiro de 1755. Foi naturalizado português em 1 de Setembro de 1760²⁴ e morreria pouco depois, em 20 de Novembro de 1760, com apenas 43 anos de idade.

Um outro Arquitecto e Cenógrafo, agora português, teve actividade significativa após o desaparecimento de Giovanni Carlo. Trata-se de Inácio de Oliveira Bernardes²⁵, nascido em 1695, em Lisboa. Filho de um pintor de azulejos, António de Oliveira Bernardes, e irmão de Policarpo Oliveira Bernardes, também azulejista. Pertenceu desde cedo à confraria dos pintores (Irmandade de S. Lucas) pois já em 1718 se encontrava inscrito. Dado os seus méritos foi enviado por D. João V para estudar em Itália, ingressando na Academia Portuguesa de Roma em 1720, onde estudou pintura e arquitectura, regressando em 1725. Teve também intensa actividade como pintor. E enquanto arquitecto projectou edifícios como a Igreja de S. Francisco de Paula e o Palácio Devisme, em Lisboa. Teve uma intensa actividade de cenografia nos teatros régios sobretudo entre a morte de Giovanni Carlo Bibiena (em 1760) e o retorno de Giacomo Azzolini de Coimbra, onde

²³ Juntamente com ele veio um conjunto de especialistas, entre os quais Giacomo Azzolini, Petronio Mazzonni, Giovanni Bernardi e o pintor Marco. Destes, dos quais os dois primeiros radicar-se-iam em Portugal e aqui teriam influência no futuro dos teatros, da cenografia e da arquitectura.

²⁴ ANTT, Ministério do Reino, Livro 208, Fl.194v.

²⁵ Veja-se: SANTOS, Maria Teresa Sequeira Júlio da Silva, *A Igreja de S. Francisco de Paula: O encomendante, os artistas e a obra*, Tese de Mestrado, Dep. História da Arte, da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

este estivera desde o terramoto. Permaneceu activo até avançada idade participando ainda, em 1780, com CiriloVolkmar Machado e Vieira Lusitano, na direcção da Academia do Nu, fundada pelo Intendente de Polícia Pina Manique. Morreu pouco depois, em Lisboa, em 1781.

O facto é que Giovanni Carlo Bibiena se manteve no serviço Real desde a sua chegada, em 1751/2, até à sua morte, em 1760, ininterruptamente, não obstante a perturbação que o terramoto causou. E é também um facto o ter de imediato sido substituído por Inácio de Oliveira Bernardes como responsável pelos teatros reais. Ainda que naturalmente beneficiando da notoriedade e do prestígio certamente grangeado por Giovanni Carlo, a sucessão de Inácio de Oliveira Bernardes significou o implícito reconhecimento de uma nova necessidade e mesmo a institucionalização do cargo, por reconhecer a existência de uma nova profissão especializada e paga. Mas também, e sobretudo, significou o reconhecimento da qualidade, do prestígio e da afirmação de um conjunto de saberes ligados ao Teatro e à Cenografia que ultrapassavam a soma da arquitectura e da pintura²⁶.

É verdadeira e bem conhecida a actividade de pintores e cenógrafos em Portugal no séc. XVIII. Desde os italianos Vincenzo Baccarelli, Roberto Clerici, Salvatore Colonelli, Giovanni Servandoni, aos portugueses Simão Caetano Nunes e Lourenço da Cunha... múltiplos foram os artistas que, com carácter mais ou menos regular, participaram na concepção ou na realização de cenografias. Contudo, não restam delas nem espólio conhecido nem o reconhecimento profissional autónomo como cenógrafos, mas apenas como pintores ou arquitectos. Ou seja, seria apenas com Giovanni Carlo que a profissão seria estabelecida e reconhecida e consagrada com a sucessão no cargo de Inácio de Oliveira Bernardes.

3. Documento I – O Teatro de Salvaterra

Desde que começou a ser construído, na década de quarenta do séc. XVI, o Paço de Salvaterra foi continuamente sofrendo alterações e acrescentos vários. No início da segunda metade do séc. XVIII, D. José I empreendeu um vasto projecto de remodelação, incluindo, de acordo com os seus interesses e inclinações, a realização de um teatro. Possibilitava assim à Corte o dispôr de espectáculos de ópera nas temporadas que esta ali passava, normalmente Janeiro e Fevereiro, “...representadas na nova sumptuosa casa, que para semelhante uso fez Sua Magestade expressamente edificar...”²⁷.

²⁶ BRILHANTE, Maria João, “Apontamentos sobre iconografia teatral: os esboços cenográficos de Inácio de Oliveira Bernardes”, *Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Osório Mateus, Margarida Vieira Mendes*, pp. 503-9, Lisboa, Cosmos, 1999.

²⁷ *Gazeta de Lisboa*, de 31 de Janeiro de 1754.

É sabido que em 21 de Janeiro de 1754²⁸ foi inaugurado o Teatro Real de Salvaterra, construído segundo um projecto de Giovanni Carlo Bibiena, de acordo com atribuição generalizada²⁹. O terramoto não o destruiu nem lhe interrompeu a actividade, como se comprova por, escassos três meses depois do dia 1 de Novembro de 1755, ali terem sido postos em cena dois dramas e uma comédia³⁰.

Segundo descrição coeva, sabemos que: *“La salle de spectacle de Salvaterra peut tout au plus contenir 500 personnes il y a 3 ranges de loges qui sont aux premieres 3 loges de chaque cote. Le fonds est un amphitheatre avec une galerie qui prolonge de chaque cote les 1.eres Loges. Cet amphitheatre couvert d’un tapis a franges et soutenu par des arbres en manîä detente est la place du Roi qui y a fauteuil au millieu à sa droite l’infant Don Pedro son frère & la reine du Brésil & les 23 autres Princesses & le long de la galerie a gauche les dames d’honneur. L’autre cote à droite de la galerie reste vide: il y a 8 secondes & 8 troisiemes loges qui sont ocupeés par des portugais et des Etrangeres auxquels on donne des billets, les ministres du Roi sont aussi au Parquet avec les fidalgos”*.

O volume do Teatro devia ser relativamente grande: *“sobressai a toda esta vila – dizia um contemporâneo – a eminencia da casa da Opera de Sua Magestade e adjunto a esta o Palacio Real”*³¹. Para um Palácio que, não sendo alto, era, no entanto, vasto, ficar *“adjunto”* significa ser, de facto, de substancial dimensão.

Recentemente, a investigadora italiana Giuseppina Raggi, cruzando informação entre a planta de um teatro *“até agora não identificada nem atribuída”* existente no *“Fundo Antigo”* do MNAA (nº Cat. 1670) e desenhos encontrados no *“Album de Desenhos”* de José da Costa e Silva – o arquitecto do Teatro de S. Carlos –, um conjunto de desenhos, documentos profissionais e pessoais, existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, chegou à conclusão de que esse desenho representava a planta da sala do

²⁸ CORREIA, Joaquim Manuel da Silva e GUEDES, Natália Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra, a Corte, a Opera, a Falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p.39.

²⁹ MACHADO, Cyrillo Wolkmar, *Collecção de memorias relativas às vidas dos Pintores, esculptores achitectos, e grabadores Portuguezes, E dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, (Ed. orig.:1823), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, 2ª Ed., p.151; ou VITERBO, Sousa, *Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, INCM, 1988 - Reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1899 da Biblioteca da INCM. - Vol. 1, p.75.

³⁰ BRITO, M. C., *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 206.

³¹ CERQUEIRA, Pe. Miguel, *Memórias Paroquiais, 1758*, apud, CORREIA, Joaquim Manuel da Silva e GUEDES, Natália Brito Correia, *O Paço Real de Salvaterra, a Corte, a Opera, a Falcoaria*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p.39.

Teatro Real de Salvaterra³². A argumentação desta investigadora assenta sobre vários aspectos e parece convincente. Além da planta do referido teatro ser de claro “*impianto bibienesco*”, dois desenhos do Album de Costa e Silva parecem ter relação estreita com este teatro. Um destes desenhos é exactamente igual à planta existente no MNAA, sendo o outro um corte transversal do mesmo teatro onde, no arco do proscénio, se encontram representadas as Armas Reais portuguesas. Consequentemente, “*la perfetta coincidenza tra la struttura della decorazione del soffito e la pianta del Museo Nazionale di Arte Antica, la sontuosità della decorazione, la destinazione regia dell’architettura, permettono di riferire questi tre disegni ad un teatro bibienesco portoghese*”³³. Mais ainda, a autora verifica também que não se trata nem da Ópera do Tejo nem do Teatro da Ajuda pelo que conclui que se tratará de Salvaterra. Uma descoberta entusiasmante.

Porém, existe um outro desenho na Colecção do MNAA, igualmente não identificado nem atribuído, e que, a nosso ver, diz igualmente respeito ao Teatro de Salvaterra. Na verdade, por razões que desconhecemos, nem mesmo Giuseppina Raggi constatou, ou não refere, que existem evidentes pontos de consonância entre a planta que – com precisão – identificou como sendo a Planta do Teatro de Salvaterra (MNAA, Des. Inv. 1670) e este outro desenho (MNAA, Des. Inv. 1696).

O desenho inventariado com o nº1696 é o corte longitudinal de um teatro. O desenho está incompleto, pois a zona da sala está apenas desenhada em linhas gerais a lápis não estando, sequer, desenhadas as partes para trás da parede limite posterior da sala. Em contrapartida, a base e a zona do palco estão desenhadas a tinta e coloridas com aguadas. Não existem quaisquer indicações suplementares, tal como não existe legenda ou escala.

No citado artigo, G. Raggi, refere, que “*diversamente dalle soluzioni adottate dai suoi maestri, l’andamento della cavea è scandito dalla successione di colonne, binate nella parte ad anfiteatro, probabilmente di ordine gigante* [sublinhado nosso]”³⁴. Ora é exactamente essa solução que apresenta o corte agora em questão. Mas vários são os pontos de coincidência: – o mais importante é, sem dúvida, o facto de a disposição das colunas de ordem gigante terem perfeita correspondência no corte e na planta, inclusivé nas

³² Cf. RAGGI, Giuseppina, G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82, in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Catalogo da Exposição de Bologna Set.2000-Jan.2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, p.325-6.

³³ RAGGI, Giuseppina, G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82, in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Catalogo da Exposição de Bologna Set.2000-Jan.2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, p.325.

³⁴ RAGGI, Giuseppina, G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82, in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibiena, una famiglia europea*, Catalogo da Exposição de Bologna Set.2000-Jan.2001, Marsilio Editore, Venezia, 2000, p.326.

colunas duplas na Tribuna Real; o mesmo acontecendo com o módulo das pilastras com arcos que seguram a parede lateral do palco. Estabelecendo a proporção entre os dois desenhos, verifica-se que correspondem, exactamente, aos quatro módulos que existem na planta na parede lateral da sala. O arranque da escada que se vê no corte, em baixo, junto à parede anterior da sala corresponde à escada em «L» que existe nos cantos anteriores da planta. Adicionalmente, as cores cinza, rosa e amarelo, são idênticas em ambos os desenhos e ambos não têm indicação de legenda ou escala. Do mesmo modo, a marca de água do papel (“*C e II HONG*”) possui igualmente correspondência. A única pequena discrepância ocorre nas colunas que antecedem o proscénio que, embora mantendo as mesmas distâncias entre si, tal como ocorrem na planta, estão ligeiramente destacadas dos respectivos alinhamentos. Mas, tal como já referimos anteriormente, pode tratar-se de desenhos intermédios, de estudo, o que pode justificar a variação.

Infelizmente, se o corte não representa a parte que antecederia a sala, a planta não apresenta a zona do palco, pelo que não se podem estabelecer mais pontos de identidade. De qualquer modo, parece-nos razoável concluir que, em face do aduzido, se poderá atribuir o documento “*MNAA, Des. Inv. 1696*” a Giovanni Carlo Bibienna como um desenho destinado ao Teatro de Salvaterra. Não obstante existir um conjunto de desenhos de levantamento do Paço de Salvaterra no AHMOP³⁵ e nada aí se encontra que possa mostrar a forma do teatro. Apesar de um dos locais legendados nas plantas se denominar ainda “*Xão do Teatro*”, tratava-se já de simples reminiscência toponímica, pois que, à época do levantamento, tinha sido já transformado em cavalaria.

Fazendo-se o exercício de redução dos elementos do teatro que conhecemos, planta e corte, e ensaiando-se uma implantação nas paredes remanescentes, sabendo-se que as proporções, em planta, deste teatro (largura:comprimento) eram de 1:4, verifica-se que podem, nas dimensões gerais, encontrar-se algumas semelhanças. Porém, quanto a vãos ou quanto aos contrafortes das paredes, nada se encontra. A parede central e as mangedoiras são já, como é natural, alterações posteriores. Ainda assim, parecem ser substanciais as semelhanças entre planta e o corte para que se estabeleça a identidade dos desenhos, daí resultando que poderemos passar a considerar estes dois elementos para, incompleto embora, se ter reforçado o conhecimento existente sobre este teatro.

O carácter bibienesco deste teatro pode constatar-se comparando, por exemplo, algumas das suas características com outros exemplares da produção da família, nomeadamente de Francesco Galli Bibiena, pai

³⁵ PEREIRA, Maria Stela Afonso Gonçalves, COSTA, Mário Alberto Nunes, *Catálogo do Arquivo Histórico do Ministério da Habitação e Obras Públicas*, Lisboa, AHMOP, 1980, Cat. nº652 a nº 655.

de Giovanni Carlo. Do Teatro de Nancy (1709), reconhecem-se aspectos como as arcadas da parte lateral da caixa de cena ou a disposição dos tangões e bastidores do palco. Do mesmo modo que se pode reconhecer a identidade dos camarotes de boca de cena e do camarote principal em “forma de tenda”. Comparando com o *Grosses Hoftheatre* de Viena, na Austria, realizado também por Francesco, em 1704, pode reconhecer-se a o anfiteatro colocado por sobre o camarote real ou, virtualmente, a solução das arcadas que interligam, ao nível da ordem superior, as colunas de ordem gigante que suportam a sala e dividem os camarotes laterais. É verdade que no desenho em questão (Des.MNAA 1696), estes arcos não se encontram desenhados, pois, como referimos, o desenho está incompleto. Não obstante, o espaço vazio entre o topo das colunas e a armação da cobertura da sala existe espaço suficiente e adequado à aplicação de uma tal solução.

Por outro lado, importa reconhecer uma singularidade. A proporção entre o comprimento da sala e o comprimento do palco é extremamente grande (1:2). O mesmo, aliás, se verificava na Ópera do Tejo, podendo entender-se aí um assumir de uma intencionalidade ou especificidade do autor. Na verdade, se na disposição da sala ou nas cenografias não há indícios de particulares inovações aportadas por Giovanni Carlo, já neste particular do rácio sala/palco parecem existir indicações de assim não ser. De facto, comparando com outros teatros então existentes, incluindo os projectados pela família, esta relação aparece claramente avantajada. Se olharmos, por exemplo, para um dos teatros onde esta relação é mais próxima, como a *Galerie des Machines*, realizada no Louvre, em Paris, por Gaspard Vigaranni, em 1662, verificamos que, ali, a proporção é de apenas 1:1,57, longe, portanto, dos valores explorados por Giovanni Carlo Bibiena. Não são claros os objectivos que este arquitecto procurava atingir com este aspecto em particular, mas que a coincidência parece estabelecer uma qualquer meta ou objectivo, parece um facto.

4. Documento II – O Teatro do Palácio de Queluz

O Palácio de Queluz é ainda hoje um conjunto de peças soltas ou, como dizia o Conde Lichnowsky, uma “*aglomeração sem gosto de alas e pavilhões...*”. A partir de uma pequena construção original, datada do séc. XVI, disposta paralelamente ao rio Jamor e sobre cujos restos está a actualmente designada “cozinha velha”, foram sendo construídos, em fases sucessivas, os restantes elementos. De qualquer modo, seria o “Palácio Velho” que constituiria o núcleo central, realizado entre 1747 e 1758, pelo Infante D. Pedro – mais tarde D. Pedro III –, irmão de D. José I, e cujo arquitecto foi Mateus Vicente de Oliveira. Este núcleo foi organizado em quadrado,

em torno de um pátio, a partir do qual evoluía uma sucessão de espaços em “U”, voltados para leste, em direcção à estrada Lisboa-Sintra, sendo o último deles de forma arredondada, forrando e escondendo, no lado norte, a construção primitiva. Do lado sul, o extremo deste “U” prolongava-se por uma manga comprida que terá inicialmente funcionado como um conjunto de anexos-muro. Toda a estratégia de composição é clara: simetria centrada na porta principal, eixos visuais que a partir desta porta definem os vértices das alas, dimensionamento determinado pelo rebatimento das larguras...³⁶. Posteriormente, entre 1860 e 1786, realizar-se-ia uma terceira fase de construção, mas, ao contrário da fase anterior que expandia o palácio para leste, o crescimento seria agora realizado numa direcção diversa, já não em direcção à estrada, antes voltando para o centro da quinta os novos volumes, enquadrando jardim internos. Primeiro com uma ala em “L”, para oeste do núcleo central, a Ala Robillion (designada pelo nome do seu arquitecto, o francês Jean Baptiste Robillion), de seguida, e do lado oposto, com a Sala do Trono e a Entrada de Honra que lhe está associada. Entre 1786 e 1792 foi ainda edificado um pavilhão, com projecto de Manuel Caetano de Sousa, situado no extremo sul do corpo da Sala do Trono e que, embora originalmente destinado ao Príncipe D. João, ficaria conhecido como o Pavilhão de D. Maria I, pois que esta ali passaria os últimos anos da sua vida. A curiosa angulação que este corpo faz com os restantes sucitou durante muito tempo alguma perplexidade. Mas a descoberta, por Simmonetta Luz Afonso, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro³⁷, de um desenho relativo a um ambicioso projecto de desenvolvimento e expansão do Palácio de Queluz ajuda a compreendê-lo, pois o pavilhão era a primeira peça desse plano. Tratava-se, nada menos, que o projecto de duplicar todo o conjunto então existente, realizando construções simétricas para o lado leste, criando entre as construções existentes e as novas uma grande Praça, próxima das Places Royales da França dos séc.s XVII e XVIII. Deste plano ainda seriam edificadas a Mantearia (hoje transformada em Pousada) e o corpo simétrico do Palácio Velho (hoje instalações militares), mas ficaria incompleto por demasiado ambicioso para poder ser realizado, e por as condições do país em finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX não o terem permitido.

O casamento de D. Pedro com D. Maria I, sua sobrinha e herdeira ao trono, ajuda a explicar o surto de obras realizadas a partir de 1760.

³⁶ Sobre o sistema compositivo pode ver-se: GUIMARÃES, Carlos, CARNEIRO, Luis Soares, *Entender o Existente, Deduzir a Solução. Um Concurso de Arquitectura para os Espaços Exteriores do Palácio Nacional de Queluz*, Separata de: *Carlos Alberto Ferreira de Almeida, In memoriam*, Porto, FLUP, 1999, p.365-75.

³⁷ Embora datado correntemente de c.1795, o plano tem de ser pelo menos de 1786, data em que se iniciou a edificação do Pavilhão que pressupõe e assume já o seguimento do mesmo.

O interesse por teatro e ópera era fortíssimo, pelo que foi natural a realização de espectáculos em Queluz. Temos notícias de actividades ali realizados a partir de 1761. E é conhecida a existência de uma “Caza da Opera”, realizada em 1769, que subsistiria até 1773-4, e onde se representava “...*uma opera por ocasião de todos aniversários reais, armando-se por vezes um pavilhão no terraço norte, junto à Sala dos Embaixadores*”³⁸. Não obstante, de acordo com alguns autores, somente a partir de 1773-1774 e até 1784 teriam sido executados em espaço próprio e específico³⁹, com base na notícia de ter este sido demolido (para a construção do Pavilhão de D. Maria), de acordo com uma notícia de despesa rubricada por Matheus Vicente de Oliveira, datada de 22 de Julho de 1784, para “...*desmanchar a Casa da Opera e a nova Cavalariça*”⁴⁰.

Como mostramos em outro estudo⁴¹, não se tratam, de facto, de dois teatros – a «Casa da Opera» e o «Teatro de Queluz» – mas de um único, tratando-se somente da deslocalização de uma mesma construção e a sua remontagem junto ao topo sul do Palácio, o que gerou a ideia de se tratar de um “novo” teatro. – Significa isto que uma data mais precisa para o início da existência do “Teatro de Queluz” deveria ser a de 1769 e não 1773-74 como tem sido afirmação corrente.

São de há muito conhecidos dois desenhos atribuídos a Inácio de Oliveira Bernardes, existentes na Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa⁴² representando estudos para um pequeno teatro em Queluz. Trata-se de dois desenhos de teatros «provisórios», ou «desmontáveis» ou ainda «de construção ligeira», constituindo duas versões distintas, de estudo, para um único e mesmo teatro: a Caza da Opera/ Teatro de Queluz.

Ambos os desenhos estudam a forma e de organização de um pequeno teatro, constituindo o que parecem ser alternativas à sua localização, ou implantação, em relação às paredes exteriores de um edifício importante – um palácio –, como se pode depreender da forma trabalhada da porta principal que aparece em ambos os desenhos. A sua localização, seria, como diz a legenda de um deles, junto à “*Sala das Colunas de Vidro*” – que

³⁸ AFONSO, Simonetta Luz e DELAFORCE, Ângela, *Palácio de Queluz, Jardins*, Quetzal e IPPC, Lisboa, 1989, p. 27.

³⁹ Como, por exemplo: AFONSO, Simonetta Luz e DELAFORCE, Ângela, *Palácio de Queluz, Jardins*, Lisboa, Quetzal e IPPC, 1989, p.27.

⁴⁰ ANTT, Casa do Infantado, Maço de Contas. Despesas de Particulares. Anno de 1784, apud CÂMARA, Maria Alexandra Gago da, *Os Espaços Teatrais na Lisboa Setecentista: Subsídios para o Estudo da Arquitectura Teatral*, Tese de Mestrado apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, Policopiado, 1991, Vol. I, n. 48, p.179.

⁴¹ CARNEIRO, Luis Soares, *Teatro Portugueses de Raiz Italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à FAUP, Porto, Policopiado, 2003, Cap. III, 1.3.

⁴² Vd. CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, BNL, Lisboa, 1977, N^os 389 (D.108 V.) e 390 (D.86 A.), p.61-62 e estampas respectivas.

corresponde hoje à «Sala dos Embaixadores» (designada assim depois de 1794 e anteriormente nomeada «Sala das Colunas», das «Serenatas» ou dos «Serenins») – e a porta que ali se vê seria a saída poente da parte da primeira fase da construção, dita «de D. Pedro».

O primeiro dos desenhos – BN, Cat. 389-108 V – apresenta-nos um esquema de teatro em que se vê a plateia, com nove bancos corridos, local para a orquestra e três camarotes, sendo um maior, ao centro, e dois menores, de ambos os lados; além das referidas paredes de um edifício fazendo canto, atrás e à direita. A porta principal deste está do lado direito, junto ao flanco do teatro. E uma legenda completa a informação: na parede que fica em baixo “*Frente da sala das Colunas de Vidro que parte com o jardim pequeno*”; na parede do lado direito “*Prospecto do Palácio velho, da parte do dito jardim, o qual tem de comprido ao Cunhal 110 palmos*” e indicando na direcção do alinhamento desta fachada que “*tem mais a terasa q contenua atbe ao para peito vinte e tres p.os*”; e o jardim que aparece sob o desenho do teatro tem a legenda “*Largura do Jardim de sesenta e sete palmos*”. No teatro, propriamente dito, a mesma legenda aponta: “*Vão e forma da plateia*”, “*Orchestra*”, “*Boca do Teatro*”, “*Fundo do palco senario*”, “*Tribuna Real*”, “*Camarote do Cardeal*” e “*Outro Camarote Correspondente*”. O tamanho é diminuto. Pela escala gráfica, consegue-se verificar que as dimensões são de cerca de 9 metros de largura de plateia por 6,5m de comprimento, sendo os bancos corridos, com uma largura de 1,5 palmos (33cm) e espaçados entre si de cerca de 2 palmos (44cm). A largura da Boca de Cena é de cerca de 7m e a Tribuna Real tem 5,5m de largura por 2,5m e os dois Camarotes têm 2,5m de frente por 2m de fundo.

O segundo desenho tem semelhanças com o primeiro, de que segue a disposição genérica, mas encontra-se mais detalhado. A implantação foi alterada, pois a porta do palácio que se abria contra o seu flanco direito está agora a eixo do teatro, atribuindo-lhe um reforçado protagonismo. É nele nítido o acesso, por dois lances de escada, para a Tribuna Real. E aparece uma solução curiosa – apesar de um pouco ambígua pois não é claro se se trata de uma planta à cota baixa, se à cota alta, se misturando as duas –, uma solução que, ou suprime os camarotes laterais, ou os substitui por dois conjuntos de três degraus em bancada de ambos os lados do teatro. Evidentemente que pode dar-se o caso de a planta, simultaneamente – como é frequente em desenhos de estudo – misturar a cota superior da Tribuna Real com a exibição da tal bancada que poderia, em alternativa, ficar sob os camarotes laterais, na periferia da plateia, como aplicação de um modelo que iria ser usado largamente durante todo o séc. XIX. Mais ainda, poderia até ter entradas independentes pelas aberturas existentes a meio dos lados do teatro que poderiam ser utilizadas pelo pessoal menor do Palácio. Aparecem também, nesta versão, uma coxia central, a definição de bastidores na cena,

a escada de ligação entre a cota do palco e das circulações e as aberturas do exterior do teatro, assim como da sua estrutura.

A estrutura é muito importante por duas ordens de razões. Por um lado dá-nos as medidas gerais da construção que seriam de cerca de 11,5 metros de largura útil, ou seja, 50 palmos mais 1 palmo de espessura dos elementos estruturais de cada lado, perfazendo 52 palmos (11,44m); e o comprimento total – que não é verificável, pois, como referimos já, a folha está cortada – que deveria ser de cerca de 120 palmos. Porquê essa medida? porque a estrutura está dividida em módulos de 10 palmos (o que torna coerente a modulação da largura com a do comprimento), e sabemos – como já o apontamos acima – da existência de vários documentos que referem os “12 vãos”, referindo-se à plateia, é certo. Como também é certo que $6+6=12$, ou seja, que a adição dos dois lados da “Sala” do teatro contém os 12 módulos, pode isto admitir-se como uma razoável identificação. Mais ainda, verificamos que o módulo pelo qual alinha o proscénio é o sexto. Conhecendo o gosto pela simetria dos arquitectos da época, parece plausível que a linha do proscénio estivesse exactamente a meio do teatro, possuindo este, portanto, uma medida total de 12 módulos, i.e., de 120 palmos. Este sentido do predomínio da lógica e da geometria interna do projecto sobre o pragmatismo da construção, torna-se claríssimo se notarmos como a localização dos prumos da estrutura assentam indiferentemente em «plataforma» ou em «relva» no terreno subjacente, quando, com pequenas alterações dos módulos, tal seria possível evitar.

Além das duas plantas já referidas, durante pesquisas que realizamos no acervo da Collecção de Desenhos da Biblioteca Nacional, deparou-se-nos um corte longitudinal do que era, obviamente, um pequeno teatro. O *Catálogo de Desenhos* da BN⁴³, apontava-o como um desenho “Anónimo”, descrevendo-o, erradamente, como: “*Estudo com alçado e corte de um pavilhão, tendo indicado no interior uma varanda sobre colunas. Trata-se provavelmente de um picadeiro com camarim para os espectadores e cavalariça*”.

Com efeito trata-se, nem mais nem menos, do «corte longitudinal» correspondente às plantas anteriormente referidas. Não só o referido corte é congruente com aquelas, como todos os dados complementares o confirmam. A marca de água, ou filigrana, do desenho 389 é o mesmo deste 633 (D & C BLAUW); assim como os instrumentos e as cores: lápis e china com aguadas ocre e acastanhadas.

Este desenho – BN, Cat. D. 155-A – mostra, do lado direito, os arranques de uma porta de um palácio. Diante desta porta existe um largo patamar em pedra que termina em dois degraus. Mais adiante, existe no chão um

⁴³ CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Collecção de Desenhos*, BNL, Lisboa, 1977, 633, D. 155-A, p.106.

ressalto que se prolonga formando o que tudo indica ser um pequeno lago. O pavimento da plateia é inclinado e termina no ressalto do palco. A plateia possui onze bancos, três dos quais, sob a Tribuna que se estende pelos lados até ao proscénio, suportada em colunelos de base estreita, alargando para cima. Sobre-se para esta Tribuna por uma escada de dois lanços, um deles paralelo ao eixo longitudinal do teatro e o outro perpendicular a este, existindo sobre a Tribuna uma bancada de dois patamares. Debaixo da Tribuna, contornando a plateia, existia um murete baixo que devia abrigar igualmente uma pequena bancada. O palco tinha inclinação em sentido contrário ao da plateia sendo claramente visíveis o arco do proscénio e quatro bastidores, por detrás dele. No lado de lá da Tribuna, na lateral da sala, estão assinalados cinco prumos que parecem ser pilares em madeira. Cobre o conjunto um telhado suportado por uma estrutura de asnas de madeira.

Confrontando este Corte com a Planta (Des, BN 86-A, Cat. nº390) verifica-se que tudo condiz. Lá está a porta do palácio, o patamar diante dela e até o arranque do lago de forma circular. Lá está a plateia com oito bancos (os outros estão escondidos sob a Tribuna pois a planta é feita à cota alta), o proscénio e até os quatro bastidores. Vê-se igualmente a bancada sobre a Tribuna e os prumos da estrutura. Tudo condiz. Os dois desenhos, corte e planta, dizem, portanto, respeito ao mesmo objecto.

Porém, não se pode deixar de observar um facto interessante. O desenho é aqui não um instrumento de “apresentação” mas de “trabalho” e “concepção”. O Corte é absolutamente irregular, isto é, é uma composição de vários cortes por sítios diferentes e em simultâneo. Uma técnica sintética de controlar e explorar a forma que é bem conhecida dos arquitectos. Na cobertura, por exemplo, as asnas da parte anterior do teatro estão cortadas como estando dispostas perpendicularmente ao eixo, sendo um facto que o ponto onde estas são seccionadas não existe, pois que, em nenhum ponto do seu perfil, uma secção que «respeite a geometria» produziria tal resultado; simultaneamente, este processo de representação permite avaliar a secção das peças envolvidas sendo, é certo, um calculado abuso da geometria e das regras de representação. Do mesmo modo, a representação das mesmas asnas em vista transversal na parte superior direita da cobertura não é literal, pois, do ponto de vista construtivo, seria uma irracionalidade, dado que essas asnas não teriam apoio próximo sobre o arco de cena e tal apenas complicaria a forma da cobertura. Mas, de novo, é o mesmo processo de desenho como instrumento de concepção e não de simples apresentação: esboça-se um detalhe do corte transversal sobre o corte longitudinal, como estratégia “de teste” a uma possível solução. Vários outros destes aspectos existem: o corte olha do lado direito para o esquerdo do teatro, porém, dessa posição as escadas representadas na planta não seriam visíveis. Ou ainda: se o corte mostra as bancadas existentes nos lados da Tribuna não

poderia mostrar, em simultâneo, a própria Tribuna como se a cortasse a eixo do teatro... O significado de tudo isto é que se trata de desenhos de estudo e preparação e não de representação formal, ou de apresentação. O que não significa que o teatro tivesse sido muito diferente, pois o essencial do que aqui é indicado não se afasta das descrições existentes⁴⁴.

A descoberta deste desenho, além de repôr no seu devido lugar um documento que estava perdido, permite um maior esclarecimento sobre a forma deste teatro. A consequência de tudo isto é a de que a história oficial do Palácio de Queluz fica agora a necessitar, pelo menos no que concerne aos seus teatros, de alguns pequenos acrescentos e correcções...

5. Nota Final

A descoberta destes dois documentos dos teatros setecentistas portugueses coloca em evidência alguns factos importantes. O primeiro deles é que a descoberta é importante em si mesma pois identifica documentos que estavam não identificados, não reconhecidos ou extraviados, e que poderemos passar a designar como:

– *Documento 1:*

«MNAA, Inv.1696 (Corte longitudinal inacabado do Teatro de Salvaterra, Giovanni Carlo Bibiena, cerca 1752/3)»;

– *Documento 2:*

«BN, des.155-A (Corte longitudinal de estudo da Caza da Opera/Teatro do Palácio de Queluz, Inácio de Oliveira Bernardes, cerca 1769)»;

Com isto, abre-se a possibilidade de avançar com mais segurança para ensaios de reconstituição que sintetizem o conhecimentos sobre estes dois casos e sobre a arquitectura dos teatros setecentistas em Portugal. Marginalmente, permite ainda e simultaneamente o renovar da esperança e da expectativa de que poderão, com mais profundas e mais vastas pesquisas, serem ainda encontrados outros documentos referentes a este campo de estudo. Na verdade, os arquivos brasileiros, mas também os portugueses, contêm certamente mais e melhores elementos para o estudo dos teatros deste período que ainda não foram, ou não puderam ser, devidamente explorados...

Outro facto importante é que estes documentos mostram que a diferença de ambição, capacidade técnica e de projecto existente entre Giovanni Carlo Bibiena e Inácio de Oliveira Bernardes, assim como a ambição, a

⁴⁴ Ver: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatro Portugueses de Raíz Italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à FAUP, Porto, Policopiado, 2003, Cap. III, 1.3.

capacidade e até o empenho da Casa do Infantado em relação à Casa Real, eram grandes. E que a substituição de Giovanni Carlo Bibiena por Inácio de Oliveira Bernardes assim que desapareceu o primeiro, enquanto revela, como referimos, o reconhecimento do cargo de responsável pelos teatros régios e a intitucionalização da profissão, revela, igualmente, as profundas diferenças de qualidades e competências então existentes entre o saber e experiência dos italianos e as capacidades dos portugueses de então, no que concerne à arquitectura teatral. Não surpreende pois que, assim que regressou Giacomo Azzolini de Coimbra, tenha retomado as funções de Giovanni Carlo, dispensando Inácio de Oliveira Bernardes para outros serviços e actividades.

Imagens:

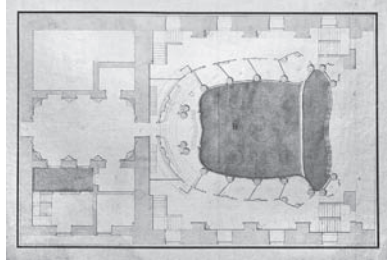


Fig. 1: MNAA, Inv. 1670, Planta do Teatro de Salvaterra.

Fonte: RAGGI, Giuseppina, "G. Carlo Sicinio Galli Bibbiena, Teatro di Salvaterra a Lisbonna, Cat.82", in LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibbiena, una famiglia europea*, Venezia, Marsilio Editore, 2000, p.326.

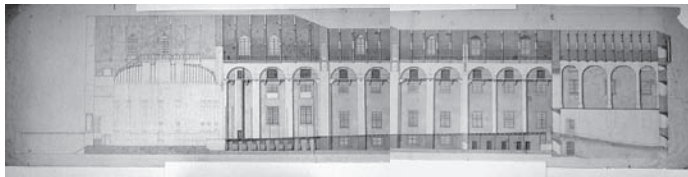


Fig. 2: MNAA, Inv. 1696, Corte Longitudinal do Teatro de Salvaterra.

Fonte: Fotografias MNAA.

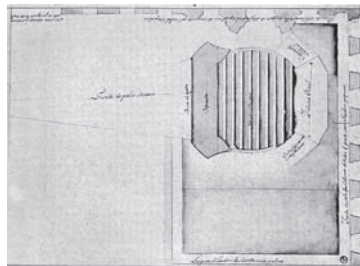


Fig. 3: BNL, D.389-108V. Planta de Estudo da Casa da Ópera/Teatro de Queluz.

Fonte: CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, BNL, 1977, p.61.

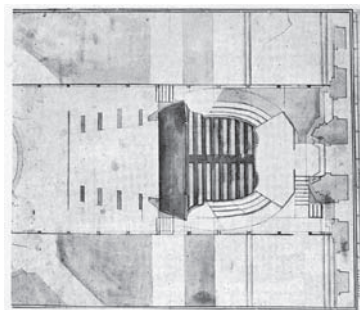


Fig. 4: BNL, D. 390-86^A. Planta de Estudo da Casa da Ópera/Teatro de Queluz.
Fonte: CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, BNL, 1977, p.62.

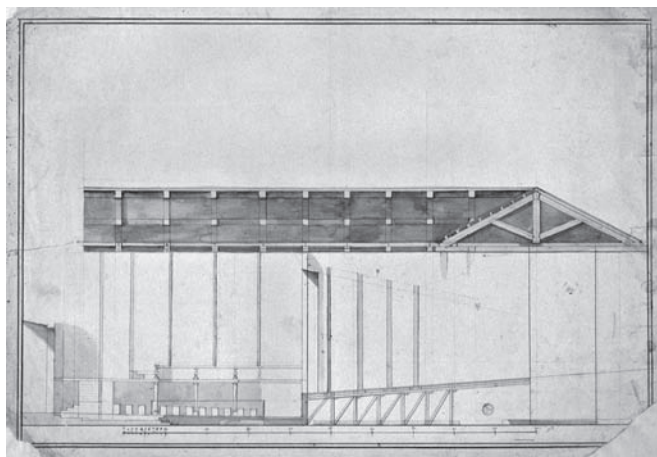


Fig. 5: BNL, Col. Estampas, D. 155A, Corte Longitudinal da Casa da Opera/Teatro de Queluz.
Fonte: Fotografia BN.

Verdade, historicidade e temporalidade no *Theatrum Mundi*

Jorge Croce Rivera
Universidade de Evora

O encontro de diferentes perspectivas – de estudos literários e teatrais, da arquitectura e da filosofia, do direito e da economia – sobre as linguagens do teatro barroco desenvolve-se em torno de uma indagação eventualmente informada, mas tacitamente aceite: em que sentido as linguagens do teatro barroco nos importam? Ora, em tal cruzamento de olhares há uma interrogação prévia que sustém essa questionação e surge como que contida naquelas perspectivas, interrogação que, se a perseguirmos, parece fazer suspender o entendimento da historicidade epocal, a definição de um espaço temporal diferenciado do actual por uma descontinuidade histórica, tomada por sedimentada e óbvia. Estabelecido com inquestionável evidência, como enquadramento cognitivo que permite a historicização instrumental das ideias e a exposição intelectual, a referenciação epocal revela operar uma espacialização do temporal, transposição que dificulta a apreensão do que veridicamente aconteceu e do que se constitui decisivo no que agora comumente nos preocupa.

Ao atentarmos àquela interrogação e ao enfrentarmos a dificuldade que ela comporta, a nossa indagação comum revelará conter e depender de um duplo questionar, que se pode formular do seguinte modo: o que constitui uma época e em que sentido a compreensão daquela que estamos a viver requer aquela outra cujo teatro questionamos, a época que dizemos “barroca”?

Uma afectação da inteligibilidade e da sensibilidade aparece suposta na distância histórica: o que sucedeu no passado interessa-nos ainda, o que emergiu então importa hoje na sua mesma verdade. Tal implicação entre uma época pretérita e a contemporaneidade é necessariamente reversiva, o que hoje nos surge velado na sua mesma evidência ou irrelevância, pode ser reconhecido através de um pretérito acontecer, e é este trânsito epocal que nos permite reconhecer o que caracteriza decisivamente o tempo em que somos contemporâneos.

Mas perdida a ingenuidade primeira, é a noção de histórico que se mostra problemática¹: a própria submissão do acontecer temporal a um registro objectivo, a uma calendarização não é já uma epocalização? Como explicar o trânsito do estritamente temporal para o histórico? A interrogação que estas questões aportam transforma a questão do seu âmbito referencial para a questão da verdade, como a verdade se apresentou e representou, se diferenciou numa certa época.

Não podendo desenvolver plenamente a análise da noção de “época”, nem do seu uso epistemológico, importa reconhecer que ela, bem como as noções de “idades” ou de “períodos” que lhe são correlatas, dependem na sua definição e caracterização de critérios que são *exteriores* ao tempo que foi efectivamente experienciado e nomeado. Tal é certamente o caso do Barroco, só tardamente reconhecido na sua especificidade estética (Wölflin), mas também passível de ser tomado como característica recorrente e universalizável (D’Ors).

O acontecer histórico que época circunscreve centra-se nas vivências humanas, individuais e colectivas, mas alarga-se à totalidade do real, envolvendo todos os registos ontológicos, dos seres naturais aos imaginários, das técnicas às ideias e símbolos, da vida quotidiana aos lances catastróficos.² Ante tais decisões, a diversidade de posições e de percursos é essencial à caracterização de uma época, mas a confluência do múltiplo no unívoco acontecer é equívoca, porque indivíduos, grupos ou entidades que não protagonizam os processos de decisão, se eximem ou lhes são indiferentes, recolhem apesar disso as suas consequências, sem se envolverem nas decisões que constituem o nódulo de cada época: a

¹ Fomos atentos à perspectiva desenvolvida por Maurice Certeau em *L’écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1977, sobretudo no capítulo “L’inversion du pensable – l’histoire religieuse du XVII^e siècle”, e também, numa orientação analítica, à de Gordon Graham, *The Shape of the Past*, Oxford-New York, OUP, 1997, “Giving the Past a Shape”. Para a importância do Barroco, para a contemporaneidade, veja-se Stephen Toulmin, *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, New York, The Free Press, 1990; Jack Goldstone, *Revolution and Rebellion in the Early Modern World*, Berkeley, University of California Press, 1991, e Steven Shapin, *The scientific revolution* Chicago, IL, University of Chicago Press, 1996.

² Para a discussão de época, veja-se a recolha dos contributos sintetizadores de Krzysztof Pomian para a *Enciclopedia Einaudi* (Milano, 1975 e ss.) em *L’ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, e a perspectiva de Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979 [Futures Past: on the semantics of historical time (trad. Keith Tribe), New York, Columbia University Press, 2004]. Para um aprofundamento filosófico da questão, interessaram-nos as obras de Martin Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes (1938).” in *Holzwege*, Frankfurt, V. Klostermann, 2003, de Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 e de Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier, 1960.

sua resistência ou obviação é ela mesma elemento significativo ou motor nos processos de decisão.

Se, ao invés, procurarmos apreender uma época desde a sua intrinsecidade, ela deixa-se caracterizar de um modo muito genérico pela concomitância de processos relativos a decisões, processos que têm pleno sentido para os que nele se envolvem, isto é, que reconhecem a realidade que deles emerge como verdadeira ou válida, tomam a sua decorrência como evidente e neles originam as suas expectativas, decisões que resolvem as tensões inerentes à decorrência temporal dos processos. Um época assim amplamente considerada constitui-se, não como um conjunto de acontecimentos, ainda que complexo, mas como um modo de acontecer pelo qual a verdade se apresenta e representa, não como um conjunto de eventos diacrônica e sincronicamente próximos, mas como acontecer distendido, no qual a verdade de implica na diversidade de processos temporais que estruturam a vivência humana, as linguagens e os valores, nas disposições, tensões e crises dos sujeitos.

Tal consideração significa que a verdade não se esgota na adequação ou conformação da linguagem ou do pensamento à realidade, nem na coerência discursiva ou no consenso intersubjectivo, mas gera e potencia os modos do *comum*, seja o reconhecimento de valores, seja o encontro tensivo, agonístico ou amoroso, entre os homens, demónios, anjos, Deus. Em particular, não atribuímos à dogmática teológica, ao pensamento filosófico, nem ao saber científico o domínio sobre o acontecer da verdade, ainda que, como assinalaremos, a sua explicitação teológica, filosófica e científica sejam da maior relevância. Assim privilegiando a verdade, e não os modos de ser ou de poder – pessoas, obras, instituições, eventos – é na ordem da representação e da apresentação que nos situamos, mas nela atentando *aos modos do novo*³.

Colocando pois a questão da verdade na sua relação com o comum, como apreender os âmbitos da verdade, como detectar o modo de acontecer da verdade próprio de uma época? Retomando a interrogação de que partimos, como alcançar uma apreensão intrínseca de cada época, como dar conta dos modos como a verdade se torna um acontecer comum? Não podendo expor plenamente o desenvolvimento teórico que sustenta a nossa perspectiva, fomos conduzidos a reconhecer, a par da impossibilidade de uma determinação unívoca do acontecer distendido que caracterizaria uma época, a possibilidade de reconhecer instâncias extáticas da verdade,

³ Na medida em a reflexão desenvolvida se cruza com a concepção heggeriana de “Seinsgeschichte”, historicidade destinal do ser, veja-se Michael Allen Gillespie, *Hegel, Heidegger, and the ground of history*, Chicago, University of Chicago Press, 1984 e Jeffrey Andrew Barash, *Martin Heidegger and the problem of historical meaning*, New York, Fordham University Press, 2003.

isto é, modulações da apresentação e da representação da verdade em cada época.

Podemos enunciar brevemente tais instâncias, ainda que a sua formulação seja mais sugestão que propriamente caracterização: a primeira indica a exigência como a verdade se apresenta em cada época de um modo novo, mas indeterminado; tal modo, que posteriormente se revelará como prevalecente e hegemônico é, por um lado, decisivo do acontecer da verdade, mas, por outro, a sua tematização teórica revela-se árdua e limite, obrigando a levar ao extremo as possibilidades pensantes disponíveis. Esta instância é desse modo evasiva, mas regente, concebível diaporematicamente, mas sobretudo vivida e actuante nos múltiplos processos de decisão que cada época integra.

A segunda revela-se nos modos – nos discursivos e nas acções – de correspondência a essa nova exigência indeterminada; presente por isso nos recursos e processos retóricos, mas também nas intencionalidades dos sujeitos.

A terceira indica o novo modo como as significações supostas são tomadas, isto é, o modo pelo qual as significações provenientes de épocas anteriores, assumidas como crenças ou posições ideológicas, não são apenas repetidas, mas se apresentam com novas significações e em processos de decisão novos.

A quarta, que fecha o círculo em que as instâncias se distinguem e se implicam, estabelece o modo como a adveniência da verdade se apresenta, isto é, como se mostram as expectativas que a nova exigência de verdade suscita⁴.

Creemos que tais instâncias são meta-históricas e dizemo-las extáticas para reforçar o sentido simultaneamente dinâmico e estável dessa instauração. Elas não se confundem, no entanto, com outro registro histórico da verdade, a *caracterização essencial* da verdade, aqueles modos que historicamente a filosofia pode reconhecer e tematizar: o sentido antigo de “Alétheia”, como des-ocultação; a concepção medieval de *adaequatio rei et intellectum*; a noção moderna de verdade como veracidade operatória; e a postulação contemporânea da verdade como validade funcional.

Mas como se relacionam as instâncias extáticas com estes modos de verdade que o pensamento filosófico pode tematizar? As instâncias extáticas estruturam a temporalidade comum da vivência no transcurso histórico, mas em cada configuração epocal estabelecem-se relações singulares entre estas instâncias e os modos de caracterização essencial da verdade. Ora, e esta é igualmente uma tese que aqui deixamos apenas enunciada,

⁴ Koselleck, op.cit, trad. ing., especialmente os capítulos «*Neuzeit: Remarks on the Semantics of Modern Concepts of Movement*» e «*Space of Experience*» and «*Horizon of expectation*»: Two historical Categories”.

cremos que estas caracterizações essenciais são *sempre* presentes em cada época e que a sua sucessão histórica indicia o momento em que cada uma dessas caracterizações se tornou hegemónica, enquanto as outras caracterizações eram potenciadas pelas outras instâncias três instâncias que dizemos extáticas.

Postas estas considerações, que aparentemente se foram distanciando da indagação comum que nos aproxima neste colóquio, talvez se torne mais clara a importância filosófica da teatralidade para a apreensão do acontecer comum da verdade. Ao referirmos a teatralidade, deixamos sugerido que, se o teatro realiza e ilustra a relação das instâncias extáticas no acontecer da verdade, a teatralidade não se restringe de facto à tradição dramática: tendo antecedentes no jogo ritual e nas práticas sacrificiais, persiste através das transformações tecnológicas, podendo-se detectar no cinema ou nos espectáculos televisivos.

Não podendo aqui explorar a relação antiga entre o teórico e a teatralidade [Blumenberg], a reflexão mais imediata sobre a experiência teatral permite reconhecer aquela exigência de verdade que dissemos hegemónica e a sua repercussão geral: iniciado o espectáculo, há uma necessária concatenação de acontecimentos, quaisquer elementos que se apresentam ganham sentido por referência a esse modo de acontecer. Confrontando-os com essa exigência, o palco reúne um conjunto de sujeitos que o acontecer distendido diferencia funcionalmente: de modo mais óbvio, o autor e os actores, as personagens e o público, mas também outros sujeitos, velados mas decisivos para a apresentação do espectáculo, os técnicos e os financiadores, e aqueles actuantes na posterioridade do acontecimento, os críticos e o “público em geral”, isto é, ultimamente a sociedade no seu conjunto, receptáculo da repercussão directa ou crítica da representação.

O teatro, jogando com a relação do palco e da assistência, dos bastidores e dos cenários, mas também com a disposição das falas e das cenas, ilustra igualmente a instância que dissemos segunda, pela qual os discursos e as acções estabelecem a temporalidade da verdade. Pela transformação em palco do discurso em acção e da acção em momento narrativo, o acontecer teatral permite a directa apresentação da temporalidade da palavra, do jogo da veracidade e da mentira, do acerto judicativo e do erróneo, do dizer rigoroso e do equívoco, e também a da acção, da transparência e das simulações, da hesitação e da precipitação. Conjugando apresentação e representação, o acontecer teatral permite simultaneamente a apreensão da correlação dos mecanismos retóricos da enunciação e o contexto em que estes se estabelecem e criam.

A terceira instância reconhece-se na vinculação tácita que os actores e a trama dramática estabelecem com o público, nos modos de ser,

dizer e de agir que, sendo reconhecíveis, interpretáveis, são passíveis de identificação. Sem este tácito acordo, não seria possível a envolvimento temporal na decorrência, reconhecer e acompanhar os lances dramáticos. Ora, o acompanhamento temporal da acção dramática supõe um fundo creencial e ideológico que suporta os comportamentos e os dizeres dos personagens. O acontecer teatral não é apenas reiteração ou repetição dessas crenças, mas apresentação sempre diferente, mesmo que relativa às capacidades técnicas de representação e reprodução, sempre diferenciada das possibilidades de verdade nele contidas, estabelecendo novas relações entre os processos e as decisões que os resolvem.

Finalmente, ao criar uma situação e um acontecimento, o acontecer teatral realiza, isto é, torna sensivelmente representável, as expectativas postas pelas outras instâncias extáticas: expectativas da narrativa posta em palco, das personagens e das situações geradas pelo acontecer, expectativas performáticas (da qualidade técnica da representação e da produção), expectativas do público, dos críticos e dos financiadores; expectativas de confirmação inerentes aos supostos creenciais e ideológicos, não apenas as veiculadas mesmo que tacitamente pelos sujeitos envolvidos, mas também, mesmo que de modo efêmero e ficcional, as daquela exigência de verdade indeterminada e das ideias e projectos que ela suscita.

Enfrentamos neste momento da nossa reflexão uma dificuldade, inesperada mas consequente, no nosso propósito interrogativo: ao suspendermos a caracterização histórica das épocas, indetermina-se, tanto a caracterização mesma do Barroco e as complexas relações com a emergência dos “Tempos Modernos” e o que se denomina académica ou culturalmente como “Earl Modern” ou “Âge Classique”, quanto a sua delimitação do Renascimento, do Maneirismo e do Iluminismo. Todavia, ao propormo-nos uma apreensão intrínseca da época, valorizando o teatro como expressão do modo de acontecer da verdade, encontramos na figura do *theatrum mundi* a possibilidade de determinação intrínseca da época barroca, isto, é, de um momento histórico em que o teatro assumiu social, política e intelectualmente uma pertinência e significação sem precedentes em épocas pretéritas, nem correspondente valor em épocas posteriores.⁵

⁵ Ainda que prosseguindo perspectiva e interesses diversos, o nosso estudo é particularmente devedor dos escritos de *Jean Pierre Cavaille*, em particular de *Descartes, la fable du monde*, Vrin-EHESS, 1992; *Dis/simulations. Religion, morale et politique au XVIIIe siècle*. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto, Paris, Editions Champion, 2002; *Theatrum mundi, notes sur la théâtralité du monde baroque*, E.U.I Working paper n° 87/138, Florence, 1987; «Les trois grâces du comédien: théâtre, politique et théologie dans le Vêritable Saint Genest de Rotrou», *The French Review*, vol. 61, avril 1988; «Mundus est fabula, variation cartésienne sur un thème baroque», in *L'art du possible*, sous la direction d'Athanasios Moulakis, IUE, Flo-

Do ponto de vista da histórica das ideias, é possível detectar a transformação decisiva do *topos* literário da analogia da totalidade do real ao teatro, enquanto edifício e peça dramática⁶, no qual todos os seres desempenham um papel: se se encontra em Platão, nos Estóicos e em Horácio, somente no *Policrates* de João de Salisbúria a sua extensão à totalidade da criação vai a par de uma nova exigência intencional, pois tal percepção já não se reconduz ao olhar dos deuses ou do demiurgo, mas oferece-se e é acessível apenas aos olhos dos virtuosos. A partir de então, e mais frequentemente desde o Renascimento, a figura de *theatrum mundi* articula-se com outras figuras que procuram caracterizar o totalidade o real experienciável pelos homens e os comportamentos que aí prosseguem: mundo surge assim como livro, feira, labirinto, fábula. *Theatrum mundi*, não apenas ilustra a ideia de que no teatro se mostra o mundo, mas promove a visão de que a totalidade do real se mostra teatral, com os seus bastidores e palcos, autores e actores, protagonistas e públicos, autores e actores, trama e desempenhos, estratégias e destinos, simulações e acasos.

O Barroco mostra-se assim aquela época em que teatralidade afecta todas as expressões sensíveis, seja as noções estéticas, os usos retóricos, as práticas litúrgicas⁷, as concepções e metodologias científicas, as actividades económicas ou o exercício do poder político, época em que a noção de *theatrum mundi* excede a sua função metafórica para se constituir como uma caracterização ontológica, envolvendo todos os seres, os homens, as ideias, as paixões, os seres naturais, angélicos e divinos, e, em particular, implicando-se em todos os registos da subjectividade humana.

Três peças podemos aqui indicar como ilustrando os modos como a noção de *theatrum mundi* permite esclarecer as relações e implicações entre as instâncias extáticas e os modos essenciais da verdade.

Em *El Grande Teatro del Mondo*, Caldéron coloca o espectador a assistir a uma cena situada no Céu, fazendo passar ante Deus, apresentado como o “Auctor” da peça, diferentes tipos humanos, que entram em palco por uma porta correspondente ao nascimento e saem por uma outra correspondente à morte. O público assiste à apresentação das personagens, dos

rence, 1988 e «Un théâtre de la science et de la mort à l'époque baroque: l'amphithéâtre d'anatomie de Leiden», *E.U.I Working paper* n° 90/2, Florence, 1990.

⁶ O caso do Globe Theater em Londres, onde se representou inúmeras peças de Shakespeare. Para uma informação iconográfica consulte-se: Harriett Bloker Hawkins, “All the World's a Stage». Some Illustrations of the *Theatrum Mundi*”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 17, (Spring, 1966), p. 174-178.

⁷ Conhecem-se diversos exemplos de utilização de elaborada maquinaria teatral nas celebrações litúrgicas no período barroco, cf Jean-Pierre Cavaillé, *Theatrum mundi*, op. cit.

seus comportamentos virtuosos ou viciosos, e em seguida à exposição da decisão divina que os salva ou condena.⁸

Que distingue tal disposição dos autos medievais que encenavam vida de santos e de mártires? Ao colocar o espectador na posição do virtuoso salisburiano, Calderón opera uma transformação do acontecer teatral, possibilitando que o olhar contemplativo do espectador acompanhe e ultimamente coincida com o discernimento perspicaz do “Auctor”, que analisa e pondera cada um dos actos das diferentes tipos humanos antes de decidir do seu destino. Tal operacionalização analítica do entendimento humano é análoga da fundamentação metafísica do método segundo Descartes e a coincidência do olhar humano ao divino à liberdade de auto fundamentação posta pelo *cogito me cogitare*.⁹

Se interpretamos bem, ambos os casos ilustram a elevação do modo operatório de verdade à instância extática que dissemos primeira. O esforço meditativo do intento de Descartes, desde as *Regulae ad directionem ingenii* até às *Meditationes Prima Philosophiae*, significa o esforço de conceber filosoficamente a verdade presente no primeiro momento dos “Tempos Modernos”, na época do Barroco. A proximidade a Calderón é também inversa, pois tanto no *Traité du Monde*, em que expõe a sua concepção mecanicista do universo “extenso”, Descartes fala das ideias como “les petits tableaux en moi”¹⁰, como, num famoso retrato em que se fez representar segurando, com orgulho de autor, o seu livro *Traite du Monde*, acompanhado da legenda: “mundus est fabula”.

Uma segunda peça permite-nos apreender a implicação das instâncias que dissemos segunda e terceira. Le *Veritable Saint Gennet*, apresentada por Rotrou em 1645, significa, por outro lado, um desdobramento da figura do *theatrum mundi* através do processo do teatro dentro do teatro, presente também, por exemplo em *Hamlet*. O espectador assiste à preparação e desenvolvimento de uma peça que uma troupe irá apresentar perante o Imperador Dioleciano, sua filha Valéria e o co-imperador Maximino, na cerimónia do casamento destes dois últimos. Tendo a filha do Imperador escolhido como tema de representação um episódio recente envolvendo o seu noivo – a condenação e morte no circo do cristão Gennet que se recusou a abjurar da sua fé – Adriano, o actor que deveria encarnar o mártir começa, desde os preparativos, e por acção da graça divina, a identificar-se com a personagem representada, de tal modo que o desenvolvimento do

⁸ Sobre Calderón, veja-se Emílio Orozco Diaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Barcelona, Planeta, 1969 e Jean-Pierre Cavaillé, *Theatrum mundi*, op. cit.

⁹ Veja-se Heidegger, *Die Frage nach dem Ding*, Max Niemeyer Verlage, Tubingen, 1987,

¹⁰ Descartes, *Dioptrique*, discours quatrième. In Descartes, *Oeuvres Philosophiques*, vol.1, éd. F. Alquié, Classiques Garnier, Paris, 1988.

jogo teatral, ele ir-se-á plenamente converter ao cristianismo, assumindo ao mesmo tempo o fim trágico do mártir que evoca, pois o Imperador o condenará a também a ele.¹¹

Peça ambígua, que aqui muito simplificamos, drama religioso e tragédia profana, ela aparece na continuidade das peças piedosas que representam em palco a perseguição e martírio de santos, mas evoca metaforicamente as condições contemporâneas de perseguição política e religiosa.¹² *Saint Gennet* não significa a persistência de uma forma medieval, antes a sua subversão, pois revela a plena imanentização do cristianismo, através das crises emocionais e ideológicas dos protagonistas, reconhecíveis e partilhadas pelo público. A terceira instância extática – a correspondência do dizer e da acção ao modo indeterminado da verdade – opera nesta peça através do aprofundamento do revelacional, num processo cujos momentos de graça e de conversão são transponíveis para a temporalidade comum dos homens. Os acasos e as circunstâncias fatais da narrativa dramática conduzem à desocultação da verdadeira identidade do protagonista: o actor reconhece-se plenamente no papel que incarna, até à assunção decisiva e trágica da coincidência do viver e do morrer, no qual fingir veridicamente e acreditar verdadeiramente já não se distinguem.

Actor que faz de actor, o herói desta peça recusa a lei das máscaras e das mentiras, das conveniências e das intrigas, que caracterizam as situações e o teatro profano; não se submetendo aos valores restritamente humanos, fazendo aparecer em palco, desde a surpresa inicial pela intervenção divina até ao fideísmo final, aspectos de uma subjectividade íntima até então irrepresentada; o seu destino trágico contrapõe a um mundo onde prevalecem a falsa estabilidade e a vaidade e a expectativa de uma nova ordem social e religiosa. Se a sua função sublinha ao mesmo tempo a fragilidade do mundo e a superioridade dos valores divinos, a revelação da “divina comédia” reforça a ideia de um mundo como teatro, de um jogo de representações. A novidade epocal que *Le Véritable Saint Gennet* permite reconhecer, já não é apenas a possibilidade de elisão entre a verdade e a ficção, mas a da representação de processos íntimos da subjectividade, neste caso, os estádios de uma conversão através de uma

¹¹ Para um enquadramento de Rotrou, veja-se Francesco Orlando, *Rotrou, dalla tragicommedia alla tragedia* Torino, Bottega d’Erasmus, 1963; Harold C. Knutson, *The ironic game; a study of Rotrou’s comic theater*, Berkeley, University of California Press, 1966; Robert J. Nelson, *Immanence and transcendence; the theater of Jean Rotrou, 1609-1650*, [Columbus] Ohio State University Press, 1969; Jacques Morel, *Jean Rotrou, dramaturge de l’ambiguïté*, Paris, A. Colin, 1968; Joseph Morello, *Jean Rotrou*, Boston, Twayne Publishers, 1980; Marc Vuillermoz, *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650: Corneille, Mairet, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, 2000.

¹² Anne Teulade, “La transparence et le masque. La question de l’identité dans le théâtre hagiographique français et espagnol del’âge baroque» Loxias, Loxias 5 Doctoriales I.

mimēsis totalmente assumida. Na intimidade, cuja verdade só lentamente se vai revelando, há uma coincidência entre pensamento e ser, garantida pela assistência divina, mas os lances da acção e as palavras são marcados decisivamente pelos equívocos, pela confusão entre o dizer verdadeiro e a dissimulação engenhosa ou pelo agudo discernimento do que se impõe como absolutamente necessário.

Tal não significa todavia uma apologia do cristianismo, mas também não uma sua rejeição; tornando desnecessários rituais litúrgicos e os textos sagrados, *Saint Gennet* revela possibilidades novas de significação da salvação e da identidade escatológica, ao mesmo tempo que a exigência extrema da verdade confronta o espectador com o jogo das sucessivas máscaras e a sua reversibilidade teatral e torna indefinida a fronteira entre o ficcional e o real. O recurso do teatro dentro do teatro assim assumido adquire, não já uma função desvelatória da intriga dramática, como em *Hamlet*, mas uma função desvelatória do modo de ser dos homens no mundo: as máscaras deixam de ser aparências menores para se tornarem ocasiões decisivas de descoberta das relações essenciais entre a intimidade e a singularidade dum destino.

Finalmente, a terceira peça, *Comedia de' due teatri*, criada e encenada por Bernini¹³ para as festas de Carnaval de Roma em 1637, e que foi representada num teatro desmontável, permite-nos compreender a articulação entre a instância terceira e a quarta, entre a suposição e a expectativa. O interesse da peça está sobretudo no jogo especular aí desenvolvido. No fundo do palco, Bernini fez reproduzir uma imagem fiel da própria sala de espectáculos, com um público em parte composto de figurantes e em outra representado em *trompe-l'oeil*, que se assemelhava o mais possível aos verdadeiros espectadores que se encontravam na sala, em particular, aos de mais alta posição social que se sentavam nas primeiras filas. O público assistia por isso a uma dupla representação da intriga, uma voltada para a sala, outra para o fundo da cena, com dois actores a assumirem idênticos papéis, um voltado para o verdadeiro público e outro para o fundo do palco; no desenrolar da intriga, que extrema o processo mimético, os actores faziam comentários para os fundos dos palcos, num efeito cómico que fazia cruzar as duplas representações e aumentar a consciência do processo ficcional. No final da peça, num derradeiro exemplo de engenho, as paredes laterais do cenário e da sala eram retiradas, fazendo prolongar na praça a ficção especular.

¹³ Para os aspectos teatrais e cenográficos de Bernini, consulte-se Corrado Ricci, *The Art of Scenography*, *The Art Bulletin*, Vol. 10, No. 3. (Mar., 1928), pp. 231-257; Irving Lavin; *Bernin et l'art de la satire sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1987; Robert T. Petersson, *Bernini and the excesses of art* Florence, M & M, Maschietto & Ditore, 2002.

Concretizando a ideia de todo o real se revelar teatral, ilustrando a natureza funcional de todos papéis sociais, políticos, religiosos e artísticos, a peça permite ilustrar o modo como a instância quarta, que instaura a expectativa no acontecer, se concretiza através do modo funcional da verdade, através da teatralização ao todos os âmbitos da vida pública e de todos os espaços: palco, praça, mundo equivalem-se e correspondem-se como situações de representação nas quais as expectativas de todos os sujeitos simultaneamente se realizam e descontroem. Ampliando a noção de *theatrum mundi*, esta extrema teatralização integra o real no ficcional, permitindo a consolidação progressiva de um espaço humano auto-referenciado, espaço de circulação das representações e dos modos de subjectividade, espaço cenográfico dos poderes enfim totalmente humanados¹⁴.

No termo deste reflexão, retomamos a indagação comum: qual o interesse destes elementos de teorese e dos exemplos, escassos decerto, que avançamos para a compreensão da época que estamos a viver? Onde se inscreve o acontecer barroco na nossa contemporaneidade? Através das diferentes modos de *realização* do *theatrum mundi*, é possível descortinar os estádios de institucionalização da “sociedade”, instância de subjectividade tomada contemporaneamente como provida de evidência inquestionável e fundamentação segura. Apreendida na sua consolidação barroca, sociedade mostra-se antes instância equívoca, que rege diferentes esferas de subjectividade – o “divino”, o público, o privado e o íntimo –, as articula e especulariza, mostrando-se geneticamente solidária da noção de “espectáculo”. Compreender-se-á, através das relações as instâncias extáticas e dos modos de verdade, a relevância social que assume contemporaneamente a cumplicidade voyeurista do espectador global, o domínio especular dos simulacros e da encenação, o uso performático da linguagem e a necessidade intrínseca da exposição da intimidade.

¹⁴ Para a análise da persistência e relevância da noção de *theatrum mundi* para a literatura europeia, veja-se Gerhart Hoffmister, “Goethe’s Faust and The *Theatrum Mundi*-Tradition in European Romanticism”, *Journal of European Studies*, 1983, 13, 42.

Uma leitura de “Bach defendido contra os seus admiradores”, de Theodor W. Adorno (1ª Parte)

Os caminhos da Diagonal: do Barroco a Bach

José Manuel Martins

Abertura

Barroco, Bach, método

Adormecendo nela mesma, a evidência – repetida, todavia, com paradoxal parcimónia – [com] que [se] conjuga largamente a pertinência de um “Bach barroco” (e já aí inconfessadamente [se] hesitando se «mesmo no limite do anacrónico», se «em cheio por antonomásia, e como respectiva síntese culminante») é uma evidência que, ao presumir-se na sua própria alegação e ao esclarecer reciprocamente cada um dos termos pela remetência que apela à superfície mediana, bem conhecida e, por isso, comodamente transaccionável do outro (um “Bach” e um “Barroco” olhados de frente: catalogalmente bem conhecidos e bem identificados), ao ser uma evidência tal que não faz senão recorrer opacamente ao evidente – auto-sabota-se, como todas; e, assim inadvertidamente recursiva em si mesma até ao turbilhão, evidência secretamente fremitante de evidência, ganha de súbito o redobro de uma salutar obscuridade. Esse obscurecimento mesmo – já propriamente barroco, por retumbante – propõe, com o Greco ou com o Tintoretto, a nebulosa luminescência do seu clima propício a este escrito.

As páginas que se seguem constituem o primeiro troço, apenas introdutório, de uma investigação que, por razões de acomodação editorial, não poderia ser aqui apresentada na sua extensão integral, e que, por razões propriamente epistémicas, dificilmente seria passível de uma versão condensada ou resumida da exposição.

I – Antecâmaras: da Modernidade ao Barroco

1. O Bachsschrift (I)

Conjunção preliminar de música e historicidade

Procuremos, nesta secção, estabelecer a base: começar a reconstruir e a obter em sinopse o traçado arquitectónico do escrito adorniano, sem esquivar desde já breves reparos de dilucidação crítica em redor dos expressos núcleos de polémica que pontuam o impulso e o trajecto do próprio texto abordado (cuja sintaxe conceptual é inteiramente conjugada

pela adversativa: “Bach *gegen* seine Liebhaber”). Só em posteriores momentos de retoma sob sucessivas variações de perspectiva será entretanto possível constituir a densidade interna daquilo a que chamamos “*uma leitura*” deste opúsculo – mediante a sua redimensionação segundo as problemáticas--mor do Barroco, que então virão, quais reagentes anamorfósicos, cruzar e trespassar caleidoscopicamente o texto em exame, projectando-o para (e desde) toda uma insuspeitada rede de implicações, todavia ainda constitutivamente as suas.

Dois arcos de historicidade – i.e., de relação intertemporal estipuladora de valor posicional (o da inscrição de Bach *no* seu tempo) e de valor direccional (o da inscrição do seu tempo *para* o nosso) – disputam, para Adorno, o destino de Bach como o da nossa história, ao disputarem o destino do teor da nossa própria relação à **historicidade como tal** daquilo que nos é “a história”.

O primeiro consagra a figura classicizada de um Bach anhistórico, imobilizado, como compositor exemplar da Ordem perfeita, no centro de uma atemporalidade musical e ontológica que no-lo suspende entre o “cosmos teologicamente abobabado” (BgL 138¹) de uma medievalidade ideal perdurante, ainda além-Renascimento, no espírito da sua tradição polifónica – e a “moda filosófica” daquela redundante abstracção de um *ontologismo do Ser* que, no século XX, herda e actualiza a petrificadora segurança autotética dessa desalmada e supra-humana teologia sem deus que é a de uma estrutura imutável e inescapável da ordem do «Ser» (*ib.*) a fazer a vez do **sentido** [o qual, para Adorno, diríamos, é barroco: não o que se **tem**, pela pequenez de um adequado encaixe autoconfirmativo dos elementos em presença – a “Identidade” ou a “Totalidade” –, mas o que, apontando a Outro, **escapa e mobiliza** para além de si e do... “sentido”]. «Teologia sem deus» que é também a de uma beatitude melómana sob a forma de consumível industriocultural neutralizado(r) para os novos desertados tanto da antiga fé (aqui entendida como potência crítica de não-comensuração, de “não-identidade”: dito tradicionalmente,

¹ A fórmula adoptada de citação do texto subdivide-se em duas partes: a sigla corresponde ao título deste opúsculo de 1951: “Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”, *Bach defendido contra os seus admiradores*; o número de página, à edição consultada: ADORNO, Theodor W., “Kulturkritik und Gesellschaft.I”, in Tiedermann, Rolf (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. Noutro regime de referências, mencionaremos as cinco sequências numeradas que subdividem aquele escrito como (os intencionalmente longos e micrologicamente monadológicos) “*parágrafos*”, essas grandes unidades-tipo sintácticas, metodológicas e dialéctico-conceptuais da estilística adorniana do «negativo». (Este último traço constitui assinalável omissão num ensaio que, por sua vez, se revela optimisticamente afirmativo e que apenas no final, com subtil e arrepiante finura, entrega Bach à aporia do seu destino “dialéctico-negativo”, que é então precisamente o nosso).

de além e transcensão, que *adia* e apofatiza “deus”); como, aquém, da autodeterminação interior da subjectividade livre a trabalhar na imanência do mundo (regressivamente decaída, da sua emancipação iluminista, ao seguro enfeudamento eterno sob a autoridade). A função de eternização assim cumprida por Bach – restaurar a contratempo, em pleno Iluminismo, a verdade já sem substância de uma época transacta –, não apenas promete, como testemunho irreduzível de uma grandeza sem idade à boca da deriva do Moderno, a sua reiterabilidade futura, quanto é já um efeito dela: esse papel é-lhe, com efeito, retrospectivamente atribuído pela “musicologia hoje dominante” (*ib.*), e aquele gesto é menos feito por Bach do que feito fazer. Espelho de intemporal que imobiliza duas épocas face a face.

Eis Bach arregimentado, quase contratado pelo século XX seu *empresario* (musicológico e ontológico), para prestar a este o serviço de lhe desempenhar, no século XVIII (musical e historicamente: como “fantasma-caveira da ontologia bachiana”, BgL 141), um papel de suspensão teológica, segundo modelo pré-quatrocenista recuperado, da história secular. A característica “constelação” temática e temporal adorniana enfeixa assim os momentos teológico, ontológico, histórico e musical mostrados a agir no pacto estrutural que os conluia contra a figura libertadora do Sujeito (imprescindível, se bem que não prioritário, nas dialécticas idealismo/materialismo e sujeito/objecto, ou mesmo arte/sociedade, que singularizam este pensador face à sua matriz marxiana) e patenteados na malha das “subcutâneas” conivências estruturais pelas quais produzem a ideologia da estabilidade total de um sentido pleno e impessoal, coincidente com o puro ser de um deus abstracto e que se deixa manifestar devocionalmente como acção de graças musical da obra perfeita, avatar da Ordem universal: a do “Thomaskantor”, “Kirchenkomponist”, “Orgelfestspielkomponist” (*ib.*, 138-9), os títulos de honra que Adorno pejorativamente elenca. De que modo – pico de remate do § 1 – constitui então esse Bach “ein Stück Ideologie”, uma peça de ideologia? Precisamente α) dissimulando (sob a aparência estética de *pura música*) o de que o é (a *ordo* ontoteológica do todo integrador de todos) e β) funcionando (como a *música pura*) homologicamente à grande ritmação construturante dessa *ordo*. Dela veículo perfeito, porquanto:

- cenarizado ao alto folclore de “compositor-de-Festivais-de-Órgão de abastadas cidades barrocas” (*ib.* 139);
- irrepreensivelmente isomórfico, e mesmo sobre-equivalente por “aumento icónico”,² da serena exultação metafísica que tanto a elo-

² No sentido em que a expressão é utilizada em RICOEUR, Paul, *Teoria da interpretação* (trad. port.), Lisboa, Ed. 70, 1987, p. 52.

quência vocal do Cantor quanto a soberania instrumental das vozes absolutas sem palavras presentificam na sua magnífica transcendência mesma;

- e, enfim, ritualizadamente identificável e reconhecível nessa sua propriedade preciosa, nessa sua qualidade instantânea que se oferecem, sublimes e inteiras, como “*neutralisiertes Kulturgut*” deglutível música sem arestas – e sem música. O Bach=Bach da sua Identidade morta.

Porque (e viraremos de tal maneira os pilares do primeiro arco contra si próprios que serão eles mesmos os do segundo arco...), sobre precisamente o que é que essa operação musicológico-política novecentista conquista a sua larga parada de mistificação? Sobre “o específico conteúdo musical” bachiano (e o *específico conteúdo barroco* dos grandes mostruários turístico-culturais do “Barroco”, já agora), de que justamente se tratava de o “desapossar” (*ib.*). É que esta é uma operação a dupla vantagem: “confiscar” (*ib.*) em favor de uma aliança plausível o que a isso parece prestável como elemento arcaico de grande elevação a cujo sabor de outrora nostálgico (mais antigo que o original) o compositor parece por vezes entregar-se, como que deslocando a sede da sua visão musical do universo para fora do seu tempo, senão mesmo que para antes do anterior e para fora de todo o tempo: para um mítico *in illo tempore*; e obstruir assim qualquer possibilidade de reacordar os poderes outrossim motores e propulsores de avanço temporal construtivo (de Mendelssohn e Schumann a Schönberg e Shostakovitch...) em que afinal esse mesmo artesanato bachiano, inimigo da ordem, secretamente consistia. De uma cajadada: estabelecer um aliado ao dissipar a fisionomia de um opositor.

Não, então, o que há de (supletivamente) teológico, ou mesmo de estilístico e de formulário na música de Bach, mas “o que se passa musicalmente nela” (*ib.*): isso mesmo que aqueles quatro compositores (e Beethoven, e Chopin, e Webern) – musicalmente: bachianamente – retomaram, **compondo**. Se o “bachiano” é por antonomásia o factor neles que (os) faz compor, sê-lo-á também em Bach. Daí os motes exigentíssimos de uma (I) *interpretação quase composicional*; de uma (II) *composição interpretativa*; e de uma herança de Bach que incumba a essa dialéctico-negativa fidelidade des(cons)trutiva a ela que a (III) *interprete por re-composição* (BgL, § 5, especialmente p. 151): Sucessivamente:

(I) Dialéctica da fidelidade traiçoeira e da traição fiel: interpretar é reconstituir o gesto composicional de fundo no seu alcance estruturante: tocar Bach no balanço que vai do clavicórdio (seu predilecto expressivista) ao piano ou, como a Tureck, ao sintetizador Moog ou Theremin, mas não segundo o enlevo do tom, sim de acordo com a integridade da estrutura

composicional lida como reconstituenda estrutura de expectativa, e não inerte fixação partitural.

(II) A etapa seguinte: antes de e para que a execução instrumental exigida pelo alcance estruturante do gesto composicional – que trespassa da partitura ao todo da obra e ao acto performativo –, e à altura da sua verdade, a instrumentação weberniana; a qual de-compõe caleidoscopicamente a estrutura de composição por um sistema de correlatos tímbricos que, uma vez quase-didacticamente evidenciando o acervo de elementos motívicos e suas conexões construtivas, restaura o todo composicional por puros meios de conjunto orquestrais, em ponto de convergência do plano “executivo” e do “legislativo”. Trata-se do traço decisivo da *execução composicional*, em que a orquestra *compõe* (com) a obra: executar é orquestrar e, orquestrar, compor. Ao trabalhar a estrutura por decomposição/recomposição, a instrumentação *articula-a evidencialmente* – traço barroco da teatralização, cuja lei intrínseca é a do “*faire-voir*”, aqui como o “*arejar*” *mostrativo cénico* do próprio sonoro (estratégia barroca generalizada, que não tanto «drapeja» as suas matérias visuais, sonoras ou físicas por interposição de *replicadores* elementais como o ar, na interpretação deleuziana, mas cria verdadeiros *vácuos de aspiração*, assim não exactamente perceptívicos, antes *enlouquecedores* «neânticos» da visão e de um visionarismo que propaga as suas virtualidades hipotípósicas a todos os domínios sensoriais: em vez de dobras, hiatos, em vez do contínuo, vazios cegos que hiper-visibilizam; o efeito «distorsivo» sobre a *morphê* macroperceptiva é idêntico, mas não o seu efeito sobre o que nela é morfogenésico, a forma da forma, e que retoma sobre *a nossa própria* condição de visão a sua actividade distorsiva: diferença que pode ir de assistir a participar e, destes, a tombar, a “adoecer de Barroco” no sentido em que um personagem de Vila-Matas adocece de literatura – *vide* BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, pp. 56-9).

(III) Finalmente, de compositor a compositor, honrando a herança por ruptura (e repetindo *ipso facto* o trabalho daquilo que herda: o imenso labor bachiano de retoma re-composicional de todos os sistemas de estruturação musical ao tempo disponíveis), único acesso ao fundo continuado de conteúdo histórico “de longa duração” (se diria braudeliano) e única possibilidade, “ao re-produzi-lo a partir dele mesmo”, de “o chamar pelo NOME” (BgL 151). Esse Nome já não é, porém, nem o de Bach nem “o nome B-A-C-H”, mas aquele que constitui o “conteúdo”, o “teor” <Gehalt> do que chamamos música e que, porém, unicamente a música, sem palavra alguma, pode, nesse mesmo sem-nome, então chamar³.

³ Esse um tópico só abordável *in fine*: o profundo senso barroco da *glorie del Niente* (*La Folie...*, p. 20) que é o do tema críptico adorniano do *Namensverbot*, da “proibição do Nome” divino, que acresce à da imagem. O tema da “inversão da imagem em cifra” (ADORNO,

Esse factor converte, para Adorno, “Bach” não na insígnia de um alto resultado composicional “en majesté”, mas no indicador do processo “artesanal” (e, pois, da *actualidade* – ainda e sempre – do acto) de compor. Bach é, *por dentro da estrutura em movimento* do material musical que se explana a toda a extensão do «sistema histórico» da música ocidental, um princípio futurante – não apenas no sentido, registado por Adorno (*ib.*, p. 140), das antecipações notórias a compositores vindouros (nunca, todavia, à superfície da mera toada idiomática, mas ao nível tecnicamente probo do trabalho do material: chopiniano não é o ar de nocturno do Prelúdio em mi b m (I), mas o cromatismo, a “harmonização escolhidamente vaga” e o compasso 6/8 da Fuga em sol # m (II): “maduramente chopiniano”, acrescentaríamos, no sentido do que, reciprocamente, haja em Chopin mais de Bach do que do próprio); mas no sentido de conter *in nuce* os tensores conflituais, a problemática metafísica e histórico-social ínsita e homologada na figura cifrada da organização formal da mónada musical sem janelas, que alimentará a direcção troncal de avanço do evoluir do próprio sistema diatónico, mediante a (matricialmente bachiana – *ib.*, p. 143) forma do *desenvolvimento variacional* (que de Brahms a Wagner ultimarà o destino da dupla vertente da música, a da mediação racional extremada do tema e do ciclo harmónico), bebida precisamente no Barroco.

Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990, [ÄT], p. 115); o da “participação no tenebroso” (*ib.*, pp. 203-5); o tema caravaggista da pintura como “pingo” [<pingere>] de sangue ou mancha (*La Folie...*, p. 108) que o barroquismo de Benjamim retoma (de Leibniz!) em “Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha” (in MOLDER, M.F., *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 11-17; e cf. p. 23 para Benjamin<Leibniz>) e que conhece o seu desenvolvimento deleuziano no tópico do *fuscum subnigrum* caravaggista (DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Ed. Minuit, 1988, pp. 44-5), maneirista (*ib.*, p. 77), monadológico (*ib.*, 103-4) e neobarroco (da natureza morta, vista como *dobra a infinito*, dobra sobre dobra dos e para além dos objectos, que conduz – “lição espiritual” – a infinito: ao “pli *all over* da arte moderna” pp. 166, 38); e o sentido neocabalístico da “constelação” acêntrica de conceitos (Adorno), homóloga da atonalidade da série dodecafónica, colocadas ambas em redor de um “ponto central” evasivo e ausente do qual seriam (qual atravessada espiral barroca turbilhonante, tão diversa do – seu concorrencial – modelo estabilista e ainda neocartesiano da estrutura em cone *vertical* ou em cúpula da mónada! [*Le Pli*, pp. 169-170]) a indicação enigmática e indecifrável (escrita sem anamorfose leitora [LYOTARD, J-F, *Discours/Figure*, [D/F], Paris, Klincksieck, 2002, pp. 377-8); e, finalmente o próprio tema bachiano de uma derradeira atonalização do seu sistema tonal bem-temperado; todo este temário forma, “dobra a dobra” [Deleuze], uma longa inflexão linear (ou harmonioso concerto monadológico) barrocos que, não inesperadamente, irmana Adorno ao Barroco *via* Benjamin e *via* um Bach satisfazendo à mais rigorosa tabela criterial do barroquismo musical avançada por Deleuze. A que mais fundos pontos, a partir da lição da diagonal (que unirá Buci-Glucksmann, Kurosawa e Jean-Marie Straub), caberá fazer *retombar* [Sardui; Deleuze, pp. 17, 41-2) esta precissão em trajes de neo-barroco, só adiante será aproximável.

2. Benjamin e Adorno, “neobarrocos”

A dança das mónadas: das “petites perceptions” à micrologia

O que é uma mediação racional integral do material? É este tornado forma: é o mundo tornado mónada. No tempo que já fechou a janela da fábula das mónadas felizes, essa janela de cara fechada é a obra de arte. A porta que a franqueia abre apenas para dentro – nisso a sua “estética” –, e é pensada por Adorno como *História*.

Tal tipo de mediação é a que crescentemente preside ao mundo como produto-súmula de uma asfixiante racionalização pervasiva que geometrizava “a vida que não vive” como o cubismo ao Objecto racionalizado, discernindo na sua regra histórica evoluente o desfecho fisionómico da sua compleição histórica como “fotografia aérea das cidades bombardeadas da 2ª Guerra Mundial” (ÄT 447, 324, 106). Tal conluio da arte ao real é, porém, menos cópia do que homologia, menos decalque do que homonímia estrutural. E mais cedo infra- ou intra-estrutural do que sobreveniente, “superestrutural”.

Leibnizianismo barroquizante este, de Adorno, que o exime ao prevaletente monismo “dialectizado” da “superestrutura” marxiana; a hipercompactação a que chega a automeiação do *material artístico* – esse “sismógrafo da história”, a esta alinhada não porém por influxo (o de um aparelho de registo “janelado” para fora por um estilete em regime de *continuum* de causa/efeito), não também por ocasionalismo, mas, como de relógio a relógio e destes ao tempo que passa, por *harmonia pré-estabelecida* – permite-lhe conter, em paralelismo não comunicante, a expressão completa do conteúdo integral do todo social sob a dia-gnose “diagonal” da sua historicidade (i.e., da significância histórico-universal implicada; digamos, para resumir, aquela que na figura da aporia circular dos tempos entre mito e razão, que é a da “dialéctica do iluminismo”, se epitomiza). Assim, a racionalização total do tema, mediando-o até à fragmentação e reconstituindo o todo precário e cerrado a poder dos elementos ínfimos subfragmentares “restantes”, ligados por “infinitesimal” ou “a mais pequena” “transição” que os entretece, irmana Bach e Berg como compositores em sentido exaustivo (BgL 150). E essa *ratio* total, porque mais avançada (até à sua própria autodissolução) na obra artística do que na, nela interiormente espelhada, realidade social organizada, retrata, critica e esgota (igualada, nega e “outra”) esse império da racionalização universal (cuja desintegração <Zerfall> se torna hoje tão patente na história mundial quando, há oitenta anos, na música de Berg, a qual já então “cumpria às avessas o princípio de economia”: segregar e escoar o mínimo que vacila imediatamente antes do nada, implacavelmente a partir do todo: o elemento passa a ser, não a unidade de construção combinatória, mas o derradeiro mediado por uma racionalidade suicidária).

Essa expressão, completa, dá-se, portanto, hipermediada em “micrologia”: o termo, benjaminiano, equivale com paralaxe ao das “petites perceptions”: se o mundo (social) está contido na obra de arte (a mónada, ou “superject”, que ocupa – sem o deter nem o pôr – o “lugar”, mais perspectivado que perspectivante, onde, do lado da concavidade, convergem as perpendiculares às infinitas tangentes de uma inflexão variacional curvilínea, panorâmica perceptiva tomada sobre *o mundo* [*Le Pli*, p. 27]), está-o, na sua medula qualitativa (como vimos), mais, no seu todo, como *força* ainda não diferencial do crepitante silêncio das micropercepções crepusculares, do que como concatenação, à flor de consciência, das macropercepções expressas. Essa hiperdobra da pululante infinidade complexa do mundo, porque agora trabalhada construtivamente em obra e não apenas “expressa” ou “exprimida” (ainda que pela *actividade* da mónada), passa de micro-estesia a micro-logos correlatamente a algum ganho de protagonismo do “sujet” ao “superjet” (mas não do objecto ao “objéctil”), porque faz ganhar para o sujeito a senhoria (“*racional*”, e mesmo “idealista” enquanto momento dialéctico-processual) de um precioso título de desvio do próprio «perspectivismo harmonioso» leibniziano: precisamente a esquina de ângulo, bicuda desta vez e sem os arredondamentos de grande diplomata das cortes filosófico-políticas, que faz aquele soçobrar na observação de um dos piores mundos possíveis. A micrologia equivale à obtenção de uma descentração (“atonal”), a uma barroca obliquação des-frontalizante, a um viés impiedoso e fúnebre na consideração do universal: é um particular que *repectiva*, fora de harmonismo, a dissonância vigente do universal, do sentido do todo que conforma a existência histórica. É a monadologia, do lado, também alinhado, da arraia-miúda – das pequenas-percepções do grande Logos dominante. A neo-dobra micrológica nem reinstaura o sujeito na sua principalidade “sobrevoante” [Merleau-Ponty] de *fundamentum inconcussum* da totalidade de espaço de representação apropriativamente projectado e dominado a infinito monoclar frontal (para compactar numa só frase o complexo cartesiano-perspectívico, como sistema pictórico renascentista, metafísico, científico-técnico e histórico-social magistralmente dilucidado por Merleau-Ponty – na sequência de E. Panofsky – em, p.ex. “Le langage indirect”, in *La Prose du Monde*); nem o alberga no colo doce do côncavo de inflexão. A constelação micrológica descentra o mundo ao descentrar-se dele. A sua, não é uma “dansa barroca” de rígidos autómatos coordenados à mesurada incomensurável “distância monádica” intransponível uns dos outros, numa “parada” de autodesenvolvimentos síncronos da “noção” (não conceptual) que cada um deles é (*Le Pli*, pp. 93 e 110); não é essa “exasperada” solução “esquizofrénica” da justificação de Deus perante o mal, perante a dor que vem desde o Grito infante e sem-porquê (*La Folie*, p. 17 e *passim*), do Grito maneirista até ao dos princípios racionais exasperadamente proclamados (“l’identité du prince et du cri, le cri de la

Raison (...), *Le Pli*, p. 55) face ao luto e à crise que são os do “sombrio” (ÄT 115) no qual o Barroco, moderno da sua e da nossa “Modernidades”, comparticipa já. Porque já não é a reconstrução do mesmo exacto mundo “reportado” à vigência reconsiderativa de um outro plano e modo de consideração (como faz o esquizofrénico, tão meticulosamente factualista como engenhosamente sabedor dos respectivos bastidores secretos, *desde os quais outramente tudo se passa*): sc., a produção “autoplástica” do mundo em que estamos pela – co-responsabilizada?... – espontaneidade livre de nós próprios *suas mónadas dele* (*Le Pli*, pp. 35-6: a reciprocação de inclusão/realização como “Dasein” e como “Mónada”, a inclusão do mundo para o qual se é – Leibniz – ou a inêsão ex-stática “no” mundo por parte do Dasein que o “abre” por estrutura existencial, “Dasein *ist* In-der-Welt-sein”).

Mónadas que *finitamente* o **incluímos**; que, por isso, fechadas, «fechando-o fora», havemos ainda a ser **para ele** (obscuro na imensidão do pequeno-perceptivo em nós, escapa-se-nos do que abrangemos, «para fora» e «para lá» do que circunscrevemos no nosso domínio perceptivo como “horizonte”, mesmo o «espacialmente longínquo» do mar ou das galáxias, não sendo porém o espaço ou exterioridade senão a modalidade tradutora do evasivo da *percepção (pequena) além de (macro-)percepção*, na periferia de desaparecimento em *dégradé* desta – mas, na verdade, como totalidade «volumetricamente» implicada na qualidade manifestante-de-mundo de qualquer percepção dada, e tecida que é do grão de rumores que não se pode dizer que cessem para quebrar *acolá* a homogeneidade variacional do dado – enquanto, de uma só vez, o mundo, a, de uma só vez, o *individuo desse todo*, a mónada; como uma tal totalidade, dizíamos, ficando-lhe **dentro**, do mesmo modo que o fundo afecta configuradoramente a figura **na** figura, ou o todo afecta gestalmente a parte, **na** parte); e, porque ainda **para** o mundo, então, **nele**, colocados à distância daquelas distâncias que, como lugar-das-distâncias (do obscuro perceptivo a que nos fechamos ao fechá-lo mal em nós, finitamente, sob perspectiva), ele nos propõe, seus viajantes daquelas. Não: a micrologia *desacerta* com o mundo fáctico nele mesmo, pratica, não a “jurisprudência” (*ib.*, p. 92) reconduzora de apologeta, mas aquela acutilante descoincidência com o seu objecto que, como belo artístico em retoma do natural, restituia “o *rasto* do não-idêntico [nele] sob o sortilégio [“teodiceico”] da identidade universal” (ÄT 114).

Porque já se não pode tratar, na “idade neo-barroca”, de uma **teodiceia na azeda presença do mundo** (mais que “amarga”, de sabor fatalista e metafísico, e não terrenal), honrando a ambos (e bem *pré-estabelecidamente*, como num compromisso palaciano de Negócios Estrangeiros entre “as potências” do jogo europeu), mas de uma **cosmodiceia negativa na ausência de deus**. A tal micrologia, desfocado sismograma daquela “harmonia” – mais

leibniziana que barroca (não-idênticos!, *adv.* Deleuze...)– dos tempos e modos síncronos das coisas, é dado então tripartir-se (numa dialecticidade imanente que secunda a dos tempos da história e a das instâncias de acontecimento do real); a obra de arte “contém o mundo” a títulos de: seu duplo mimético – seu negativo crítico – “rasto” <Spur>, perdido desde trás perdendo-se para diante, do todo-Outro.

Bach, “teórico crítico” por música

Não é outra a celebrada *Ordnung* de Bach: não a *Ordnung des Seins* supriminte do Sujeito enquanto expressividade e **performatividade** (não *além da* pura organização edificial do *opus* sonoro, mas *as dela mesma* enquanto tal e pela primeira vez: quer dizer, o preciso eixo que decide de Bach, de qual Bach, de “o que é” *Bach*, não por acaso o eixo da sua **realização sonora efectiva**, da sua “*per-formação*”), de que só fica o “caput mortuum” ou “o fantasma da ontologia bachiana” (BgL 141). E também não por acaso equiparando-se esse estilo musicológico de execução da música de Bach ao auto-matismo da “máquina de máquinas”, da hiper-máquina que é a mónada da dança barroco-maneirista (*Le Pli*, p. 12: a “máquina barroca” é viva, porque suficientemente “maquinada”, *adv.* Descartes; “o mecanicismo não explica o vivo, não por ser muito artificial, mas por não o ser o bastante”, q.d., de tal maneira que a máquina não seja constituída por *peças* mas, para-fractalmente, por máquinas-outras indefinidamente heterogêneas): a saber, o “acto de violência” da interpretação “mecânica” dos “beócios que perderam o órgão para o seu sentido” (BgL 141), o qual sentido só a dita realização efectiva “constitui”, e que não decorre de si mesmo enquanto igual «à música mesma», a qual o intérprete, anulado, então devesse deixar revelar-se «ontologicamente» (*ib.*, p. 150). Não: tripartidamente, também Bach: α) iguala a *ratio* iluminista (é o temperamento, que racionaliza a divisão «naturalista» das comas e constitui a tonalidade como sistema hiper-funcional, enarmonicamente equivalente e promissoramente modulável); β) trabalha criticamente contra si mesmo, incluindo produtivamente o respectivo negativo nesse sistema harmónico (o polifónico arcaizante); e γ) exponencia a um surpreendente agonismo neântico esse sistema, como que *olhado* desde e por a sua Alteridade ausente. A do atonalismo!, como veremos; o qual é “*Regard*” ou “*Voyure*” no sentido destes termos acercado por Buci-Glucksmann (a consultar, para o que se segue, *op. cit.*, pp. 42, 104 e 109), e que começa por os apresentar como o inverso da *Vision*, nisso *equivalendo à INVERSÃO adorniana de imagem em cifra*, para os vir a reconhecer, além da Ana-morfose (reduzida a estrutura de mero re-torno ou «revirar de olhos»), como a **conversão** absoluta, a de um regime de presença num regime de ausência. Mas isso, dizemos nós em polémica com a autora, à maneira do dispositivo holbeiniano de ausentar “os embaixadores” quando, «*di-agon[allizando]*», de vermo-los, passamos

a “ser vistos” pela mira do crânio que, porém, nada tem a ver porque tem para ver *o nada* (nós!, e o pintor antes de nós...), terceiro embaixador tão ausente quanto agora o estão os primeiros e o próprio “quadro” da realidade, porque –**em simultâneo para as duas visões tangentes levadas ao seu limite comum como vida e morte o são**– paroxística (não)presentificação da própria Ausência. E nisso equivalendo à *CIFRAÇÃO da Imago*, que é *conversio*, não *inversio*, no sentido também explorado por Lyotard, D/F, p. 377, em que a *écriture* apaga a *figure* apagando-se com ela. “Ana-morfose” significa, com efeito, não uma simples reversão direccional tomando lugar diante de nós, mas uma recondução ao originário que nos agencia como seus complicitados executantes, nisso tão sacrificial quanto «elevatória» ou «conversiva» [«ana-»], grafando ou crucificando a cifra sobre e como a própria imagem – assim caída-em-ausência em sua mesma presença –, e, por via dessa precipitação abismante, abismando-nos crucificados com elas, *cujo movimento* fatal desde o início *éramos* já. Em Holbein, em Adorno e mesmo – relutantemente – em Buci-G., é este o alcance conceptual que prevalece: não o duo narcísico imobilizador da *inversão*, que reverte sem fim à maneira da harmonia de Dobra deleuzo-leibniziana, mas a enervação *conversiva* do dual, não por ainda um terceiro termo –que apenas repete o espelho de (“má”) série infinita in-diferenciada–, mas por um “fracturar o espelho”, por um elemento *incarnante do Nada* que, “di-agon[all]izadamente” ausente-de-presença em plena cena, possa ausentar *dela* mesma a presença por um ausentá-la *nela* mesma, “convertida em cifra” ou “diferencializada ontologicamente”.

Nem teodiceia nem ontodiceia, pois, da parte do Cantor de Leipzig. A sua *Ordnung* é tríplice: miraculoso *encaixe* (“Fuge”); o surdo *trabalho* que o obtém e que o nega; e um laivo, um rastro imanente obliquante ao futuro (a *diagonal* bachiana e barroca é parente do *desvio* micrológico). O coeficiente de inclinação da sua música passa em vórtice entre o verticalismo harmónico («de cúpula»: monádica, ou sacral) e o chão desnivelado das vozes contrapontadas: “tangente *tocada* de tangentes” (*Le Pli*, p. 25), ou, tal como é dito do mundo, “*courbe infinie qui touche en une infinité de points une infinité de courbes*” (*ib.*, p. 34), ela distribui mesmo um Pli bissectado por entre uma polifonia harmonizada que é expandida pelas funcionalidades do sistema tonal, e uma marcha harmónica trabalhada nos rigorosos encadeamentos da simultaneidade independente das horizontais. Bi-secciona-se assim o vórtice oblíquo, que, de tangente de exteriores por Dobra simples, passa a secante redobrada, ou tangente quiástica interior. Mas, justamente, esta mesma liberdade de travessia não ateíza Cantatas e Paixões, irredutíveis ao cauto profissionalismo de uma duradoura ocupação de posto... O fervor com que reconstrói o mundo, e a nada justifica, é o da fé: aquela mesma, pietista, que pertence ao seu

tempo e responde “polemicamente” ao Iluminismo (BgL 139-140), de cujas “forças” se nutre.

Sujeito, mónada, obra de arte: a inclusão como inflexão de segundo grau

Reparemos, enfim, na similitude entre o sujeito leibniziano, instituído, desde e pelo mundo, como ponto de vista (porque o que Deus cria é o mundo – incluso nos sujeitos –, não os sujeitos – criados com ele e como pertencendo-lhe [*Le Pli*, p. 35]; i.e., a criação é uma escolha do melhor todo compossível, o qual prima sobre os indivíduos, pertencentes/inclusivos de outros todos possíveis, face aos quais vão secundariamente por arrastamento); e o sujeito adorniano, que se autonomiza historicamente e é, pois, face ao “primado do objecto”, portador de história e construtorado de amplitude social. *Mutatis mutandis* para a inclusão monadológica do mundo na obra de arte: se, já em Leibniz, a mónada – tomando lugar «zonal» num “ponto de vista” diante da grande sinusoidal de variabilidade do mundo, cujo receptáculo de «percepção» é – não é certamente punctiforme, mas acolhe como “foyer linear” o mundo, oscilando com este e abrindo em si uma dimensão de perturbação, em Adorno o desvio crítico negativo agravado pela relação, já não variacional directa, como a de um contracampo, mas dialecticamente oposta, permite, a esse *monádico ponto de vista sobre o real*, que o *Kunstwerk* é, uma latitude inflexionante interna de rara complexidade. Porque:

se já no próprio *continuum* extensivo material não há nunca – num vértice geométrico, p. ex. –, ponto angular contíguo, mas inflexão curvilínea de ponto (“point-pli”, *ib.*, pp. 25 e 30), donde a curvilinearização barroca exaustiva de todas as rectas e ângulos na arquitectura – de capiteis, p. ex. –, na escultura e na profusão pictórica parietal e cupular que acelera em trompe-l’oeil o *raptus* espiralado do olhar pulsional ao qual desposa;

se o *contínuo* (de uma linha “recta”, p. ex.,) não é constituído de *contíguos* (pontuais), mas «afunda» na intercalação infinitesimal *infinita* de pontos fraccionários mais pequenos (entre qualquer ponto e qualquer ponto), em direcção aos quais não cessa de inflectir e de curvar, sem por isso abandonar a visível “rectidão” do *continuum* macroscópico, ao qual constitui, assim, por interminável inflexão labiríntica [*ib.*, 24], e não por linearidade de justaposição de pontos inteiros (sendo que nenhum ponto o é, não há pontos – limite –, há só dobras – sem limite –, vincos de duplicidade que ponto algum acaba ou remata, díades sempre-já abauladas: um “ponto” de vértice trairia o próprio *continuum* indissociável do vértice-como-vértice: um tal ponto só pode ser um ponto-vértice – cf. *ib.*, pp. 5-34–; e o barroquismo que se desconhece de uma filosofia da percepção e da ontologia do “écart” – do quiasma –, como é a de Merleau-Ponty, melhor radicaria, como bem viu Buci-Glucksmann, mais cedo do que na

“significação metafísica da pintura moderna” (por *L’Oeil et l’esprit* [OE], IV, p. 61, reportada à respectiva gesta desde Cézanne para cá), antes já no desvio holbeiniano pelo labirinto dos labirintos que só nos aproxima de cena afastando-nos até ao “caecum” **mortalem** do “punctum” que absolutamente a vincula, num geometrismo reverso ao da suave curva da inflecção: o da bifidez caprichosa de um *uroboros* que, em vez de dobrar “Narciso” de circular a infinito, maldosamente o bifurca naquela du-plicidade de um trajecto que «diagonaliza», por um só movimento «agónico», tanto em direcção ao coração de cena como na da sua estrema, cujo horizonte interno e externo (marcado no famoso vértice inferior direito da tela, lugar simbólico do ponto final da “leitura” do Livro do mundo, v. g., ponto final do Logos grego como ponto inicial do Logos crístico, do Verbo *aí mesmo incarnado*) então se toca e passa, como se além de morte e vida, como se em rosa-cruz da sua ressurreição: q. d., em termos do barroco pictórico, na *dobra que labirinta* o centro focal e cénico de mónada **desde** [*Le Pli*, pp. 44-5; *La Folie...*, p. 108: mancha-sobre-mancha = “Pli *all over*”] o horizonte im-perspectivável do seu *fuscum subnigrum* tenebrista, num Caravaggio, em periferia negra exactamente equivalente ao *negro de periferia* que no efeito-Holbein observámos – o oposto da “perspectiva como forma simbólica” e de Descartes: a “*perspectiva barroca*”, e para além de Leibniz; não o recorte de figuras na “branca”, “clara e distinta” pirâmide visual tirada desde o ponto de fuga, mas o “emergir da mancha” [Benjamin, op.cit] *ex umbris* – “d’où sortent les choses” [Pli, 45] – e por “sobreposição” de cores umbráticas crepusculares, por *empiètement* pontyano);

se tudo isso, então, *a fortiori*, uma mónada é mais inflectida e pregueada, como “point métaphysique” (Le Pli, p. 32), que qualquer fenómeno da extensão [em sentido, é claro, não-cartesiano do *partes extra partes* que suponha a identidade abstracta do ponto unitário indivisível, coincidível por *evidentia* clara e “distinta”, v.g., separada, punctiforme: por regime de “*intuition*, por visada rectilinear, a que se opõe o turbilhão espiral auto-implicativo da “*inter-rogation*” em vórtice («barroco»), no título pontyano do penúltimo capítulo de *Le Visible et l’Invisible*].

A “cupolina” do theatrum mundi: a “arte” da inclusão ab-soluta

E tocamos aqui o nervo crucial de toda a questão: na apresentação do que chama “lei da cúpula”, Deleuze (*ib.*, p. 169), que a reconhece a matriz barroca geral, desde logo a da escultura – e, com o Tintoretto ou o Greco, a da pintura –, regista a du-pli-cidade que a constitui: α) a cúpula *começa* pelo remoinho oximórico de <espraiamento extensivo fremitante/aspiração extática aquietada> do andar de baixo, ou seja, faz passar o Pli do alto/baixo ou interior/exterior através do próprio exterior baixo, no que chama dépli/repli, havendo já cúpula na sua própria base

ou claridade na zona sombria (o aparecer, desde as trevas, do centro iluminado «de nenhures», num Zurbarán ou num Caravaggio, daria a tela em cúpula, e ela seria vista não defronte, mas desde o alto: que as trevas inundem, circundantes, e assomem à luz, é a cúpula a agir nelas por “projecção/requisição” (*ib.*, p. 18 e p. 162→p.170) e aparecendo nelas, **cúpula baixa**, como “presença alucinatória” “realizada [«calderonicamente»] no seio da própria ilusão”, *como o veremos ser a cúpula harmónica NA extensão polifónica: exclusivamente e distintivamente, em Bach*, para Adorno, mas, surpreendentemente, e esvaziando o *ponto* de tese adorniano, já na música barroca em geral, para Deleuze (*ib.*, pp. 184-6)); β) mas constitui-se tematicamente em si mesma, puro Pli de concavidade, infinitizando derradeiramente esse seu *Pli* no ultra-arredondamento de uma «cupolina» última, em *tour de force*, do que senão seria o liso pico púntico de cone; a passagem de α) a β) ocorrendo como infinitesimal lusco-fusco tenebrista do Pli – indemarcável [*ib.*, 174]. Generalizadamente: se o extensivismo barroco alastra (unitivamente!) a todas as artes [*ib.*, 166], fazendo não só a pintura en-tornar-se de cena [*ib.*, 164] como as artes espriarem-se de umas para as outras (é ver a profusão de qualquer das duas Igrejas de S. Nicolau, em Praga, num “indiscernível” carnal de pinturesculturarquitectónica castamente orgiático) e de todas para a rua, inundando a Cidade (Praga saturadamente “neo-“barroca de tamanho estertor de barrocos e de não-barrocos – e o epítome e hipotipose favoritos do mundo/mónada para as respectivas evidenciações exemplificativas, num Leibniz) e devindo “urbanismo” [*ib.*, 168] *qua theatrum mundi*, o nome de conjunto para essa centrifugação pletórica do andar de baixo em fachada, rua e mundo, é *teatro*; o da pungente unidade interior cujo “somet” a possa sugar, *música*; o do vínculo de ambas, *ópera* (*ib.*, 174; mas, *adv.* Deleuze, e com Buci-Glucksmann, mais órfica do mortal Regard neantizador do que harmonicamente acolhedora na uterina inclusão perspectívica da mónada feliz). Por sua vez, a música barroca repercute essa estrutura (cúpula/“cupolina”), atravessada, ela que é o Alto, do estruturante Pli alto/baixo (o que as págs. 40 e 42 anunciavam já: “cette scission de la façade et du dedans (...) chacun des deux termes relance l’autre»; «la duplicité du Pli se reproduit nécessairement des deux côtés qu’il distingue» [«Pli» aqui pensado «infinitesimalmente» como *Zwiefalt* heideggeriano, essa «dobra a dobrar» tomada como «diferenciação da diferença sem indiferenciado prévio», v.g. sem um 1 ou um zero, sem um ponto uno por inflectir, um limite dado ou um vazio ou Niente que caísse fora da infinita vinculação que haveria sempre já impedido a sua desvinculação, a sua descontinuidade, como se Aquiles pudesse sempre chegar tão facilmente à tartaruga – que já está apanhada por inflexão “antes” do ponto que ocupa porque a inflexão do ponto já pertence a este e atinge-o “antes” dele próprio, na verdade sendo um *em vez do* “ele próprio” – como ao “Nada”, o qual “*Seria*”, pela inflexão

que «o tocaria» ao contínuo infinito, e na verdade então inevitavelmente como *tangente* infinita em pontos-lineares infinitos, pois qualquer ponto de toque é labiríntico e abismado infinitesimalmente em sua “divisibilidade infinita” por “fluidas” “contrações” “cavernosas” “sem vazio”, sempre sem fim “porosamente” preenchidas de “matéria” expelível – ib., pp. 8 e 10 –, jamais “troueeé”]). Não podendo haver maior conflito nesta proximidade intransponível entre um Barroco do “não-vazio” que é o de Deleuze *apud* Leibniz, imanente e ôntico, e o Barroco da “troueeé” incalculável, quer física quer metafisicamente, quer imanente quer transcendentemente, porque barroco diferencial ontológico, qual é o de Buci-Glucksmann.

Essa estrutura é, pois, quadrúplice, e a Dobra dos dois andares re-dobra cada um deles no outro, por rebatimento: por isso a fachada exterior corresponde ao interior de baixo, mas descontinuadamente [ib., p. 39] – e há neste um redobrar-se à projecção requisitiva do ocluso superior, no qual por seu turno ainda assistimos ao supremo fecho luminoso da cúpula da cúpula. E é porque a música se é cúpula a si mesma, harmonia verticalizante “de cima” a aspirar e a fluidificar a polifonia contra-pontística horizontal “de baixo” (e tão *interior* que não expressa como tal, numa *Arte da Fuga*, p.ex., onde só no interior da audibilidade vigora a harmonia das vozes patentes na partitura, por oposição ao seu *kitsch* desfraldado no estilo galante que daria a melodia acompanhada de “acordes” – **exteriorização** tematizada da harmonia – até à indústria tonal conformista do pop-rock hodierno), é por isso que ela pode ser a harmonia concertante de todas as artes, do *theatrum artium* como sua cúpula musical: só uma intensa estrutura de cúpula *ad intra* pode ser, *ad extra*, universal cúpula estrutural (ib., pp. 174-5).

Cúpula, enfim, cujo paradigma operante colige também e ainda a relação de interiorização inclusiva da imagem e da pintura em escrita e em “*concelto*” (ib., pp. 171-2) segundo o seguinte procedimento alegórico: (1) a figuração imagética (o momento *Natureza*), não recortando o animal de fábula como *atributo* num sistema semântico de tipo simbólico⁴, presentificador

⁴ Ofuscado quicá pela vertigem barroca desta sua orbitação leibniziana-benjaminiana, este grande expositor de Kant que Deleuze também é não adverte aqui que a função do atributo junto do conceito, no § 49 da Crítica da Faculdade do Juízo, é similar, quase equivalente, à da alegoria segundo o Barroco e segundo Benjamin: pois, na verdade, o *atributo* 1) entrega o sentido ao acontecimento <évènement> como miríade de associações subliminares inexprimíveis (de tipo pequeno-perceptivo); 2) conjuga, no exemplo do poema régio, história e natureza, reciprocando-as e circularizando-as (muito antes daquilo que Benjamin tem pela sua grande descoberta junto do *Trauerspiel*, e que depois fará a arquitrave adorno-horkheimeriana da *Dialektik der Aufklärung*, sc., aquela interremissão fatal entre história e natureza – como herdada autoconservação violenta ante a violência – que por isso “enfeitiza” o ciclo dialéctico dos tempos mítico e racional de uma “história” afinal ainda por acontecer como tal, e que não passa de uma *Naturgeschichte*,

e uma história-DA-natureza em que o *genitivus*, *objectivus* e *subjectivus*, fecha em concha de mortal Identidade o real irrealizado); 3) pessoaliza [em Frederico II da Prússia, o mesmo que mais adiante veremos ser visitado por Bach e lhe propor um “tema régio” de Ricercare **tão atributivo-estético que OBLIQUARÁ até ao atonalismo**, defendendo nós agora também o monarca músico contra os excessivos admiradores de Bach, pois encontrando nele qualidades “bachianas” que Adorno erradamente exclusiviza ao grande compositor] o conceito em *conchetto* ao mesmo tempo que o supra-sensibiliza como “ideia estética”, i.e., ideia da razão todavia esteticamente apresentada “que portanto permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento e insufla espírito à linguagem enquanto simples letra” (*ibid.* § 49), naquilo que é, em Kant como em Leibniz, “une nouvelle théorie du concept réconcilié avec l’individu” (*Le Pli*, p. 172). Numa palavra, Deleuze confunde imperdoavelmente *atributo lógico* e *atributo estético*, que Kant criteriosamente distingue. E que distingue, precisamente, no mesmo campo de problemática e de consequências que a teoria leibniziana que conjuga o trevo de quatro folhas de *indivíduo*, *proposição judicativa*, *acontecimento* e *liberdade* (e a que a penetrante tapeçaria dos capítulos centrais de Deleuze faz justiça):

D) Em Leibniz, o indivíduo pode ser livre porque o conceito em que, como mónada, ele consiste (como série biográfica dos seus actos, nele, como Possível *sub specie aeternitatis*, contida) não é definitório e aprisionadoramente finitizante dele, mas nocional do que de “infinitesimal” lhe acontece – pois que, tal como um predicado não é, na proposição, um atributo fixo de uma sub-stância inconcussa, mas um tal acontecimento “à” substância que é acontecimento “da” substância, de tal maneira que (como mais tarde na “proposição especulativa” hegeliana) “le prédicat, *c’est la proposition même*” [*ib.*, p. 71], e, pois, eu não “sou viajante”, **eu viajo**, eu não “sou *pensée de voir*”, **eu vejo** (a pontos de, se o *predicar verbalizante* toma realmente conta da proposição –por um *continuum* que «inflecte» a cópula em vez de se deixar por ela articular «em ângulo recto» –, se dever dar então o passo que Deleuze retrai: não só não é: “a árvore é verde”, mas “ela verdeja”; senão que “ela é verdejada”, ela “é o” verdejar: é ela que **acontece** como verdejar, não o verdejar que *lhe* acontece, muito menos o *quale* “verde” que se lhe atribui como um afixo sobreposto que, precisamente por qualificá-la, a não afecta e mobiliza); assim também o predicado acontecimental de “atravessar o Rubicão” ou de “pecar adamicamente”, incluso embora *ab aeterno* no sujeito («metafísico-proposicional»), cuja “«notion individuelle renferme une fois pour toutes ce qui lui arrivera jamais» [Leibniz]” (*ib.*, p. 94), não está nele como a fatalidade adscrita ou prescrita que lhe haverá de sobrevir, **mas como a LIBERDADE que ele mesmo sempre, desde sempre e para sempre absolutamente É**, e TÃO absolutamente que sendo-lhe ELA a SUA própria fórmula «lógica-ontológica» como, precisamente, “SER – LIVRE” [noutra formulação, é o que lemos com ênfase na viragem da p. 95 para a 96: o nosso “TÃO” é rendido aí por “l’inhérence est condition de liberté et non pas empêchement”]. (Cumprir lembrar que um *acontecimento* é a obtenção “filtrada” de uma representação, *ex infinitesimo* do que nela há de fundo de “poeira fosca”, e como inflectinte movimento contínuo-labiríntico de trânsito de uma representação para outra: tudo nesta é então “*inclinação*”, q.d., *obliquidade dia-gonal ou -curvo-angular*, ligando-a como emergente ao seu próprio fundo e como imergente a todas as outras; e é esta propriedade do *predicado* leibniziano de ser “rapport/évènement” [*ib.*, 70] que faz com que, ao inerir ao sujeito, não o crucifique a um atributo mas lhe faculte, exactamente ao contrário, uma zona “inobjectivável” e *atemática* ou “indesdobrável”, como “querer querer”, de “mil pequenas inclinações que pregueiam a alma” e que ondulam como ingredientes livres de um “motivo” não necessitante que oscila «entre-Pli» entre a sua assunção passiva e a sua assunção activa ou livre [*ibid.*,].)

do eixo vertical an-histórico que une o [olhar] “*instante*” ao [seu ponto de fuga] “*eterno*”, num espaço e num tempo saturadamente “centrados” como *presença* e como *presente* em plena clareza, qual a da perspectiva geométrica renascentista e a da *certitudo* actualista do Método cartesiano – mas colhendo-o narrativamente **durante** um acontecimento que o religa, “num mundo barroco sem centro” [= “atonal”!], ao antes e ao depois [do mesmo modo que, para Benjamin, (*op. cit.*, pp. 14-6), o desenho (esse preferido de Descartes) destaca contrastativamente o perfil da figura (como *objecto* de-limitado) sobre a claridade do fundo, enquanto que a pintura

II) Em Kant, e apenas restringindo à cláusula crítica do “*als ob*” aquilo que em Leibniz é franca metafísica directa, também a Natureza é ali – ao *acontecer-lhe* o *atributo estético* – des-objectificada e libertada de conceito determinativo num tipo de juízo (o “reflexionante”, não lateral ao “determinante” mas apenas explicitador específico do que já neste é pressupostamente o exercício da sua própria pura operação judicativa como tal) que a restitui a uma tal malha de dinâmicas micro-elasticidades internas e conectivas, remissivas a insondável fundamento no supra-sensível e fluidificadoras do mecanicismo causaeffecto numa maré de marulhantes diferenciais de *acontecimento* que inclusive a historiciza, que ela mesma, entremostrando-se livre por dentro dos “inexprimíveis” infinitésimos crepusculares que regurgitam turbilhonarmente por sob a sua legalidade mecanicista-determinista transcendentemente constituta (no nível “macroperceptivo” de que a gnosis-ontologia da Crítica da Razão Pura se ocupa), se promete propensa a acolher idêntica liberdade da parte de um sujeito que precisamente aqui a ensaia sob a forma de “vivificação” <beleben> [Kant] ou passagem ao modo *activo* da sua vida “perceptiva” interior [Leibniz]: sujeito que na verdade “inclui” “monadicamente” a dita Natureza, *liberada* em belo natural enquanto nele *representada* a título de ideia estética irrompendo no seio de uma obra artística [Kant/Leibniz, se lícito for], cumprindo assim a missão de harmonia pré-estabelecida *sui generis* (tão “pré-”, que “anterior” ao próprio transcendental teórico instaurador de finitude, e ao “primado prático” da lei moral) à terceira Crítica cometida frente ao hiato das precedentes.

Recorde-se, enfim, por pura picardia meta-epistemológica da nossa parte, qual, antes ainda destes seus inconfessos modelos leibniziano e kantiano, o “aition” da doutrina benjaminiana da *metamorfose* recíproca de natureza/história: justamente a ovidiana, tão querida do génio barroco, que narra uma história fundadora proveniente da natureza para mostrar como esta se fez surdamente “história natural” para nós, porque sem saber a era já: e como, parado e maldito como uma imagem por decifrar, aquilo que um dia foi acontecimento ficou tolhido como coisa natural que “é assim” por toda a parte desde sempre e sem origem. Quer dizer, como o melhor dos mundos; cuja criação não teve História, apenas Natureza: v. g., uma peripécia inevitável e eterna gerada no escol dos possíveis pela imutabilidade de uma bondade suprema. Outra coisa não pratica a obra homónima de Kafka, anunciando porquê o tempo dos escaravinhos. A agónica naturalidade fleumática com que o seu tom inimitável sabe narrá-lo com desprendida minúcia, a converte em História absoluta, pelo não sê-lo. Histórico é, hoje, a “Samsa // ra” em que se acorda. A facticidade absoluta, de que o título do conto é a ironia por auto-irrisão: a anti-metamorfose. O “c’est ainsi”, que Buci-Glucksmann diz ser “l’object – la Chose – de ce livre” (*op.cit.*, p. 20)... apenas para o submeter à disciplina da liberdade que é a do “On raconte...” (*ibid.*, p. 23), a de uma história: a história da História, que (nos) começou com(o) o Barroco.

(essa predilecta do Barroco), “puro *medium* da mancha” como mágica sobreposição contínua-homogênea de funda «mancha-*fuscum*» sobre o **sem-fundo** de «mancha-*fuscum*», e correlata mágica sobreposição dos ominosos e lutuosos ausentes *Passado* e *Futuro* sobre colapso do *Presente*, a pintura aflora, inquietamente “emerge” transbordando do tempo e do espaço e trazendo o “objéctil”, não dado pintado e feito num “*molde*” decalcado [*Le Pli*, p. 26], mas a emergir «caravaggio-cezannescamente» por concrecência morfogenética ou ontogenética «pontyana» segundo uma variabilidade de engendramento que é a da sua própria “*modulação*” [*ibid.*] – se assim tão barrocammente podemos constelar este complexo temático intertextual...]; (II) a divisa ou insígnia, «frase-predicado acontecimental», reforçador da História que a Natureza já esboçava; (III) o conceito «personalizado» como noção inclusiva que com-preende o sentido proposto alegoricamente, tal como no fundo do cone-cúpula se deixa *ler* anamorfosicamente a significação da alegoria visibilizada, no exemplo da “alegoria da *Alegoria*” adiantado por Deleuze (*ib.*, p. 172).

Nota de abertura	
<i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	5
Le théâtre de la cruauté, en France, au début du XVIIe siècle. Une performance sanglante.	
<i>Christian Biet</i>	7
«Angigorniaux: du Pédant Joué au Festin de Pierre, ou du baroque au classique?»	
<i>Olivier Bloch</i>	21
En Retournant Les Poubelles Un théâtre pour notre temps	
<i>Jean-Marie Villégier</i>	27
L'activité économique chez Corneille ou le retour du refoulé	
<i>Martial Poirson</i>	33
Pascal et Molière: la philosophie libertine de la sociabilité	
<i>Antony McKenna</i>	45
Voir L'illusion comique	
<i>Romain Jobez</i>	57
L'esthétique baroque ou le théâtre du jeune Corneille	
<i>Ana Clara Santos</i>	67
Dom Juan ou o cristal das palavras Molière no Teatro do Bolhão	
<i>Cristina Marinho</i>	75

Notas sobre a centralidade do corpo no Don Juan, encenação de Kuniaki Ida <i>Simona Ailenii</i>	87
“...É preciso fazer, e não dizer...” Diz o actor a experiência do actor/actriz na encenação de Ricardo Pais do D. João de Molière <i>Lígia Roque</i>	93
Inigo Jones entre a arquitectura e o teatro. Uma consciência de autor. <i>Domingos Tavares</i>	103
The city, the stage, the voyage: space and body in Ben Jonson <i>Rui Carvalho Homem</i>	109
Take, eat; this is my body – a few remarks on the banquet scene in Marlowe’s and Shakespeare’s tragedies <i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	117
A Directiva relativa à implementação dos direitos da propriedade intelectual e o seu impacto no Reino Unido – As Peças Teatrais – <i>Glória Teixeira, Sara Kijoa</i>	129
Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses. Dois Documentos <i>Luis Soares Carneiro</i>	135
Verdade, historicidade e temporalidade no <i>Theatrum Mundi</i> <i>Jorge Croce Rivera</i>	157
Uma leitura de “Bach defendido contra os seus admiradores”, de Theodor W. Adorno (1ª Parte) Os caminhos da Diagonal: do Barroco a Bach <i>José Manuel Martins</i>	169

Título
Teatro do Mundo
Linguagens Barrocas do Teatro Europeu

Edição
Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto



Execução Gráfica
SerSilito – MAIA

Tiragem
500 exemplares

Depósito legal
252749/07

ISBN
978-989-95312-0-8

Nota de abertura

Nuno Pinto Ribeiro

Le théâtre de la cruauté, en France, au début du XVIIe siècle. Une performance sanglante.

Christian Biet

«Angigorniaux: du Pédant Joué au Festin de Pierre, ou du baroque au classique?»

Olivier Bloch

En Retournant Les Poubelles. Un théâtre pour notre temps

Jean-Marie Villégier

L'activité économique chez Corneille ou le retour du refoulé

Martial Poirson

Pascal et Molière: la philosophie libertine de la sociabilité

Antony McKenna

Voir L'illusion comique

Romain Jobez

L'esthétique baroque ou le théâtre du jeune Corneille

Ana Clara Santos

Dom Juan ou o cristal das palavras Molière no Teatro do Bolhão

Cristina Marinho

Notas sobre a centralidade do corpo no Don Juan, encenação de Kuniaki Ida

Simona Ailenii

“...É preciso fazer, e não dizer...” Diz o actor a experiência
do actor/actriz na encenação de Ricardo Pais do D. João de Molière

Lígia Roque

Inigo Jones entre a arquitectura e o teatro. Uma consciência de autor.

Domingos Tavares

The city, the stage, the voyage: space and body in Ben Jonson

Rui Carvalho Homem

Take, eat; this is my body – a few remarks on the banquet scene in Marlowe's and Shakespeare's tragedies

Nuno Pinto Ribeiro

A Directiva relativa à implementação dos direitos da propriedade intelectual
e o seu impacto no Reino Unido – As Peças Teatrais –

Glória Teixeira, Sara Kíjoa

Arquitectura dos Teatros Setecentistas Portugueses. Dois Documentos

Luis Soares Carneiro

Verdade, historicidade e temporalidade no *Theatrum Mundi*

Jorge Croce Rivera

Uma leitura de “Bach defendido contra os seus admiradores”, de Theodor W. Adorno (1.ª Parte)

Os caminhos da Diagonal: do Barroco a Bach

José Manuel Martins

APOIOS



DEPER



FLUP

Iricup

U.PORTO

NÚCLEO DE ESTUDOS
LITERÁRIOS

NEL
U. PORTO
Núcleo de Estudos
Literários



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

eje

ISBN 978-989-95312-0-8



9 789899 531208