EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE, FLORENCE

DEPARTMENT OF HISTORY AND CIVILIZATION

EUI WORKING PAPER No. 87/318

ISTITUTO UNIVERSITARIO EUROPEO BIBLIOTECA

THEATRUM MUNDI. NOTES SUR LA THEATRALITE DU MONDE BAROQUE

by

Jean-Pierre CAVAILLE

BADIA FIESOLANA, SAN DOMENICO (FI)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

This paper should not be reproduced in whole or
in part without prior permission of the author

(C) Jean-Pierre Cavaillé

Printed in Italy in November 1987
European University Institute
Badia Fiesolana
I-50016 San Domenico (Fi)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

Introduction

A travers l'analyse de la métaphore du théâtre du monde nous désirons mettre tout d'abord en relief l'importance de la théâtralité pour la compréhension de cette crise générale qui, entre le XVIe et le XVIIe siècles, secoue l'Europe entière et par laquelle s'invente la modernité. Le topos[1] du théâtre universel nous paraît en effet l'un de ces lieux privilégiés du discours où s'opère la déconstruction systématique du cosmos traditionnel et où s'élabore en même temps une nouvelle vision du monde. Nous verrons que cette "localisation" du monde comme théâtre dans le langage est à prendre au sens littéral; c'est-à-dire en deçà, ou plus exactement à la source de tous les enjeux dont la métaphore fait l'objet dans les textes, qu'ils soient d'ordre politique, éthique, esthétique ou théologique. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous mettrons entre parenthèses les différenciations typologiques et les spécificités doctrinales des discours dans lesquels apparaissent le topos; non que nous les tenions pour rien, mais parce que nous soupçonnons qu'ils couvrent tous une entreprise plus fondamentale et le plus souvent inavouée, qui se réalise notamment à travers des métaphores telles que le théâtre, la fable ou le livre du monde, et qui vise l'érection du discours en monde et la réduction du monde au discours. Les sujets, les fins et les fonctions de tous ordres explicitement assignés aux métaphores du peu de réalité du monde et de l'universalité du paraître, nous semblent mal dissimuler cette

---

1 Nous entendons les synonymes 'topos' et 'lieu commun' non pas dans leur sens le plus rigoureux d'élément logique entrant dans le discours (tel que par ex. le rapport de cause à effet) mais au sens plus large, désormais admis par la critique littéraire, de motif, de thème littéraire récurrent.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

souveraine et à la fois vertigineuse gratuité du dire que révèle une lecture attentive des textes. En fait les affirmations, qu'il faut prendre à la lettre, de la pure théâtralité du monde comme, dans un registre voisin, de sa totale discursivité, sont en même temps que proférés, absolument intenables. Le théâtre du discours ne saurait en effet se suffire à lui-même; il ne peut mettre en scène que son essentielle insuffisance, son incapacité à faire monde. A "proprement parler", le discours ne peut être hypostasié en monde, car le monde s'impose au langage dans une évidence ontologique qui lui est irréductible. Par la remise en cause de cette évidence, le discours s'affranchit du réel, mais il se trouve dès lors confronté à son propre néant, et avec lui le locuteur, l'homme ainsi réduit à sa seule faculté discursive. Loin de se constituer **réellement** en monde, le langage n'est plus que l'enveloppe vide, la dépouille du vieux monde. A ce vide qui lui fait horreur, la solitude du dire est secrètement mise en présence. C'est pourquoi, plus que peut-être tout autre type de discours, la rhétorique conquérante, dans ses prétentions universalisantes, est confrontée à la mort. La mort, parce que le langage est consubstantiel à l'expérience humaine dans sa totalité et ne peut, malgré son désir d'infinitisation, en esquiver la finitude. Or, si le monde entier est happé par la parole, si l'homme n'est plus qu'un discours sans être, cette existence langagière, dans la conscience qu'elle prend de sa précarité, est amenée à s'appréhender comme l'effet monstrueux du néant, la voix "immonde" du tombeau, l'écho de la mort. Privé de tout dispositif de sécurisation et de sublimation, ce discours vainqueur et négateur serait le discours même de la mort, aussi bien : irreprésentable pur, silence infini. Le sonnet et la comédie, le sermon et la satire morale donnent un nom à l'innommable, le coulent dans les figures du discours, l'atteignent sous la forme de la dénégation et lui opposent leurs projets, esthétiques, politiques, moraux ou théologiques. Pour illustrer notre propos nous nous limiterons pour l'instant à évoquer une "vanité", peinte par Pieter Boel : on y voit un masque richement coloré, aux grandes orbites vides, et à son côté, posé de biais, un miroir qui renvoie au spectateur l'image d'une tête de

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

mort, dissimulée derrière un masque[1]. Cette vanité pourrait servir d'emblème à la devise que nous avons choisie comme titre de notre étude et qui traverse toute la culture baroque, car elle exprime parfaitement ce rapport essentiel sans cesse établi, par tous les types de discours, entre la profusion châtoyante des apparences; le théâtre multiforme du monde, et la mort, symbolisée par le crane. En outre cette image possède au plus haut point ce caractère raffiné et ludique de la représentation baroque car, en même temps qu'elle évoque la misère de l'homme et la vanité du monde, elle se veut plaisante, mondaine malgré tout, et se donne à lire comme un emblème ingénieux. Le déchiffrement de cette image emblématique conduit certes le spectateur-lecteur au voisinage de l'horreur, mais il l'en préserve aussi par la complaisance intellectuelle qu'il met en jeu, la syndérèse morale et religieuse qu'il provoque et le plaisir esthétique dont il s'accompagne. Belle image édifiante, l'allégorie morale, sous la forme du crâne masqué, exalte et stigmatise à la fois la vanité du monde, et ce faisant conjure, mais de justesse, l'horreur panique du silence de la mort[2].

Ce n'est qu'à partir de cet abîme ouvert sous lui par le discours que nous semblent devoir être comprises les finalités explicites de celui-ci : elles sont la conjuration et la tentative de dépassement de cette crise ontologique du langage livré à lui-même dans la défaite du monde. Cet accomplissement, cet effort de dépassement et aussi bien cette reconduction de la crise, nous paraissent inaugurer la modernité, et ceci dans tous les domaines de la culture. C'est pourquoi la plupart des démarches intellectuelles, artistiques et religieuses parmi les plus caractéristiques du premier XVIIe, nous semblent refléter et combattre à la fois ce scepticisme radical, ce nihilisme

---

1 Cf. Alberto Veca, Vanitas. Il simbolismo del Tempo, Bergamo 1981, pp. 131-133 et pp. 313-314.

2 "Nel suo terrore del tempo, del silenzio, delle'entropia, il barocco sfida il vuoto popolandolo di oggetti, di parole, di senso", G. Conte, La Metafora barocca, 1972, Milan, p. 194. "La parole fa concorrenza alla crisi, la mima, la parla, sino al punto di far credere d'averla anche inventate", ibid. p. 195.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

rhétorique qui accomplit la dissolution du cosmos et porte le langage à se pencher sur lui-même, sur son propre "manque à être" : discours narcissique, évanescent et trompeur, monde du reflet et de l'écho. Flemming, s'adressant au cadavre, résume admirablement et porte son regard jusqu'à l'insoutenable : "Homme voué à la fuite, / Rien est tout et toi son reflet"[1].

Le topos du théâtre du monde, que nous trouvons à l'oeuvre chez des auteurs aussi différents que Montaigne, Descartes, Balzac, Marino, Shakespeare, Calderon, Gracian, Corneille ou Rotrou, nous apparaît comme l'une des figures majeures par lesquelles s'affirme cette ontologie négative et s'accomplit cette transmutation langagière du monde, mais aussi l'une de ces métaphores à travers lesquelles des alternatives sont proposées, de nouvelles approches cognitives impliquant un autre sens du monde et une autre définition du langage. Mais c'est d'abord ce point aveugle de partance que nous chercherons à cerner par l'analyse du topos et de ses implications conceptuelles, afin d'esquisser ensuite quelques unes des réponses données à cette aporie d'un monde qui n'a de monde que le nom et d'un langage qui n'est langage que du rien. Il nous intéresserait d'étudier surtout, à travers quelques exemples choisis, comment, par le procédé du théâtre sur le théâtre, se pose le problème de la théâtralisation du monde et s'élaborent des stratégies de riposte à ce défi du discours.

Nous nous arrêterons plus particulièrement sur le traitement que l'apologétique chrétienne fait du topos et de cette technique qui consiste à redoubler le théâtre sur lui-même. En effet de nombreux auteurs et artistes du temps se sont posés le problème de la

---

1 On sait de toutes ces choses
Qu'elles passent et sont nulles;
Mais quelque rien qu'elles soient,
Ton existence est plus qu'elles,
Homme, vouée à la fuite.
Rien est tout, toi son reflet.
P. Flemming, Poètes Baroques Allemands, présentation et traduction M. Petit, Paris, 1977, p. 33.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

transformation du théâtre, c'est-à-dire tout aussi bien du monde avec lequel il vient à se confondre, en un lieu où le divin puisse se manifester. Comment est-il possible de faire du théâtre du monde un théâtre de la révélation ? C'est la question à laquelle la Contre-Réforme s'efforce de répondre, et d'abord en transformant le lieu du culte, l'église, en une sorte de théâtre et en rapprochant le cérémonial chrétien de l'art dramatique. Le mystère de la transsubstantiation eucharistique est ainsi véritablement mis en scène, d'abord par l'extrême sophistication du sermon, ce dispositif rhétorique qui en prépare la célébration[1], ensuite par la réquisition de tous les beaux arts, et l'adjonction parfois de machines théâtrales[2]. Bien que refusant de recourir le plus souvent à l'arsenal des moyens de persuasion visuelle, les réformés se trouvent eux aussi confrontés au problème de la théâtralité et de son dépassement, essentiellement dans les champs du discours et de la musique. C'est ainsi d'ailleurs que la métaphore du théâtre du monde conserve fondamentalement le même sens, par delà les divergeances confessionnelles. John Donne et Calderon, lorsqu'ils recourrent au

---

1 En contrepartie le théâtre chrétien se définit comme une forme de sermon. Suivant Calderon, les autos sacramentales sont :

Sermones
puestos en verso, en idea
representables cuestiones
de la Sacra Teologia...

Cité par D. Yndurâin : préface de son éd. du Gran Teatro del Mundo.

2 Entre autres exemples de théâtralisation de l'eucharistie à l'église, nous citerons la cérémonie romaine des Quarantore (cf.M. S. Weil, The Devotion of the Forthy Hours and Roman Baroque Illusions, Journal of Warburg and Courtau Institute, n° 37, 1974) et pour la France, le dispositif conçu par les théatins à l'église Sainte Anne la Royale, vers 1622 : "représentations... en forme de théâtre avec perspective au bout de laquelle est exposé le Saint sacrement à l'un des costés" (cité par B. Quillet, Théâtralité des théatins, in Culture et Idéologie après le concile de Trente, Abbeville, 1985.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

topos, expriment globalement une même vision du monde[1]. Dans une même perspective, nous interprètons la poésie de dévotion, qu'elle soit d'inspiration catholique ou protestante, comme une exténuation religieuse de la rhétorique conquérante. Assimilé au discours, le monde est dénoncé, mais aussi bien célébré par le poème comme un "bien de théâtre", sacrifié à Dieu, avec toutes ses pompes et ses vanités. Le poème d'édification, bien que de part en part rhétorique, est d'abord une démarche ascétique où les infinies richesses du monde, identifiées aux effets de langage, sont offertes et dilapidées, à l'occasion de ce que l'on peut appeler un exercice de mortification oratoire. Le poème devient le lieu d'une conversion pour laquelle toutes les ressources de la rhétorique sont mises en oeuvre. Il en va de même sur le théâtre chrétien, où la fiction théâtrale se retourne par excès en vérité de la foi, comme on le verra avec le Saint Genest de Rotrou : le comédien romain qui joue le rôle d'un martyr chrétien, se prend au jeu et se convertit, touché sur scène par le rayon de la grâce. A l'église enfin, c'est sur un théâtre simulé que le Bernin place sa Sainte Thérèse extatique. Et dans cette mise en scène de la vision mystique de la sainte, comme dans toutes les oeuvres chrétiennes du Bernin et des autres artistes baroques, l'art n'accède à la religiosité que par un traitement hyperbolique de la théâtralité.

Bien sûr, ce théâtre de la foi ne peut faire l'économie d'une ambiguïté radicale car, si le théâtre parvient à surmonter sa négativité par la captation du divin, la transcendance en revanche, ainsi prise au piège du théâtre, se trouve perpétuellement menacée de tomber dans l'immanence des simulacres. Lorsque le monde entier devient un spectacle trompeur, une apparence mensongère, alors naît le soupçon que son divin créateur et metteur en scène n'est peut-être lui-même que l'un des personnages de la comédie : **Deus ex machina**. Dans cette

---

1 "Hath God made this World his Theatre, ut exhibeatur ludus deorum, that man may represent God in his conversation; and wilt thou play no part ? But think that thou only wast made to pass thy time merrily, and to be the only spectator upon this Theatre ?" : ce fragment d'un sermon de J. Donne (1616-17) pourrait très bien servir d'introduction à l'auto de Calderon que nous analysons plus loin : El Gran Teatro del Mondo.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

mobilisation de tous les moyens techniques **ad Dei majorem gloriam**, dans cette pieuse exténuation du paraître, il est croyons-nous possible de déceler la gravité du malaise qui travaille la religiosité baroque, voire de pressentir la mort du Dieu d'Abraham. Ainsi la magnifiscence paroxistique de l'art de la Contre-Réforme, par bien des aspects, ressemble à une agonie, à une défaite plutôt qu'à un triomphe de l'église romaine. Certainement le divin se manifeste encore dans les grandes gloires baroques, ces cascades de lumière qui dorent les théories de nuages et d'anges de stuc, ainsi que dans le tourbillon des apothéoses et des extases ou dans les nébuleuses des plafonds en trompe-l'oeil. Mais cette pompe a quelque chose de funèbre, comme si la mort, célébrée par le baroque religieux sous la défroque du martyre ou la jouissance de l'extase, menaçait la divinité même, comme si le sacré s'apprêtait à déserter ces palais de l'apparence, à ne laisser derrière lui que l'absurde purulence esthétique des boursoufflures du plâtre.

Cependant cette désacralisation du monde, qui prend en ultime ressort la forme inquiétante d'une déchéance du divin au rang des simulacres, est toute au profit du maître des artefacts, du constructeur de la machine par laquelle Dieu vient à figurer sur la scène. En même temps que Dieu se laisse prendre au piège du théâtre, et se retire par là infiniment du monde, s'en absente, l'homme se délivre de son rôle d'histrion et se découvre démiurge de la technique, constructeur de machines, créateur de fictions; nouveau "maître et possesseur" d'une nature désormais vidée de toute présence, non plus lieu d'une révélation mystique mais champ clos de l'expérimentation scientifique. C'est ainsi que la mise en scène de Dieu prépare l'avènement du sujet moderne.

I <u>Totus Mundus Exerceat Histrionem</u>

Humanisme et métaphore théâtrale

Le topos du théâtre du monde connaît aux XVIe et XVIIe siècles une grande fortune, et ceci dans toute l'Europe, : très rares

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

sont les auteurs qui, une fois ou l'autre, n'y recourrent pas; à tel point que Cervantes, dans son Don Quichotte, le présente comme un mot à la mode, un cliché qui mérite l'ironie de Sancho[1]. La métaphore est très ancienne; elle remonte au moins à Démocrite[2]. On la trouve chez Platon, chez les stoïciens, puis chez Plotin et Boèce[3]. Comme l'a montré J. Jacquot, il revient à Jean Chrysostome d'avoir opéré, dans les nombreuses références qu'il fait au topos dans ses Homélies, "la conciliation de l'apport platonicien et stoïcien avec la tradition chrétienne"[4]. La plupart des humanistes semblent tenir le lieu commun de Jean de Salisbury, qui lui consacre deux chapitres de son Policraticus, et se réfère lui-même à Pétrone ("**quod fere totus mundus... exerceat histrionem**"[5]. Jean file longuement la métaphore et développe ses connotations éthiques, cosmologiques et théologiques, en montrant comment la pièce de la vie (**scena vitae**), s'inscrit dans le vaste théâtre du monde (**theatrum mundi**) et se déroule sous le regard de Dieu et des bienheureux. Il trace ainsi le cadre général dans lequel viendront s'inscrire les nombreux traitements que la Renaissance fera de cette image synthétique et extrèmement maléable qui permet l'expression d'une weltanschaaung complète et nuancée. Nous voulons essayer de montrer qu'au tournant du XVIe, la formule change radicalement de sens et excède son statut analogique pour devenir ce que l'on pourrait appeler un agent d'identification. De l'analogie du

---

1 Don Quichotte II, 12.

2 "O kosmos skènè, o bios parodos, èlthes, eides apèlthes" (Cité par J. Jacquot : "Le Théâtre du Monde" de Shakespeare à Calderón, Revue de Littérature Comparée, 1957, p. 348).

3 Cf. E.R. Curtius (Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern, 1948. pp. 146-152), J. Jacquot, op. cit., F. J. Warnke, Versions of Baroque, New Haven, 1972, p. 66 et sq. et P.N. Skrine, The Baroque, London, 1978, p. 3 et sq.).

4 Op. cit., p. 359.

5 Policraticus III, 8 : De Mundana Comoedia vel Tragedia.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

monde comme théâtre, on passe à l'affirmation suivant laquelle **le monde est un théâtre**; affirmation qui outrepasse les limites de la tropologie pour revendiquer une identification ontologique du monde au théâtre.

Mais si nous voulons cerner convenablement cette échappée du figuré vers le propre, qui signe à la fois l'apogée et la mort de la métaphore, si nous voulons saisir ce passage du théâtre comme image du cosmos au théâtre comme (ir)réalité du monde, il nous faut nous arrêter d'abord sur le sens que cette métaphore revêt pendant la Renaissance.

1- Le Théâtre de l'Ethique

Les humanistes conservent au topos un sens strictement symbolique[1]. Il leur sert à fonder et à inscrire une critique morale de l'histrionisme humain dans une cosmologie et à montrer la dépendance de l'homme à l'égard de la nature, tout en donnant un sens positif à la liberté. La spécificité du traitement humaniste de la métaphore nous paraît d'abord tenir dans sa dimension éthique, en tant que la notion de théâtralité, prise dans un sens à la fois cosmologique et politique, permet de penser une morale dominée par l'idée de nature, mais qui n'est cependant pas entièrement déterminée par elle. Le théâtre, comme symbole de la condition humaine, sert ainsi à articuler ensemble nature et liberté. Tout un ensemble de concepts directement empruntés à l'art dramatique, tel que ceux de jeu, de rôle ou de simulation, est ainsi requis pour l'élaboration d'une doctrine positive de l'action. Tout d'abord, les fonctions sociales et politiques, entendues comme rôles, ne déterminent plus stricto-sensu l'individu, mais, sans rien enlever à leur dignité morale, lui deviennent des habits d'emprunt. Dans une telle perspective, le jeu et la simulation ne sauraient s'imposer comme le sens ultime de l'action : ils n'en sont que l'indispensable vêture.

---

1 cf. Warnke, ibid.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

C'est ce qu'affirme encore Montaigne, cependant si proche de la mentalité baroque par son acharnement à dénoncer le caractère illusoire de toute réalité prétendue, à découvrir les masques sous les masques. Ainsi, après avoir noté que la "pluspart de nos vacations sont farcesques" et cité l'aphorisme de Salisbury ("**Mundus universus exercet histrionam.** Il faut jouer dûment notre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté"(Essais III 10)), Montaigne prend bien soin de distinguer l'"essence réelle" du "masque" et de l'"apparence", l'"étranger" du "propre", "la peau de la chemise". Il s'agira donc de ne jamais confondre Montaigne et le maire (Ibid). Mais la conscience de jouer un rôle en ce monde, très forte chez Montaigne, ne vide pas pour autant la fonction de tout sens; elle lui confère au contraire une véritable dignité morale, en tant qu'elle est ce masque, cette forme vide où, par l'authenticité du jeu, les valeurs éthiques doivent s'incarner. En référant et subordonnant ainsi leur vision métaphorique du monde social, comme jeu de masque et de travesti, à la nature, texte écrit par Dieu (sinon texte divin), mais qu'il faut déchiffrer et interpréter, les humanistes cherchent à mettre en évidence tout à la fois la contingence du monde dans lequel les hommes doivent agir et le caractère nécessaire des lois morales, référées au droit naturel, auxquelles il leur faut cependant soumettre leurs actes. La satire virulente à laquelle donne lieu l'analyse de la vie sociale en terme de comédie, de farce et de simulation, si elle occupe bien le "devant de la scène" dans les écrits humanistes tels que l'Eloge de la Folie, reste cependant secondaire et dérivée. Cette satire se fonde et trouve sa légitimité dans une conception positive du théâtre[1], en tant qu'il est placé sous l'égide de la nature. Le mauvais acteur, aussi bien le mauvais politique et plus généralement l'homme moralement répréhensible, est celui qui échappe à la tutelle de la nature; celui

---

1 Le théâtre humaniste, en ceci fidèle au modèle aristotélicien, assume d'abord une fonction éthique de purification et de correction des moeurs. L'époque baroque supprime ce primat de l'éthique : dans son théâtre profane, l'enseignement moral, lorsqu'il ne disparaît pas tout à fait, vient se subordonner au "divertissement" (cf. Morpurgo Tagliabue, Aristotelismo e Barocco, in Retorica e Barocco, Roma, 1955).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

qui oublie ou contrevient à ses justes préceptes. Pour Erasme, le théâtre, avec ses déguisements et ses changements de rôle, offre une image particulièrement heureuse de la duplicité et de l'ambivalence fondamentales de l'expérience humaine : "toutes choses humaines ont, comme le Silène d'Alcibiade, deux faces fort dissemblables"; de même au théâtre la femme sera joué par un homme, le jouvenceau par un vieillard (ch 29). De plus le chorège "confie au même acteur des rôles fort divers et tel qui revêtait la pourpre du roi, reparaît sous les loques de l'esclave" (ibid). Le leurre dont nous sommes victime au théâtre est ainsi de même nature que cette illusion inhérente à l'expérience humaine et qu'Erasme nomme, mais avec "éloge", la folie. Celui qui, au nom de la sagesse et de cette vérité univoque qu'elle exige, monte sur scène pour arracher les masques, "détruit" toute la pièce : or la pièce, c'est la vie [1]. Le sage prétendu (le stoïcien intégral) qui, comme Sénèque, refuse sur le chemin de la vertu toute aide des passions pour ne s'en remettre qu'à sa seule raison, celui-ci "supprime l'homme" (ch 30); en voulant nier la folie constitutive de l'expérience humaine, il en redouble l'emprise et la rend véritablement dangereuse pour l'Homme (ch 35). La sagesse n'est pas viable : jeter bas les masques, c'est mourir. L'ambivalence de l'expérience est irréductible et l'Homme a besoin d'illusion pour vivre. Mais un tel constat ne conduit pas à considérer la vie comme un délire, une folie pure, comparable à celle que les "Furies déchaînent des Enfers", et qui est tragiquement incapable de toute espèce de jeu ou de simulation (ch 38). L'illusion théâtrale est en effet une illusion consciente et maîtrisée; à la folie destructrice, Erasme oppose celle dont il fait le "personnage" de son texte : une folie distanciée et contrôlée, maintenue dans les limites de la raison par la "conscience critique" qu'elle prend d'elle-même. Cette douce illusion (qui "libère l'âme de ses pénibles soucis et la rend aux diverses formes de la volupté" (ibid)), dont nous jouissons lorsque nous nous abandonnons à notre nature, c'est-à-dire à la Nature

---

1 "Il en va ainsi de la vie. Qu'est-ce autre chose qu'une pièce de théâtre, où chacun, sous le masque, fait son personnage jusqu'à ce que le chorège le renvoie de la scène ?", chap. 29.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

qui nous a fait ainsi, cette douce folie s'accompagne d'une exigence morale : la royauté peut être le simple masque de l'esclavage aux passions; mais sous l'emprise de cette vraie raison qui fait sa part à la folie du monde, elle peut aussi se transformer en un rôle plein de dignité et de grandeur (ch 32). A travers la métaphore du théâtre, les humanistes montrent que la vie, au sens le plus large, ne va pas sans compromis, sans concessions, sans mensonges même; mais ils affirment que ce jeu de masques n'est pas seulement le signe de l'imperfection de l'Homme : elle est aussi la possibilité toujours offerte de transformer et d'améliorer dans le sens de l'éthique la vie sociale et politique. Ainsi dans le dialogue du ler livre de son Utopie, More, se plaçant du point de vue de l'acteur politique, paraphrase son ami Erasme et, s'opposant à l'idéalisme politique de Raphaël (le voyageur, porte parole de l'utopie), affirme "qu'un bon acteur met tout son talent dans ses rôles quels qu'ils soient"[1], entendu qu'il s'agit par là de "dire la vérité avec adresse et à propos"[2]. Par l'image du théâtre, et à la suite d'Erasme, More admet la nécessité du recours à la rhétorique en politique, afin d'y faire accepter la vérité et de conserver ainsi sa finalité morale au maniement des affaires civiles. La rhétorique, sans son usage politique, demeure ici subordonnée à la morale; au XVIIe on la verra tendre à s'émanciper et à fonder une politique fondamentalement amorale, en ceci que les valeurs ne seront pas considérées comme les véritables fins du discours et se réduiront à n'être plus que des arguments dans le procès de persuasion : le théâtre de l'éthique deviendra celui du discours **souverain**, identifié au discours **du** Souverain. Dans le texte de More, la métaphore du comédien exprime au contraire ce qui interdit de considérer l'exercice de la politique avec le cynisme du sophiste, mais qui tout aussi bien fait résistance à l'idéalisme, c'est-à-dire à l'utopie. Et cette métaphore

---

1 Trad. française de V. Stouvenel, rev. et cor., Paris, 1976, p. 104.

2 Ibid.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

renvoie par là, dans le texte inaugural du genre, cette utopie au non-lieu politique de la théorie pure. L'image du théâtre préserve ainsi le discours politique à la fois des excès de la rhétorique et de ceux du dogmatisme auquel More, en développant sa fiction politique, va cependant céder.

C'est dans cette voie de l'utopie, tracée par More sur le modèle platonicien que Campanella recourt au topos du théâtre. En faisant plus étroitement dépendre le théâtre politique de l'ordre cosmologique et en s'efforçant de mettre fin à l'équivocité de l'expérience par l'imposition drastique d'une univocité politique conforme à une vision moniste de l'univers, Campanella cherche à montrer l'incompatibilité de la rhétorique avec une politique digne de ce nom. Cependant, malgré cette différence capitale, la fonction du topos reste fondamentalement la même; à savoir le maintien du rapport de subordination de l'ordre humain à l'ordre naturel, la justification d'une satire morale de la vie sociale et la projection d'une réforme qui, chez lui plus encore que chez More, prend la forme radicale de l'utopie.

2- Le Théâtre Cosmo-Politique de Campanella

Nous nous arrêterons un peu sur le traitement que l'auteur de la Cité du Soleil fait de la métaphore théâtrale dans ses poèmes philosophiques, écrits dans les premières années du XVIIe et qui nous paraissent se présenter comme la dernière et peut-être la plus systématique des tentatives humanistes pour penser la théâtralité comme symbole de la condition humaine[1]. Il utilise encore le théâtre comme une métaphore permettant de saisir les rapports qui unissent et opposent le monde des hommes à celui de la nature, mais ce faisant il

---

1 F.J. Warnke, op. cit., p. 68.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

prend bien soin de préserver le monde naturel de toute identification théâtrale au sens strict, alors même qu'il utilise l'expression "comédie de l'univers". Il s'agit pour lui de distinguer le théâtre cosmologique du théâtre des hommes; distinction de modèle à simulacre qui assume une valeur ontologique. La comédie est une image, empruntée au domaine le plus vil de l'humanité, et qui permet d'élever notre réflexion jusqu'au divin. Campanella, dans la glose dont il accompagne ses poèmes, distingue un sens "métaphysique" et un sens "politique" du théâtre[1]. La comédie politique, celle des rôles sociaux qu'endossent les hommes, n'est qu'une imitation de la nature, cet ouvrage de Dieu ("divina Arte"[2]). Le théâtre des hommes (la politique, comme a fortiori le divertissement du même nom qui en est le mime, dans cette dialectique poétique ascendante où le référent de la métaphore devient le dernier degré du simulacre) n'a donc aucune véritable autonomie par rapport au théâtre de l'univers; il n'en est que le reflet brouillé, l'image effacée. De même que Dieu a octroyé de toute éternité sa place à "chaque étoile" comme à chaque "animal", de même il a attribué son rôle à chaque être humain[3]. Et si, malgré cela, les hommes "canonisent les impies", "mettent à mort les saints" et choisissent comme prince les pires d'entre eux, c'est qu'ils sont de mauvais comédiens et

---

1 "La comedia dell'universo sta pur nella Metafisica. La Politica nostra è di quella imitazione" (commentaire du Sonnet 15, éd. 1621 : Scelta d'Alcune Poesie Filosofiche di Settimontano Squilla cavate da' suo'libri detti La Cantica, con l'esposizione, Fac Simile, Naples, 1980).

2 Sonnet 14 : Gli Huomini son giuoco di Dio e degli Angeli.

3 Natura da Signor guidata fece,
Nel spazio la comedia universale,
Dove ogni stella, ogni huomo, ogni animale
Ogni composto ottien la propria vece. (Sonnet 15)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

récitent mal leur partie[1]. Tous les maux politiques viennent de ce que l'"art humain" ne produit qu'une imitation "fallacieuse"[2] de l'"art divin" : la nature. Le masque politique qu'arborent les hommes de nos sociétés corrompues ne fait que se surajouter au masque naturel : le corps qui couvre l'âme[3]. Loin de concevoir l'univers sur le modèle du théâtre, Campanella cherche donc au contraire à montrer que le théâtre humain, par excellence le théâtre politique, ne peut prétendre qu'à l'imitation du grand théâtre du monde, lui-même non pas ainsi d'abord théâtre mais cosmos, monde hiérarchisé et ordonné où Dieu a assigné de toute éternité sa place à chaque être[4]. La lumière qui éclaire et anime ce théâtre de l'univers n'est donc pas feinte, mais elle est la "lumière vive de Dieu" (**Dio luce viva**[5]), vers laquelle il nous appartient de nous retourner et dans laquelle, au jugement dernier, toute vérité se fera sur notre prestation terrestre (nous verrons alors **"chi meglio fece il debito suo"**[6]). De ce point de vue, l'art théâtral, qui deviendra la pierre de touche de la théâtralité universelle, n'est donc qu'un simulacre de troisième ordre, en tant qu'il imite la comédie

---

1 Fa Regi, Sacerdoti, Schiavi, Eroi,
Di volgar opinione ammascherati
Con poco senno, come veggiam poi
Che gli empii spesso fur canonizati :
Gli santi uccisi, e gli peggior tra noi
Principi finti, contra i veri armati. (Sonnet 15)

2 "imita falsamente" (com. du Sonnet 15).

3 Nel Teatro del Mondo ammascherate
L'alme da'corpi, e da gli effetti loro
Spettacolo al supremo consistore
Da Natura... (Sonnet 14)

4 : Il mondo è un Animal grande e perfetto,
statua di Dio, che Dio lauda e simiglia. (Sonnet 4)

5 Comment. sonnet 14.

6 Ibid.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

politique, cette imitation du cosmos, le plus souvent extrèmement fallacieuse.

Ainsi la métaphore théâtrale bénéficie-t-elle d'un sens positif lorsqu'elle qualifie la perfection et l'harmonie du monde, alors qu'elle prend une valeur négative quand elle se réduit à une politique des apparences : de son acception cosmo-théologique à son acception morale s'opère un changement de valeur qui interdit toute assimilation du lumineux théâtre de l'univers au théâtre d'ombre des intrigues politiques. Cette dialectique métaphorique descendante du poème (sonnets 14 et 15), en suppose une autre, ascendante, par laquelle, de la triviale comédie des rois et des saints imposteurs, la réflexion s'élève à la contemplation du merveilleux théâtre de la nature créé par le divin dramaturge. Le monde est ce théâtre conçu par Dieu, où nous apparaît, par opposition, tout ce que peut avoir d'illusoire, de dérisoire et de fallacieux celui de l'humaine société, lorsqu'il se détourne du modèle cosmique.

II- Le Grand Théâtre des Apparences

1- La Métaphore théâtrale au Théâtre

Les sonnets de Campanella, publiés en 1621, peuvent être considérés comme le chant du cygne du naturalisme humaniste : depuis la fin du siècle le théâtre analogique du monde est rabattu par la plupart des auteurs sur le théâtre des errances de l'homme. Il revient alors à l'art dramatique d'accueillir la formule et d'en montrer la pertinence. En effet, vers la fin du XVIe siècle, on trouve la métaphore de plus en plus fréquemment dans les textes dramatiques, et l'universalité du théâtre devient le sujet de nombreuses pièces[1]. Car en passant du livre

---

1 Cf. Curtius, op. cit.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

à la scène, le topos cesse de valoir comme symbole pour se présenter comme une définition adéquate du monde. En s'emparant de cette métaphore traditionnelle qui le compare au monde, le théâtre annule toute la distance réthorique qui, dans les livres, en empêchait une interprétation littérale et la maintenait ainsi séparée du réel. Les dramaturges vont alors s'attacher à appliquer la formule à la lettre et à faire du théâtre le lieu par excellence où s'expérimente la théâtralité du monde. La lente interprétation qu'exige un symbole aussi complexe est court-circuité par sa transposition théâtrale. Car l'art dramatique "réalise" le topos non comme symbole mais comme image; une image à laquelle il confère profondeur et mouvement, une image qu'il montre en acte, qu'il donne à voir et non pas à lire ou à décrypter. Le monde du théâtre sert à Campanella de canevas poétique et rhétorique pour clarifier et exposer sa vision d'un monde substantiellement différent du théâtre, parce qu'ontologiquement supérieur. Chez les humanistes, nous l'avons vu, le symbole théâtral entretient avec le cosmos qu'il désigne un rapport interne de participation, mais ce rapport analogique empêche aussi toute confusion, toute identification entre le modèle naturel et le symbole. Mais du moment où, sur une scène véritable et construite à cet effet, un acteur déclare que l'univers entier est un théâtre, le symbole se trouve nié comme tel, parce qu'identifié à son référent : l'artifice du théâtre gomme toute distance entre le dire et l'être. Cela revient-il à affirmer que l'acte d'énonciation fait accéder l'énoncé au concret, que le mot devient chose, que par la magie du verbe un monde réel vient à paraître ? La figure au contraire oppose son démenti au réel auquel elle est tranférée : le monde ainsi généré par la complicité du discours et de la mise en scène est un monde d'illusion et de trompe-l'oeil. Greffée par l'art sur le réel, la métaphore théâtrale dénie à ce monde une quelconque évidence ontologique. Dans les mains du dramaturge baroque, le topos devient agent d'inquiétude, d'indécision et de dépossession : tous les lieux intra-mondains, les lieux 'communs' des préoccupations immédiates, mais aussi médiatisés et interrogés par la science, orientés, hiérarchisés et structurés en un ensemble harmonieux (cosmos), se trouvent privés sur scène de leur évidence première, sinon

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

brouillés et confondus par la 'métabasis' théâtrale de ce lieu commun littéraire.

C'est ainsi que le théâtre, en s'appropriant le topos, va s'employer à montrer, non ce à quoi ressemble le monde, mais ce qu'il est véritablement, c'est-à-dire un simple semblant, un songe, une illusion. "All the world's a stage" : le monde entier est une scène de théâtre. C'est ce que déclare Jaques, le personnage d'As you Like it. La comédie de Schakespeare fut créée en 1600 au Globe Theatre de Londre qui avait ouvert ses portes l'année précédente, et dans lequel on pouvait lire la devise de Jean de Salisbury : "Totus mondus agit histrionem", le monde entier joue la comédie[1]. En se donnant cette devise, le théâtre donne d'abord au monde la sienne. Le Globe Theatre, comme son nom l'indique, se présente à la fois comme une fenêtre ouverte sur le monde et comme un abrégé, un condensé du monde même[2]. Car le théâtre est ce lieu paradoxal, à l'écart du monde et en son centre, ce lieu magique où, par le miracle de la simulation dramatique,

---

1 Sur la devise, cf. Curtius, Jacquot et Warnke, op. cit..

2 F. Yates montre que le Globe Theatre, plus exactement sa scène, a pu servir de modèle au "théâtre de la mémoire" de Fludd et elle remarque à cette occasion que le Globe était sans-doute lui-même, par son plan hérité de Vitruve (un cercle inscrit dans un hexagone), une représentation de l'univers, The Art of Memory, trad. française de D. Arasse, Paris 1975, p. 367 et sq. Cette signification symbolique du théâtre ("reflet des proportions du monde" ibid.) nous semble secondaire dans le cas du Globe, en ceci que la valeur symbolique du théâtre est recouverte et subvertie par la nouvelle fonction qui lui est dévolue à cette époque, et qui est d'abord, comme nous essayons de le montrer, de refléter, et dans une certaine mesure d'accomplir, le démantèlement du cosmos de la tradition. C'est ce dont nous paraît témoigner d'abord la devise, qui se réfère non à l'ordre du monde mais à l'universalité de l'activité histrionique, mais surtout le théâtre élisabéthain, et en particulier l'oeuvre de Schakespeare, abondamment joué au Globe. Avant de servir de modèle à l'art de Fludd, le théâtre du Globe était sans doute lui-même une mémoire du monde, mais d'un monde révolu, en tant que la nostalgie et le deuil de ce vieux monde ordonné participaient à la genèse chaotique du nouveau, qui s'accomplissait... sur scène précisément.
Sur les théâtres de mémoire, outre Yates, cf. Rossi, Clavis Universalis, 1960.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

l'essence du monde est portée à la présence. Il est cet espace privilégié où le monde se donne pour ce qu'il est. Le théâtre baroque, par l'usage qu'il fait du topos du théâtre du monde, et c'est là sa spécificité, s'attache à révéler l'essence théâtrale du monde. Aussi est-il juste d'interpréter la tirade de Jaques comme une explicitation de la devise, même si l'on ne peut affirmer avec certitude que telle était l'intention de Schakespeare[1], car la multiplication des formes théâtrales et l'extraordinaire apogée que connaît alors le drame européen nous paraissent prendre leur sens de cette double tâche dévolue au théâtre : refléter et accomplir la théâtralisation de l'univers et l'universalisation du théâtre.

2- Le théâtre dans le théâtre

De cette tâche les auteurs dramatiques s'acquittent en premier lieu par l'utilisation d'une technique de mise en scène qui nous semble permettre le traitement le plus radical du topos : il s'agit du théâtre sur le théâtre, qui permet le déroulement d'une pièce dans la pièce[2]. L'espace scénique est divisé en une fausse salle de spectacle et une seconde scène, habituellement surélevée. L'espace réservé au public, a priori non théâtral, se trouve par là même redoublé sur scène. Il n'est dès lors possible au public d'assister au spectacle qu'en passant par la médiation de ce deuxième public, paradoxal, puisqu'il est un public d'acteur. Ce public en trompe-l'oeil est un miroir tendu par le théâtre à son public. Les spectateurs sont

---

1 Cf. Warnke, op. cit., p. 66.

2 Cf. Jean Rousset : La Littérature de l'Age Baroque en France, Paris, 1954, p. 66 sq.; Georges Forestier : Le Théâtre dans le Théâtre; Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIIe, recueil de pièces. Introduction par Georges Forestier. Toulouse, 1986.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

amenés à se reconnaître dans ces acteurs dont le rôle est d'être pour un temps, spectateurs d'une pièce. Ce dispositif de persuasion visuelle est d'autant plus efficace que la participation effective du public n'est pas requise[1]. C'est en ma qualité de spectateur que, dans ce miroir théâtral, je me découvre acteur. Je me surprends à jouer la comédie dans mon fauteuil. Le théâtre sur le théâtre produit cette illusion, extrèmement puissante, que la salle, lieu présumé du réel, n'est elle-même qu'une scène[2]. En se dédoublant, l'espace scénique ne se réduit donc pas, mais s'étend au contraire, se rabat sur la salle, englobe le public, et avec lui la cour, la cité, le pays, le monde entier. C'est pourquoi la sortie du théâtre ne saurait être que le passage du spectacle du monde au monde du spectacle; à la fois une confirmation et un redoublement de l'illusion théâtrale. Ceci le Bernin, pour ne citer que lui, l'a magistralement montré dans sa Comedia dei due Teatri, représentée en 1637 lors des festivités du carnaval romain. La pièce est constituée en effet de deux représentations jouées simultanément par deux personnages identiques, empruntant leur type à la Commedia del'Arte, celui du Coviello[3]. L'originalité de la mise en scène vient de ce que l'une de ces représentations double l'autre et est donnée au delà de la scène devant un second public constitué d'acteurs qui contrefont les personnes de

---

1 On trouvera dans l'ouvrage de J. Rousset, l'Intérieur et l'Extérieur (p. 166 et sq), une excellente analyse des différences fondamentales qui séparent de l'esprit de la dramaturgie baroque et classique, les diverses conceptions dramaturgiques contemporaines, dont celle du théâtre dit de "participation".

2 En France, la situation est compliquée par le fait que des spectateurs de qualité sont installés sur les bas-côtés de la scène. Cette présence est en elle-même une ébauche de théâtralisation du public, une forme déjà de théâtre dans le théâtre (il peut arriver d'ailleurs, comme le note d'Aubignac, que de vrais spectateurs soient pris pour des acteurs. Dans ces conditions, lorsqu'à cet auditoire est ajouté un faux public, il peut devenir extrèmement difficile de distinguer le spectateur feint du véritable).

3 Coviello, originaire de Naples, est l'un des valets (zani) de la commedia del'arte.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

qualité présentes au spectacle[1]. A la fin du spectacle, l'un des deux Covielli, après avoir joué sa partie devant les faux spectateurs, déclare, comme en coulisse, mais devant donc les vrais spectateurs, que le spectacle le plus intéressant n'est pas tant le théâtre en soi que la sortie des spectateurs. C'est alors qu'un rideau s'ouvre et que l'on peut effectivement voir pendant un bon quart d'heure (en temps "réel" donc !) se dérouler la scène évoquée, prétexte à de magnifiques effets de flambeaux et de clair de lune voilé. Ainsi au parfait dédoublement spatial s'ajoute un inquiétant décalage temporel : l'anticipation de la sortie du théâtre. Le spectateur, de son fauteuil, se voit déjà, **sur le théâtre**, dans la rue : comment par la suite, rendu à la rue, ne se verrait-il pas encore au théâtre ? Le monde s'avère plus théâtral que le théâtre lui-même et, cavalier ou cardinal, en tout cas mondain au spectacle, comme le dit le texte de la pièce, le spectateur joue la comédie plus encore que les comédiens de profession : sa sortie du théâtre ne saurait donc être qu'une fausse sortie. Il devient ainsi impossible d'échapper au piège rhétorique de l'illusion comique, à son jeu de miroir spatio-temporel. La représentation ne connaît plus d'ailleurs, ni d'après. En ouvrant ses portes sur la cité, le théâtre se referme définitivement sur son public. La mort est la seule issue possible de ce spectacle qui se confond avec la vie même, et cela le Bernin le donne à voir aussi, en faisant mettre fin à la pièce par la faucheuse qui fait irruption dans la foule et accomplit son oeuvre funeste sur l'un des deux Covielli. Car c'est elle, comme le dit le survivant, qui "coupe le fil de toutes les comédies et tronque, par un fatal décret, tous les goûts et passe-temps mondains"[2].

---

1 "contrafatti... con maschere fatte tanto al vivo ch'era uno stupore" (Baldinucci, Vita del Bernini).

2 Relation de Massimiliano Montecuccoli au duc de Modène, reporté par Fraschetti, Il Bernino, chap. XXV. Le topos apparaît en outre traité d'une façon toute à fait originale dans le seul texte de comédie qui nous soit parvenu ('Fontana', éd. par d'Onofrio); une comédie de la

(suite de la note page suivante)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

Le sens du double théâtre du Bernin, de ce point de vue, est extrèmement clair : la comédie qui s'y joue est celle de la condition humaine. Par là même, le théâtre des histrions de professions, qui dans la hiérarchie platonicienne n'était qu'un simulacre du simulacre politique, devient modèle universel ou, plus encore, détruit la hiérarchie de la mimésis et supprime la pertinence ontologique de la distinction entre modèle et copie, pour s'imposer comme monde. Et si Campanella doit rétorquer aux "poètes modernes" (en l'occurence les marinistes) que les oeuvres de la nature sont plus belles que leurs

---

(fin de la note de la page précédente)

comédie dont le personnage principal est un metteur en scène de pièces à machines. Celui-ci, se prenant lui-même comme interlocuteur, déclare :
Gratiano : chi el quel Gratian... ?
Gratiano : chi el ? liè la favola de sta comedia, liè !
Gratiano : Sigur; sel mondo non lè alt'ch'una comedia, Gratiano lè la favola del mond.
('Dialogue' que l'on pourrait rendre ainsi : G. : Qui c'est ce Gratian ? / G. : Qui c'est ? C'est lui la fable de cette comédie, c'est lui ! / G. : Bien sûr; si le monde, c'est une comédie, Gratiano, c'est la fable du monde.)
De ce raisonnement sophistique, il ressort que le personnage de la comédie est toujours aussi, à plus forte raison, personnage de la comédie du monde (autrement dit que le personnage n'est ni plus ni moins théâtral et fictif que la personne). L'équivoque comique réside dans la conclusion du syllogisme : Gratiano est la "favola del mond", c'est-à-dire aussi la risée publique. Mais le public rit à ses dépens, puisque Gratian, alias Le Bernin, est le metteur en scène de sa propre mise en scène. C'est lui donc qui crée et maîtrise la situation comique. Au contraire, une fois acceptée l'assimilation Monde/comédie, le metteur en scène de la comédie, Gratian-Le Bernin, devient aussi régisseur du monde entier, se substituant ainsi subrepticement à la divinité. Ce fragment de comédie peut nous servir de clé d'interprétation pour la devise qui apparaît sur le portrait de Descartes peint par J.B. Weenix : Mundus est Fabula. La devise est inscrite sur un livre ouvert que tient le philosophe, auteur d'un traité de physique intitulé Le Monde et présenté comme une fable. Sur ce portrait, Descartes, comme Le Bernin, apparaît bien comme l'auteur de la fable du monde : hubris du sujet de la science et de la représentation moderne...

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

fictions [1], c'est que partout en Europe l'artifice et la théâtralité tendent à s'imposer, non seulement comme parangons d'une nouvelle esthétique, mais aussi comme détermination, négative, de la réalité. L'artifice théâtral est hypostasié en monde : le simulacre ne renvoie plus désormais qu'à lui-même. Au schéma vertical d'une dialectique symboliste se substitue l'horizontalité indéfinie d'une rhétorique auto-référentielle; au dire poétique et philosophique s'échinant vers l'être à travers le foisonnement ordonné des similitudes et des analogies, succède le discours indéfiniment reconduit des apparences.

3- Le théâtre de la grâce

Pour le théâtre, mais aussi pour tous les beaux arts de l'âge baroque, qui nous semblent fondamentalement tournés vers la théâtralité, le problème à résoudre est peut-être d'abord celui de la transformation du nouveau monde, univers de la simulation et du trompe-l'oeil, en un lieu où advient une présence et surtout, lorsque la finalité artistique est l'apologétique, en un lieu où se manifeste le divin.

Il est ainsi possible de considérer l'oeuvre religieuse du Bernin comme une entreprise scénographique de captage du Divin[2]. Le

---

1 Son più stupende di Natura l'opre
che'l finger vostro.
(2e sonnet de l'éd. de 1622)

2 Yves Bonnefoy dit très justement du Baldaquin de Saint Pierre qu'il est "une sorte de pôle" où débouche le divin, une oeuvre "épiphanique" (Rome 1630, Paris 1970, p. 18). "L'art du Bernin... c'est le **mouvement recommencé** de la foi... cette foi qui focalise l'espace par la présence et déploie la durée humaine, mais en même temps la recourbe, comme en spirale, dans l'unité du divin", ibid.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

Baldaquin de Saint Pierre ou la Sainte Thérèse de la chapelle Cornaro[1], de ce point de vue, apparaissent comme de parfaits exemples de cette métamorphose spirituelle du théâtre[2]. La tâche de l'artiste chrétien est ainsi de faire advenir le divin sur la scène des apparences tout en préservant la divinité de toute contamination théâtrale. Entreprise périlleuse en vérité, car si jamais peut-être la transcendance du divin ne fut déclarée avec plus de véhémence, jamais Dieu ne fut plus proche aussi de tomber au rang des simulacres et de se perdre dans l'immanence des phénomènes illusoires de ce monde.

Le théâtre chrétien, dont le drame espagnol est peut-être la forme la plus riche et la plus élevée, s'efforce de donner, contre cette menace de 'dégradation' spectaculaire du sacré, un enjeu théologique à l'universalité du théâtre. C'est ainsi que Calderon fait du topos le titre et le sujet de l'un de ses autos sacramentales : El Gran Teatro del Mundo[3]. Dans la 'loa' qui précède la pièce, l'allégorie de l'"apostasie" protestante accuse le théâtre de profaner le sacrifice du christ (les autos étaient en effet donnés le jour de la Fête-Dieu). Il lui est répondu que les autos sacramentales commémorent le mystère de l'eucharistie et sont par là l'occasion d'une véritable fête

---

1 La chapelle Cornaro est un parfait exemple plastique de théâtre sur la théâtre : sur les paroies latérales de la chapelle sont figurés en bas-relief divers membres de la famille commenditaire qui assitent à l'extase de Sainte Thérèse. Comme dans le modèle dramatique, ces spectateurs mis en scène semblent s'entretenir du spectacle, le commenter. Ainsi théâtralisée, l'extase n'en est pas pour autant réduite à un simulacre profane, c'est au contraire sa dimension indubitablement mystique que Le Bernin fait apparaître, par la représentation de cet abandon absolu de la sainte à l'amour de Dieu, dans la lumière de la grâce.

2 Pour étudier comment s'opère chez le Bernin le passage du théâtre profane au théâtre sacré, il serait intéressant de mener une étude comparative de ses comédies carnavalesques et de ses 'apparati' construits pour les 'Quaranta Hore', cérémonie religieuse consistant principalement en l'adoration de l'eucharistie, et qui faisait concurrence aux festivités du carnaval.

3 La première représentation du Grand Théâtre du Monde a eu lieu à Madrid, sans doute en 1636.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

mystique. Ainsi le théâtre sacré est le témoignage sensible de la joie ineffable dont est source dans l'âme du fidèle la célébration de l'eucharistie. On ne saurait donc parler de profanation, mais plutôt d'action de grâce.

Cette 'loa', à laquelle la pièce qui suit est tout à fait fidèle, présente une véritable théologie de la théâtralité dont le drame apologétique apparaît comme le couronnement. Dieu a en effet créé l'univers comme un théâtre, un grandiose "Colisée" destiné à servir de scène à la comédie humaine[1] : l'histoire de l'humanité est le théâtre de la providence divine. Enfin, dans cette logique totalisante du théâtre, les paraboles du christ ainsi que toutes les images contenues dans les écritures, sont perçues comme des représentations divines[2], modèles des représentations sacrées données par les hommes pour célébrer les saints mystères. Au cours de la 'loa' prennent ainsi successivement la parole (outre les allégories de l'Espagne, de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi qu'Isaac et Samson !) la Loi de Nature, qui domine le théâtre de la nature, la Loi Ecrite, qui régit le théâtre biblique, et enfin la Loi de Grâce. C'est cette dernière qui préside aux tribulations des hommes depuis la mort et la résurrection du christ : elle est la loi du théâtre de l'Amour et du rachat que célèbrent les représentations sacrées.

---

1 **El circular Coliseo**
desta máquina terrestre,
a quien cubre la techumbre
de ese artesón transparente,
para una Comedia suya
dispuao Dios... (v. 165-170)

2 **Las Parabólas de Cristo,**
que son, alusivamente,
ciertas representaciones. (v 305-307)

...con que no hay en la Escritura
sombra o viso que no fuese
viva representación
del concepto de su mente. (v 321-324)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

Dans ce "grand théâtre du monde" (le Monde, créature de Dieu, est le régisseur du spectacle), l'"Auteur", Dieu, trône sur un "globe céleste" (Dieu même est donc ici représenté sur scène). Il distribue leurs rôles aux comédiens de la troupe du Monde (il s'agit de rôles allégoriques de l'humanité : le roi, le riche, la belle femme, l'homme de religion (discrecion), le laboureur et le pauvre) et leur commande d'improviser le drame de leur vie. Ainsi voit-on les personnages entrer par une porte peinte en forme de berceau et sortir par une autre, représentant le tombeau. La fiction est la mise en oeuvre d'un jeu subtil entre le libre arbitre des acteurs et la grâce divine, scandé par le rappel des comédiens en coulisse. Chacun en son temps passe alors la porte du tombeau. Il semble qu'en ce point le règne du théâtre est révolu. Cependant l'on voit apparaître le calice et l'hostie, et la pièce se poursuit, post mortem, par le jugement dernier. Dieu invite alors les acteurs (excepté le riche ! Et certains après leur temps de purgatoire...) à prendre place à ses côtés au banquet céleste, c'est-à-dire à célébrer avec lui le mystère de l'eucharistie. Suivant le sens mystique attribué à l'auto, cette représentation allégorique des actions des hommes sous la loi de grâce et de leurs sanctions finales est bien, comme le montre les préparatifs du banquet céleste avec lesquels la pièce s'achève, une commémoration de la célébration de l'eucharistie. De ce point de vue le théâtre sacré paraît entièrement soumis au dogme et subordonné à la liturgie. Cependant, il est tout autant possible de dire que, par cette présence scénique de l'hostie, du ciboire et du personnage de Dieu (l'"Auteur" !), le théâtre intègre la religion à sa logique totalisante. En fait l'art dramatique semble osciller ici entre l'apologie de l'église et la sienne propre. Tout peut être représenté, est-il affirmé dans la loa, parce que tout est représentation : le monde, l'histoire des hommes conforme aux desseins de la providence divine, les écritures saintes elles-mêmes... Mais le modèle de cette représentation universelle est bien le théâtre; à tel point que la grâce, qui étend sa loi sur le grand spectacle du monde, semble émaner de la magie du théâtre, de ses feintes et de ses trompe-l'oeil.

Une pièce française de la même époque traite avec beaucoup de profondeur de cette ambiguité irréductible entre la grâce divine qui

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

domine le théâtre sacré et la grâce profane produite par l'art dramatique : il s'agit du Véritable Saint Genest de Rotrou[1]. Le Saint Genest peut en effet être lu comme une auto-analyse du théâtre et de ses rapports avec le divin : le dispositif central de la seconde scène, lieu de conversion du comédien, permet une magistrale démonstration de la duplicité du pouvoir du théâtre; pouvoir d'illusion et de vérité, d'imposture et de révélation.

Le dispositif dramaturgique de la seconde pièce, dans le traitement qu'en fait Rotrou, porte tout d'abord à son comble le pouvoir déréalisant du théâtre. Ce dispositif, en ceci tout à fait comparable à celui des deux théâtre en miroir du Bernin, est voulu le plus déconcertant possible pour le public présent au double spectacle de la troupe de genest et de son public romain. Sur scène, la cour romaine assiste à un divertissement mondain donné pour célébrer des fiançailles princières : le supplice d'un chrétien[2] ! Ce public païen

---

1 Synopsis : Genest, acteur, joue devant la cour de Dioclétien, à l'occasion des fiançailles de la fille de l'empereur, Valérie, et de Maximin, général victorieux, le rôle d'un chrétien, Adrian, que ce même Maximin a fait supplicier peu de temps auparavant. Etrangement, ce spectacle macabre est placé sous le signe de la liesse. Mais durant la représentation Genest s'identifie à son personnage et se convertit, oubliant son texte pour réciter les vers que lui souffle... un ange. Le spectacle est alors interrompu et l'acteur, tout comme son personnage, meurt en martyr de la foi chrétienne.

2 Genest propose un divertissement :

Et que mes compagnons vous offrent par ma voix,
.....
... quelque effort au moins par qui nous puissions dire
Vous avoir délassés du grand faix de l'Empire,
Et, par ce que notre art aura de plus charmant,
Avoir à vos grands soins ravi quelque moment. (I, 5)

Valérie, la fiancée, opte alors pour un sujet d'actualité, particulièrement sanglant:

Mais on vante surtout l'inimitable adresse
Dont tu feins d'un chrétien le zèle et l'allégresse,
Quand, le voyant marcher du baptême au trépas,
Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas.(I, 5)

(suite de la note page suivante)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

qui un jour de fête se réjouit ainsi d'un sujet sanglant et qui, comme Maximin, **"loin de souffir le spectacle avec peine"**, le voit avec **"satisfaction"** (II, 6), est un miroir bien étrange pour le public moderne, un miroir dans lequel il lui est impossible de se complaire. Car le renversement des valeurs romaines que le public opère spontanément ne saurait lui permettre de rejeter l'action dans un passé à jamais révolu ou dans la fiction pure. Au contraire le spectateur chrétien du XVIIe siècle voit menacé, par le regard que ces païens portent sur la tragédie d'Adrian, toutes ses évidences morales, religieuses et politiques. Car ce monde romain est étrangement actuel : dans cette cour dont l'occupation favorite semble la persécution des chrétiens[1], on débat avec beaucoup d'enthousiasme et de finesse des

---

(fin de la note de la page précédente)

Cette pièce, elle la conçoit pourtant sans nul doute comme une tragédie (après avoir choisi ce sujet, elle justifie sa préférence pour le genre tragique). Cependant pour le public romain, le martyre d'Adrian ne peut être une tragédie régulière : car le personnage tragique, la grande âme, n'est point le héros (Maximin), mais le chrétien impie, ce **"fou"**. Comme le dit Marcelle :

> **..... Il faut être fou**
> **Pour désirer si fort qu'on vous tranche le cou.** (I, 3; variante)

Et la comédienne ajoute cette remarque prémonitoire :

> **Prenez garde, Genest, d'encourir aucun blâme**
> **A montrer ces gens là doués d'une grande âme.**

Il semble donc que la cour attende plutôt un bouffon qu'une grande âme. L'engouement du public pour le jeu de Genest, au IVe acte, n'en paraît que plus étrange, et à mettre au seul crédit de l'irrésistible pouvoir d'attraction du théâtre.

1 Il est tout au long de la pièce fait référence aux persécutions des chrétiens, lesquelles paraissent, à en juger les propos des personnages, une variante du goût immodéré que ces romains éprouvent pour le théâtre. Cela n'enlève rien à la modernité de la pièce, les exécutions publiques demeurant au XVIIe siècle un spectacle fort prisé. Le nom de 'théâtre de justice', souvent donné à l'échafaud (qui, en retour, désigne également l'estrade sur laquelle jouent les bateleurs et les comédiens), est à cet égard révélateur. Enfin, en évoquant tous

(suite de la note page suivante)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

vertus comparées de la tragédie et de la comédie, des anciens et des modernes. On y applaudit enfin Corneille[1]. Le goût de ces païens sanguinaires est celui-là même des spectateurs modernes. Le théâtre opère ainsi un véritable télescopage spatio-temporel entre la Rome de Dioclétien et le Paris de Mazarin. Ce raccourci saisissant a pour effet d'une part d'actualiser la grandeur mais aussi l'intolérance romaines[2], d'autre part de déréaliser l'univers familier du spectateur. Le théâtre dans le théâtre inquiète la pertinence de toute distinction de fond entre paganisme et christianisme, passé et présent, feinte et vérité. Par ce dispositif Rotrou plonge son public dans un état d'enchantement et de malaise à la fois, tout à fait comparable à celui des spectateurs

---

(fin de la note de la page précédente)

ces supplices, le théâtre français évoque tout aussi bien son propre passé récent. Au tournant du siècle, l'horreur et la cruauté y avaient atteint des sommets difficilement surpassables (cf. J. Rousset : La Littérature de l'Age Baroque, Paris, 1964, p. 81 et sq).

1 Dioclétien demande à Genest :

Quelle plume est en règne, et quel fameux esprit
S'est acquis dans le cirque un plus juste crédit.

Ce cirque où l'on supplicie les chrétiens... Et Genest de répondre :

Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome,
.....
Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste, (I, 5)

Allusion probable à la Mort de Pompée (1644) et à Cinna (1643).

2 En abordant ainsi le problème de l'intolérance religieuse et en encourageant une transposition du sujet dans la France de 1640, le Saint Genest semble autoriser certains rapprochements entre le paganisme romain et la Contre-Réforme catholique. Et l'on ne peut s'empêcher de songer à la question protestante, en particulier lorsque le problème du christianisme naissant se trouve traité du point de vue politique (V, 2 v1509-1510). C'est ainsi que Dioclétien invoque la raison d'Etat pour justifier sa condamnation (V, 6 v1687-1688 et v1704-1705).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

romains qui assistent sur scène à ce spectacle d'actualité[1] et qui voient, par la conversion de Genest, remis en question tout leur système de valeur, à commencer par l'esthétique mondaine du divertissement qu'ils professent au premier acte.

De ce point de vue le Saint Genest est la mise en scène de l'échec de cette esthétique de l'illusion contrôlée, au profit d'une esthétique de l'illusion subie, du trouble, de la confusion et de l'ambiguïté[2]. Le public de la seconde pièce recherche un leurre sans conséquence, un plaisir mondain (il veut être diverti) et se laisse pourtant fasciner par une image du supplicié chrétien totalement opposée à celle qu'il pouvait attendre[3]. Mais surtout le charme de l'illusion théâtrale est si puissant que, après même que Genest ait

---

1 Avant le spectacle, Genest averti ses spectateurs :

Vous douterez si dans Nicomédie
Vous verrez l'effet même ou bien la comédie (I,5)

La rime est millionnaire, mais par là même accomplit son office : la trop parfaite homophonie montre par quels artifices le théâtre vient à se confondre avec le réel, ou plus exactement comment il parvient à confondre le réel par ses artifices. Dans Nicomédie se joue la comédie : les tribulations de la cité sont théâtrales; Nicomédie est le règne de la comédie, et Paris bien sûr, tout autant. La suite des événements ne fera que confirmer les paroles de Genest : le déroulement chaotique du spectacle et la conversion elle-même montreront que le théâtre est toujours en prise directe sur la réalité et qu'il peut à tout moment basculer et s'anéantir en elle, mais aussi qu'il est, pour ces raisons même, le lieu où s'éprouve l'inconsistance radicale de cette réalité qu'il mime et transforme à la fois.

2 Cf. l'ouvrage de J. Morel : Rotrou Dramaturge de l'Ambiguïté. La "complication de l'erreur finit par faire apparaître le théâtre de Rotrou comme le lieu de l'absolue incertitude, et comme une image dramatique du scepticisme" (p. 216). Cet auteur parle d'ambiguïté surmontée, nous essaierons quant à nous de montrer quelle part d'ambiguïté demeure pourtant attachée au dénouement du Saint Genest.

3 Le public romain est lui aussi victime d'un renversement de perspective : là où il attend une figure de l'impiété on lui montre un héros de la foi.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

levé le masque et déclaré sa foi[1], il continue d'agir un moment encore sur le public [2]. Les spectateurs du Saint Genest assistent ainsi à la lourde méprise de la cour romaine qui s'acharne à ne voir en Genest que l'acteur de génie. La suprême feinte que le théâtre peut produire, par laquelle il se nie, mais déploie aussi toute son inquiétante puissance mensongère, consiste à faire passer une action non simulée, pour une simple simulation. Par la véritable conversion de Genest, Rotrou montre ainsi au spectateur de sa pièce, en le plaçant dans cette situation paradoxale d'observateur extérieur (en tiers par rapport à l'acteur victime de son propre personnage et au public qui croit encore assister à une représentation), quel pouvoir fallacieux exerce sur lui la feinte théâtrale. La feinte se nourrit de l'écart postulé entre le théâtre et le réel; mais elle travaille à rendre cet écart imperceptible, indiscernable et finit par opérer la réduction de la réalité au théâtre. La feinte, et c'est en ceci qu'elle est véritablement tyrannique, contraint ses victimes, le spectateur mais tout aussi bien l'acteur, à percevoir la vérité même comme un mensonge. Tout ce qui paraît sur scène est ainsi marqué au sceau de l'illusion. Le miracle même devient suspect de contrefaçon : c'est la conséquence que Rotrou tire courageusement de cette l'analyse du théâtre, alors même que son projet est de nous montrer que le passage de la comédie mondaine au drame religieux authentique demeure possible. Juste avant le début du spectacle, Genest est touché une première fois par l'Esprit Saint : "**Le ciel s'ouvre avec des flammes, et une voix s'entend**". D'abord émerveillé, l'acteur se reprend et croit à un canular, à une supercherie :

---

1 **Ah, Lentule ! en l'ardeur dont mon âme est pressée,**
Il faut lever le masque et t'ouvrir ma pensée; (IV, 7)

2 Dans l'Illusion Comique de Corneille, l'unique spectateur de la seconde scène (Pridamant), est victime du théâtre en ceci qu'il prend pour vérité une simple fiction (le meurtre de son fils); à rebours les spectateurs prennent ici la vérité même pour un fiction théâtrale. Rotrou nous montre ce que le théâtre peut avoir de terrible, voire de monstrueux : en rendant ses fictions plausibles, il fausse la vérité et corrompt le réel.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

Quelqu'un s'apercevant du caprice où j'étois,
S'est voulu divertir par cette feinte voix, (II, 4).

La logique sceptique du théâtre ne semble pouvoir générer que le doute. Mais pour cette logique tortueuse de la feinte, si l'évidence la plus claire n'est qu'un mensonge réussi, l'artifice manifeste possède au contraire un extraordinaire pouvoir d'attraction qui parvient à lui conférer force de vérité. Les personnages du Saint Genest, sous l'emprise du théâtre, oscillent ainsi entre le doute et la crédulité, la défiance et la fascination aveugle, jusqu'à la conversion définitive de Genest, qui met fin aux atermoiements de la dupe. Dans la scène que nous venons de citer, consacrée aux prémices de la conversion et où s'amorce donc un dépassement de la théâtralité, Genest est successivement victime de l'attrait qu'il éprouve pour son personnage et de ce scepticisme libertin qui semble attaché à sa fonction d'histrion. Ainsi, qu'il résiste à cette irruption du divin ou qu'il lui cède, Genest reste toujours sous l'emprise du théâtre : il est le jouet de son propre jeu, la victime de ses propres grâces de comédien. Ce qui en lui enchante le public, finit par le submerger et l'emporter.

Alors que Genest repasse son rôle, le voici pris par la magie de quelques vers. Il les répète, puis déclare :

Je feins moins Adrian que je ne le deviens
Et prends avec son nom des sentiments chrétiens. (II, 4)

Or au théâtre :

Il s'agit d'imiter et non de devenir (II, 4)

Cependant, avec l'aide de Dieu et en persévérant dans la feinte, Genest va bel et bien "**devenir**" son personnage. Toute la pièce intérieure paraît ainsi un dispositif de simulation à travers lequel Genest anticipe sa propre histoire, la joue avant de la vivre et commence à la vivre en la jouant. Genest converti conservera d'ailleurs le ton et le style d'Adrian. Mais plus encore Genest fera de l'histoire d'Adrian, un moment de la sienne propre; le repentir et la grâce simulés, à la

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

lumière de la foi, se révèleront authentiques[1]. C'est par un excès de zèle théâtral, par une surrenchère de la feinte, que l'acteur accède aux vérités de la religion. Car Genest est d'abord cet acteur fasciné et subjugué par sa propre grâce mimétique[2]. Mais dans le creuset de cette fascination la grâce profane se transmute en grâce divine.

Car on ne peut comprendre quels sont les enjeux de la pièce en faisant abstraction de sa dimension théologique. Dans une perspective exclusivement profane, Genest, en s'identifiant à son personnage, ne ferait que sombrer dans la folie : pris au piège de ses seules grâces, l'acteur s'enfonce irrémédiablement dans l'illusion. Genest échappe aux puissances trompeuses du théâtre parce que Dieu lui départit sa grâce extraordinaire. Comme le lui demande la "voix" céleste, Genest "**poursuit** (son) **personnage**" et exploite jusqu'à leur anéantissement ses grâces d'acteur incomparable. Il y a coïncidence entre l'acmé de la feinte et l'irruption du divin. La simulation théâtrale prépare et déclenche la conversion [3]. Entre l'impiété et la sainteté, la profanation théâtrale et la conversion, s'établit une étrange continuité. Il est même possible de parler de simultanéité, car Genest semble longtemps ignorer qui l'emporte en lui du chrétien ou de

---

1 A l'acte IV, Genest déclare : "**le Ciel a vu mes larmes**" (scène 7). Ce sont en fait les larmes d'Adrian (Actes II et III) qu'il a faites siennes. De même il s'approprie la grâce de son personnage (à l'acte II Adrian évoque "**la grâce dont le ciel a touché**" ses "**esprits**" (sc. 8) et la "**noble vigueur**" qui lui "**fait des tourments mépriser la rigueur**" (sc. 7)).

2 "Le rôle crée l'homme à son image, l'investissant d'une grâce irrésistible qui le transforme en un être neuf". J. Rousset, L'Intérieur et L'Extérieur, p. 160.

3 Cette 'poursuite du personnage', ce jeu que Genest s'impose pour échapper au doute et surmonter sa crise d'identité tout à la fois personnelle et religieuse, n'est pas sans rappeler certains des Exercices Spirituels de Saint Ignace Loyola qui consistent en une participation imaginaire du retraitant au drame de la passion du christ. Pour la spiritualité baroque la simulation de la foi peut conduire à une foi véritable : par la grâce de Dieu, l'acteur devient ce saint qu'il contrefait.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

l'acteur. Il jouit de la grâce divine tout en la jouant et sans en avoir d'abord conscience. Et ce n'est qu'au moment où Adrian, avant d'être conduit au supplice, réclame le baptème (afin que la grâce sacramentelle vienne confirmer et sceller la grâce miraculeuse qui l'a poussé à se convertir) et lorsque le jeu est le plus proche donc de la profanation pure et simple[1], que Genest prend conscience de sa transformation tout en étant lui-même atteint par la grâce du sacrement:

Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire,
La grâce du baptème et l'honneur du martyre; (IV, 5)

Il dénie dès lors au comédien qui assume le rôle du prêtre dans la pièce, tout droit de lui administrer le sacrement :

Mais Christ n'a point commis à vos profanes mains
Ce sceau mystérieux dont il marque ses Saints (IV, 5)

Le sacrilège est dénoncé, l'acteur révoqué :

Adrian a parlé, Genest parle à son tour !

***
*

Il semble dès lors que le converti, abîmé dans la grâce divine, échappe définitivement au théâtre et à ses leurres :

Il est temps de passer du théâtre aux autels;
.....
Mon rôle est achevé, je n'ai plus rien à dire. (IV, 7)

Comme le remarque justement J. Rousset, le Ve acte du Saint Genest est "simple et rectiligne à l'image du héros; la scène est débarrassée de sa seconde scène comme Genest l'est de son double fond, elle n'a plus à nous montrer qu'un homme allant droit vers son destin, coïncidant enfin

---

1 Rotrou évite cependant la profanation théâtrale du rituel : Anthyme, simulacre du prêtre de l'église naissante, se dérobe à la requête d'Adrian :

Sans besoin, Adrian, de cette eau salutaire,
Ton sang t'imprimera ce sacré caractère; (IV, 5)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

avec lui-même"[1]. Mais le théâtre n'en est pas pour autant révolu car, pour tous les protagonistes de la pièce, la tragédie de Genest se substitue à la tragédie d'Adrian. En effet le discours du converti comme celui de ses bourreaux continue à se mouvoir exclusivement dans l'univers du théâtre. Cependant, bien qu'ils parlent la même langue, Genest et ses censeurs païens ne veulent pas dire la même chose. Sa conversion révèle à Genest à la fois l'inanité du théâtre entendu comme divertissement mondain et son universalité, comme cadre général de l'expérience humaine[2]. Mais Genest est le seul véritable bénéficiaire de cette révélation : ces spectateurs, en passant à l'acte, restent aveuglés par les grâces fallacieuses du théâtre. Privés par l'acteur de la fin de la tragédie d'Adrian, ils 'se donnent' la tragédie de Genest. Car Dioclétien châtie Genest, pour son impiété certes, et son insolence, mais aussi parce qu'il a interrompu et détruit la pièce, et ce qui semble lui importer par dessus tout est de faire terminer l'action dramatique à son avantage, en contraignant l'acteur à jouer son rôle de chrétien jusques dans les tourments du martyre :

Fermez les actions par un acte sanglant

.....

Qui vécut au théâtre expire dans la scène. (IV, 7)

Genest ne veut plus représenter au théâtre ? Il jouera donc sa partie

---

1 La Littérature de l'Age Baroque, p. 73.

2 Le métier d'acteur est ainsi un paradigme de la vie humaine. Cf. Ben Jonson : "Our whole life is like a play : wherein every man, forgetfull of himself, is in travaile with expression of another. Nay wee so insist in imitating others, as wee cannot (when it is necessary) returne to our selves" (Discoveries 1093-1096). Sans l'intervention providentielle de Dieu cet attrait du simulacre conduit à un point de non retour. Genest, par la grâce de Dieu, oublie l'acteur pour découvrir le chrétien. A travers Adrian, il devient lui-même (**"Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui respire"**, IV, 7).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

sur l'échafaud...[1] La mise à mort est l'achèvement, sur un autre mode, du spectacle troublé, comme le laissent entendre ces paroles de Maximin :

> **Je crois que le préfet, commis à cet office,**
> **S'attend aussi d'en faire un public sacrifice,**
> **D'exécuter votre ordre, et de cet insolent**
> **Donner ce soir au peuple un spectacle sanglant,**
> **Si déjà sur le bois d'un théâtre funeste**
> **Il n'a représenté l'action qui lui reste.** (V, 5)

Il entre une bonne part d'ironie macabre dans l'usage que le pouvoir fait de la terminologie théâtrale pour désigner le martyre de Genest. Car, en faisant supplicier Genest, il s'agit pour Dioclétien de montrer qu'il est capable de maintenir dans le réel son autorité absolue, bafouée sur scène. Le supplice est un spectacle, mais non simulé : en ceci il diffère fondamentalement du théâtre. Il est la mise en scène de la réalité la plus crue, celle de la douleur et de la mort. Le supplice est le spectacle paroxystique du pouvoir absolu. Car le souverain règne par des spectacles, de cour d'abord et de justice ensuite. Lorsque la coercition symbolique du théâtre est mise en échec, le prince fait dresser l'échafaud. Dans le Saint Genest l'absolutisme apparaît bien comme une tyrannie du spectacle. Mais le passage de la fiction au réel ne fait aucun doute pour le public romain de Genest, d'où la cruelle ironie de ses métaphores théâtrales. Aux yeux de la cour et du pouvoir, le martyre de Genest n'est que le dernier acte d'une "tragédie" politique. Mais les protagonistes de Genest n'ont ainsi qu'une vision bornée de la théâtralité. Et Dioclétien lui-même, parce qu'il est immergé dans l'univers spectaculaire et fallacieux du politique, est

---

1 Pour que le spectacle continue et s'achève avec succès pour le pouvoir, le "**mauvais acteur**" est conduit au supplice :

> **Par votre ordre, Seigneur, ce glorieux acteur,**
> **Des plus fameux héros fameux imitateur,**
> **Du théâtre romain la splendeur et la gloire,**
> **Mais si mauvais acteur dedans sa propre histoire,**
> **Plus entier que jamais en son impiété**
> **A...**
> **Par un acte sanglant fermé la tragédie.** (V, 7)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

victime du théâtre du monde dans lequel il joue son rôle d'Empereur. Il croit régner sur le réel, mais il est un roi de théâtre. Genest peut ainsi ironiser sur l'ironie de ses bourreaux...

***
*

Aux yeux de Genest le théâtre cesse donc d'être un spectacle mondain pour devenir la scène du monde, sous le regard de Dieu. Cependant, dernier renversement dialectique, dernière spire du tournoiement baroque, cette universalisation du théâtre s'accompagne dans la pièce, par le mode de représentation de l'acte de conversion, d'une théâtralisation du divin lui-même. En effet un "**Ange**" se manifeste à Genest, tandis que le spectateur voit tomber "**Quelques flammes**" du ciel. Cet Ange, le comédien le nomme "**Céleste acteur**" et il en fait son 'souffleur' [1]:

Un Ange tient la pièce, un Ange me radresse; (IV, 7)

Enfin Genest appelle Dieu à 'représenter' avec lui, c'est-à-dire à descendre sur le théâtre et à jouer ainsi, à travers lui, sa partie[2]. Genest utilise son jargon d'acteur pour rendre compte de sa métamorphose spirituelle. Il s'agit bien sûr d'un procédé métaphorique : Genest transpose et transfère le langage de la comédie au domaine religieux. Mais, comme l'ont suffisamment montrés les sémanticiens

---

1 Dans Le Grand Théâtre du Monde de Calderon, le souffleur, (el apunto) est la Loi de Grâce qui répète inlassablement le titre donné au début du spectacle à la pièce que les acteurs doivent représenter : "**Obras bien, que Dios es Dios**".

2 **Achève tes bontés, représente avec moi**
les saints progrés des coeurs convertis à ta Foi ! (IV, 7)

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

anglo-saxons[1], la métaphore n'est pas une simple substitution de termes. Dans le procès métaphorique, les deux notions convoquées simultanément sont en interaction entre les notions et il y a par là interpénétration du domaine de référence de la métaphore et du domaine que la métaphore investit. Dans le cas présent la prégnance du domaine référentiel est d'autant plus forte que le locuteur en fait partie intégrante : ce discours est un discours d'acteur, tenu sur un théâtre. C'est pourquoi ce passage métaphorique du théâtre au religieux ne va pas sans une insertion du théâtre dans la religion. Il s'opère un double mouvement de sacralisation de la comédie et de profanation, voire de désacralisation du religieux, dont l'issue reste tout-à-fait indécise, quelque triomphal que paraisse le dernier acte. Ainsi convoqués sur scène au titre d'acteurs, l'Ange et la divinité confèrent bien au théâtre une dimension religieuse, voire mystique (en tant qu'il devient le lieu d'une rencontre possible avec le divin), mais ils deviennent en même temps inévitablement suspects, ainsi contaminés par l'entreprise de simulation qui les portent à la présence.

Du même coup c'est la conversion de Genest, longuement préparée, comme nous l'avons vu, par le jeu et la simulation théâtrale, qui devient douteuse. A trop développer le topos du théâtre du monde et à mêler ainsi les grâces de la comédie à celles de la religion, Rotrou nous semble ouvrir la voie à une interprétation effrayante, que la dimension apologétique du texte nous a d'abord fait écarter, mais que ne peut pourtant suffire à annuler l'orthodoxie du dernier acte : Genest n'est peut-être en effet qu'un comédien pris au piège de son art, un acteur devenu fou, se prenant pour un saint.

---

1 cf. I.A. Richards : "quand nous faisons une métaphore nous avons deux notions de choses différentes actives simultanément et soutenues par un seul mot ou une seule phrase dont le sens résulte de leur interaction" (The Philosophy of Rhetoric, 1936). Cf. également M. Black (Models and Metaphors). On remarquera que les théoriciens baroques, en déformant le modèle aristotélicien, ont proposé des définitions assez proches. Tesauro parle ainsi de la métaphore en terme de liaison et d'accouplement des notions (la métaphore "investiga le piu astruse notioni per accopiarle" et permet de "ligare insieme le remote e separate notioni"; Cannocchiale Aristotelico, Chap. VII).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

***

*

La conséquence ultime de la théâtralisation de toute réalité, qu'elle soit profane ou sacrée est la perte du sens, en même temps que de Dieu. Le théâtre n'a plus alors à mettre en scène que sa propre faillite, sa propre destruction. Il arrive ainsi que, chez un artiste comme Caravage[1], dans maintes oeuvres du Trauerspiel[2], chez des dramaturges comme Hardy[3] ou Schakespeare, le théâtre paraisse délaissé par le divin et livré à lui-même. Lorsque le topos apparaît dans la bouche de Macbeth, c'est pour exprimer la misère et l'absurdité absolues de la vie :

> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage
> And then is heard no more. It is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> signifying nothing.[4]

Il est remarquable qu'en ce point de plus grande déréliction, le discours prenne le relais du théâtre, et ce type de discours que la raison a déserté : le délire. A l'assimilation du monde au théâtre succède l'assimilation du théâtre du monde au théâtre du discours, ultime stade du procès de déréalisation. Au terme de la réduction théâtrale du monde, ne demeure que le seul discours de l'histrion. Ce

---

1 "Caravage n'a porté à leur comble les virtualités théâtrales de la peinture italienne que pour mieux signifier la faillite des dogmes et des symboles que ce théâtre représentait." Y. Bonnefoy, Rome 1630, p. 10.

2 Comme l'écrit Walter Benjamin : "le Trauerspiel s'abîme complètement dans le désespoir de la condition humaine", Ursprung des deutschen Trauerspiels, trad. française de S. Muller, Paris, 1985, p. 82.

3 cf. par ex. Scédase, où l'univers est nommé dans le choeur final "théâtre misérable"; en l'occurence théâtre d'un double viol et d'un double meurtre, perpétrés sur scène.

4 Macbeth, 5, 5 -24 -28.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

discours, chez beaucoup d'auteurs, revendique le statut de monde, comme nous allons le voir. Mais pour Macbeth, il n'est que l'ultime degré de la déréliction, le râle d'agonie d'un mauvais acteur, la parole inintelligible d'un fou furieux. Et en effet ce délire d'un fantoche voué à la mort sur son théâtre d'illusion, apparaît bien comme le double obligé des triomphes de la rhétorique.

4- La Métaphorisation du Monde

Le topos du théâtre n'est donc plus ici, à proprement parler, une métaphore; il n'y a pas seulement substitution d'un thème à l'autre, toutes choses restant égales par ailleurs, ni non plus simple interaction sémantique des domaines intéressés, mais bien identification du monde au théâtre, et identification opérée dans et par le langage. La métaphore théâtrale opère une telle déréalisation du monde, la mise en figure universelle qu'elle effectue est si réussie, sa performance rhétorique est si efficace, que le monde désigné par le théâtre, à la limite, n'est plus qu'un discours, un enchantement de la parole. Le topos théâtral devient ce "lieu" du langage où tous les lieux du monde viennent figurer. En fait si, comme l'affirme l'un des théoriciens parmi les plus extrémistes de la rhétorique baroque, Emmanuelle Tesauro, le théâtre est une métaphore du monde[1], c'est en tant que le monde est véritablement "transporté" sur la scène, par tout un ensemble de procédés techniques qui se présentent comme une rhétorique factuelle (Tesauro définit ainsi l'art théâtral comme un

---

1 Les apparati, les machines de théâtre, les divers genres dramatiques, tous les éléments de la chose théâtrale, sont pour Tesauro des "metafore", Cannochiale Aristotelico, Bologna, 1675, Degli Emblemi, chap. XVII, p. 488. Ailleurs il définit l'acteur ("personaggio trasformato in un'altro") comme une "métaphore parlante et un symbole animé", op. cit., p. 36.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

"simbolo in fatto"[1]). Mais il est tout aussi juste de dire que le théâtre excède les limites de la représentation symbolique, se répand de par le monde, aliénant celui-ci à son processus de métaphorisation et de simulation. En fait le théâtre n'est plus métaphore du monde parce que le monde, comme théâtre, est devenu de part en part métaphorique; c'est la conséquence ultime de la théâtralisation universelle, telle que la soutiennent des théoriciens comme Tesauro, Gracian ou Ménestrier : le monde est une métaphore des "biens éternels" et "un emblème de la divinité" [2], la nature une "agudeza" de Dieu, une pointe, une figure contenant toutes les autres. Ces innombrables figures du monde sont ainsi indifféremment phénoménales et langagières, dans la mesure où ce sont les phénomènes du langage qui forment, pour cette rhétorique universelle, le langage des phénomènes. En dernière instance le monde peut être nommé "métaphore de Dieu". Il nous faut remarquer que ce Dieu, créateur de la métaphore du monde est dangereusement identifié au rhéteur, par ces auteurs que nous citons et qui tous ont été membres de la Compagnie de Jésus. Dans leurs oeuvres, Dieu apparaît comme cet orateur dont toutes les créatures sont les figures ingénieuses qui composent le "grand livre du monde". La nature est ainsi ramenée à une collection de pointes et, pour qui sait l'interpréter convenablement, se donne à la fois pour un traité et un manuel de rhétorique. Binet, encore un autre jésuite, a écrit un étonnant manuel d'éloquence, l'Essai des Merveilles de la Nature, où sont recensés d'inombrables phénomènes naturels et artificiels qui peuvent servir efficacement le rhéteur, dans la mesure où ils

---

1 Op. cit., p. 488.

2 Mémestrier : L'Art des Emblèmes, 1664, p. 5. Cf. Rousset; L'Intérieur et l'Extérieur, p. 70.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

constituent **déjà** une rhétorique[1]. Une telle démarche revient à affirmer que la nature est entièrement réductible au discours, et cela parce qu'elle est elle-même le discours de Dieu. Cette assimilation de la nature au discours conduit subrepticement à un inquiétant rapprochement entre Dieu et l'homme-rhéteur. Car le rhéteur exerce une activité créatrice similaire à celle de Dieu et son monde discursif est en tout point comparable, sinon identifiable, au monde naturel. Tesauro présente son livre, Il Cannochiale Aristotelico, comme un "plein théâtre de merveilles", et c'est exactement ainsi que Binet décrit la nature. Nous le voyons, c'est le discours qui, sous couvert d'imitation, s'impose comme véritable modèle de la nature, et Dieu lui-même est indexé sur la rhétorique, et condamné à singer l'éloquence humaine.

Au terme du processus d'identification, ce monde, pour l'homme qui le parle et le voit, dans la débacle des référents cosmologiques, est un recueil de figures, une somme de concetti, d'argutezze. C'est pourquoi le XVIIe siècle est par excellence le siècle de la rhétorique comme il l'est du théâtre, en tant que son monde est discours de figures et figuration du discours. Sur le théâtre

---

1 Gérard Genette écrit que chez Binet, "les produits de l'art et ceux de la nature n'ont d'autre raison d'être, d'autre dignité que d'illustrer un langage : la réalité n'est qu'un ornement du discours" (Figures I, Paris, 1966, p. 173). Mais si le réel est un ornement du discours, c'est parce qu'il est d'emblée conçu comme un discours orné, un bouquet de figures : "Les SS Pères ont fait avec la nature comme le peintre avec la bouquetière, dont il admiroit les beautez. Elle enfiloit des chapelets de fleurs en cent mile façons et luy avec son pinceau en couchoit tout autant ses tableaux (...) La nature esmaillant les campagnes; les pères fleurdelysant leurs écrits (...)" (Essai des Merveilles de Nature et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence, par René François, Prédicateur du Roi, Rouen, 1621, p. 161). Pour Tesauro, de même, les fleurs de la nature sont d'abord des fleurs de rhétorique, et la nature, un professeur d'éloquence ("dota insegnatrice" de l'art de l'"argutezza", op. cit., p. 49) : "tutte queste son per figure eleganti e vivaci arguzie dell ingegnosa natura. Peroche, sicome le arguzie dei poeti si chiaman fiori, cosi i fiori della natura si chiaman arguzie", ibid. Sur Binet, cf. Marc Fumaroli : l'Age de l'Eloquence, Genève, 1980, p. 264 et sq.; sur Tesauro, cf. G. Conte op. cit.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

du monde, la rhétorique est le genre privilégié du discours, mais plus encore elle est au fondement même de la théâtralité universelle, en deçà de toutes les finalités particulières que se proposent les divers types de discours et de mise en scène. Cette rhétorique donne à entendre que le monde n'est rien d'autre qu'un discours spectaculaire et fait voir que la parole est constitutive du visible, que paraître et parler ne font qu'un. La rhétorique en ce sens est l'instance transcendantale de la théâtralité mondaine en tant qu'elle produit, dans l'unité d'une seule figure, théâtre et monde. Balzac l'affirme d'une certaine façon, lorsqu'il propose la devise "esse est orari"; être c'est parler. Mais nous n'avons plus là affaire à l'être de la tradition métaphysique, car cet être réduit au discours n'est autre que le paraître : le théâtre triomphant mais vide de la parole. Ainsi le théâtre donne-t-il à voir ce qu'est le monde, mais ce spectacle est aussi et d'abord un discours, à tel point que le discours sur scène, pour un théoricien comme d'Aubignac, doit suffire à générer un monde. Le théâtre, par la seule "force des vers", produit une illusion d'optique (et qui n'est pas plus illusoire que les images vues par l'oeil dans le monde), il rend visible un monde et tous les drames qui s'y jouent : "les actions ne sont que dans l'imagination du spectateur, à qui le poète par adresse les fait concevoir comme visibles et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours (...)"[1]. Le concours de l'invention poétique et de l'imagination de l'auditeur (d'Aubignac préfère nommer ainsi celui qui n'est ainsi que secondairement spectateur), produit un monde sur la scène et un monde théâtral dont la nature illusoire est déclarée. Le dire génère le visible, il en est le "fiat"; non pas seulement sur le théâtre, mais, à travers lui, dans le monde : le monde visible n'est, à la limite, qu'un effet du langage, un fantasme produit par le discours. Telle est, pensons nous, la fonction première de la rhétorique théâtrale : non pas tant décrire un monde que le produire... sur scène, c'est-à-dire créer l'"illusion comique", pour reprendre le titre programmatique de la

---

1 D'Aubignac, Pratique du Théâtre, Paris, 1657 (l. IV, chap. 2).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

célèbre tragicomédie de Corneille; nous persuader que dans le monde, exactement comme au théâtre, nous sommes victimes d'une illusion. Considérée sous cet angle, la fin de la pièce de Corneille n'est pas aussi rassurante qu'on le dit habituellement, car ce n'est qu'après avoir montré l'indiscernabilité du réel et de la fiction et laissé soupçonner leur identité théâtrale que le dramaturge rétablit la distinction. L'apologie du théâtre contenue dans l'Illusion Comique est à prendre au sens le plus fort : il y est montré le pouvoir d'universalisation et d'infinitisation du théâtre.

Privé de son assise ontologique, vidé de sa réalité substantielle, "dénaturé" en même temps que décentré, le monde dérive dans le discours. Il devient ce monde de l'éloquence souveraine qui, au terme de cette entreprise de dégradation discursive de l'évidence ontologique, apparaît dans toute son inanité; discours ne renvoyant plus au monde comme à cela qui est et qu'il faut dire, mais au monde comme dire pur, et par là, nécessairement, au néant, dont il est la conjuration tout autant que l'effet, la scintillante dépouille. Métaphore générale et protéiforme vouée à d'imprévisibles déplacements, s'acheminant dans un processus continu d'affaiblissement vers de nouveaux avatars, plus encore déréalisés, plus proches encore de la mort, assymptotes du rien : multiples métaphores de l'inconsistance, du muable, de l'apparence et de la disparition, de la précarité et de la dissolution, de l'égarement et de l'extravagance.

Il revient aux poètes de désigner le vide au dessus duquel trône la rhétorique victorieuse et d'en montrer l'horreur, de serrer au plus près cette expérience extrême du discours. La poésie de ce temps, bien qu'elle soit entièrement imprégnée de rhétorique, n'est en effet pas réductible, ni même subordonnée à l'éloquence, tant s'en faut : elle s'emploie à révéler plutôt, et telle est toujours la tâche de la poésie, les expériences de vie que le discours dominant (en l'occurence la rhétorique) implique et nie à la fois, et fait apparaître le revers d'angoisse que dissimulent la faconde et la théâtralité mondaines. La poésie révèle le double muet de la métaphore. "Il mondo è un teatro... un error creduto" (Artale) : le monde est un théâtre, une erreur accréditée, une "fable", un "globe de vent", une "bulle" ou "une boule vide"; et tout en même temps "un monde de sang" et un "dédale obscur"

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

(Chassignet), "une putain usée et flétrie" (Donne)[1]. "Chercher du ferme au mouvant de ce monde/ c'est appuyer ses pieds sur une boule ronde"[2].

Ce monde enfin n'est qu'une redondance altérée de l'immonde : pour le poète Matthieu, l'illusion ontologique dont l'homme est victime à l'égard du monde est comparable à l'équivoque suscitée par l'écho : "Ce n'est rien qu'un Echo tout cet immonde Monde"[3]. L'écho ne retient des mots que la dernière syllabe et produit ainsi un son, privé de signification ou signifiant autre chose que l'original; l'écho est à la fois une perte et une altération du sens. De même l'homme, victime de son imperfection ontologique, perçoit le monde comme un être alors qu'il n'est en vérité qu'une contrefaçon du non-être. Le monde est le reflet affaibli du néant : il est altération et oubli de l'im-monde.

De même la vie sur ce théâtre du monde sera dite tour à tour, "mensonge frivole" et "songe d'une nuit", "brume dans le soleil" et "fumée dans le vent" (Weckerlin), "un état où la fortune règne" (Mareschal), un "jeu de hasard", une farce (Quinault), une comédie et une tragédie à la fois (Du Vair)[4] (rien d'autre qu'une tragi-comédie; genre baroque par excellence où la théâtralité essentielle de la condition humaine est montrée dans ses insurmontables contradictions, son indécidabilité fondamentale) : dans tous les cas une course à la mort[5] dont la représentation (elle aussi théâtrale) varie de

---

1 Donne, Satire III, 37-9, cité par C. Callenca, La Dupe Elizabéthaine, Paris, 1982, p. 321.

2 Chassignet in Anthologie de la Poésie Baroque, textes réunis par J. Rousset, Paris, 1968, t. I, p. 130; Auvray, ibid., p. 41.

3 Métamorphoses Spirituelles, Anthologie de la Poésie religieuse française du XVIIe, Paris, 1972, pièce n° 7.

4 Weckerlin, cité par Jean Rousset in la Littérature à l'Age Baroque en France, p. 136; Mareschal, ibid., p. 58; Quinault, ibid., p. 49; Du Vair, Philosophie Morale des Stoïques, p. 81.

5 L'image de la vie comme course, à laquelle la mort seule met fin, revient fréquemment chez Hobbes, cf. Elements, I, IX, 21, pp. 75-76. Elle est aussi un leitmotiv de la poésie baroque européenne.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

l'évanescence phénoménale (le nuage ou l'ombre dissipés, le reflet effacé) jusqu'à l'image minutieusement et complaisamment décrite du corps en putréfaction[1]. Mais cette expérience panique de la vie; comme fuite vertigineuse vers la catastrophe finale, terrible et dérisoire à la fois, est ainsi d'abord saisie comme une expérience de la parole. "Tu flottes sans repos et tu discours sans cesse"[2] : l'homme discours sa vie et vit son discours avec ivresse et nausée.

"Le monde est un parler contre-fait qui est évannouy" : mais tout aussi bien ce parler mimétique (ce monde faisant écho à l'"immonde"[3]) trouve sa forme adéquate avec le discours des gens "du monde". Le bavardage mondain met malgré lui en évidence cette défaillance, ce manque à être de l'humain, car il en est l'image hypertrophiée, hyperbolique : "les discours pollis... de la troupe mondaine" sont "le portrait de l'humaine nature"[4]. L'essence de l'homme se révèle dans les afféteries et les vanités des mondains; ces acteurs qui par la surenchère, mettent en évidence l'histrionisme de la nature humaine. La bavarde tragi-comédie mondaine dissimule mal le néant qui la hante et dont elle est l'impossible exorcisme : l'homme n'est rien, pas plus que le monde : "ce n'est rien". Insoutenable aveu aussitôt rétracté : "ou si c'est quelque chose il sera bien nommé/ vapeur, fleur, songe ombre et rien tout ensemble"[5]. La course des métaphores est relancée de justesse, comme une redondance du néant, une pellicule de paraître à la surface du non-être : "rien est tout, toi son

---

1 cf. P.F Flemming, Anthologie de la Poésie Baroque Allemande, p. 35.

2 Levasseur, in Antho. Po. Bar. Franç, t. 1, p. 40.

3 Matthieu, ibid.

4 Angot de l'Eperonnière, cité par J Rousset in Antho. de la Po. Bar.Française, t. I, pp. 89-90.

5 Auvray : Ant. Po. Bar. Franç. pp. 45-46.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

reflet"[1].

III- Théâtre de la Crise et Théâtre de la Science

Cette universalisation de l'histrionisme n'a pu s'effectuer qu'à la faveur d'une crise générale (épistémique, esthétique, socio-politique, mais d'abord ontologique) qui abolit le vieux monde stable et ordonné de Ptolémée, dont Képler s'efforce de faire résonner encore l'harmonie, tout en pressentant lui-même avec une "occulte horreur", l'inéluctable avènement de ce nouveau monde infini déjà annoncé par Giordano Bruno[2]. Avant que la science et la philosophie n'établissent définitivement la rationalité et l'objectivité de ce nouvel univers et ne lui découvrent son assise métaphysique, s'étend un long interrègne, une période de confusion, de vertige, mais aussi de recherche et de tâtonnement (à cet égard le terme d'"essai", au sens où l'entend Montaigne et tel qu'il s'est diffusé ensuite, nous semble parfaitement exprimer cet effort d'assumer et de surmonter la crise) [3]. Dans cet effondrement de l'onto-cosmologie traditionnelle et de toutes les valeurs afférentes, les contemporains perçoivent le monde comme un théâtre, soit que sa forme ancienne demeure inchangée, mais apparaisse vide de tout contenu substantiel, soit que cet univers devienne une

---

1 P.F. Flemming, ibid.

2 "Sed Brunus ita infinitum facit mundum... Quae sola cogitatio nescio quid horroris occulti prae se fert; dum errare sese quis deprehendat in hoc immenso, cuius termini, cuius medium ideoque et certa loca negantur". (Kepler, De Stella Nova Serpentarii, Frisch III, p. 688; Cospar, I, p. 253).

3 Cf. la devise de Galilée : "Provando e riprovando". On connaît la fortune du titre que Montaigne a choisi pour son oeuvre (cf les Essays de Bacon (1597, Il Saggiatore du même Galilée, Les Essais des Merveilles de Nature du père Binet (1621), etc.).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

scène chaotique, pleine d'horreurs et de merveilles[1]. Tel nous apparaît le monde d'Hamlet, livré à la cacophonie des passions humaines, un monde où la musique des sphères ne se fait plus entendre[2], tel par exemple l'univers démembré, fragmenté par le conceptisme de John Donne[3]. Dans son Anatomie of the World, Donne évoque cette "nouvelle philosophie" qui enregistre et provoque à la fois par "ses doutes" la destruction simultanée de l'ordre cosmologique et de l'ordre politique traditionnels : la "perte" du soleil dans l'infinité des cieux s'accompagne de l'"oubli" des hiérarchies cosmiques et humaines et, remarque prophétique, l'atomisation du monde naturel se double nécessairement de l'atomisation du monde social où l'individu est

---

1 Ce monde ancien conservé dans ses seules apparences est celui de la rhétorique triomphante, qui transforme l'ensemble du patrimoine symbolique en une collection de figures neutres (entreprise systématisée par des auteurs comme Tesauro, Ménestrier etc...). Le drame européen s'emploie quant à lui à retourner cette rhétorique universelle contre elle-même, à exhiber la crise générale (cosmologique) qui habite cette inflation du discours.

2 .Sur le thème de la "disharmonie" du monde cf Maravall (Cultura del Barroco, trad. italienne p. 283).

3 And freely men confesse, that this world's spent,
When in the Planets, and the Firmament
They seeke so many new; they see that this
Is crumbled out againe to his Atomis.
'Tis all in pieces, all cohaerence gone;
Prince, Subject, Father, Sonne, are things forgot, (An Anatomy of the World, v.209-215). Cf. également Montaigne : "Or tournons les yeux partout; tout crolle autour de nous; en tous les grands estats, soit de Chrestienté, soit d'ailleurs, que nous cognoissons, regardez y; vous y trouverez une évidente menasse de changement et de ruyne (...). Il semble que les astres mesmes ordonnent que nous avons assez duré outre les termes ordinaires. Et ceci aussi me poise, que le plus voisin mal qui nous menace n'est pas alteration en la masse entiere et solide, mais sa dissipation et divulsion, l'extreme de noz craintes." (Essais III, 9).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

condamné au solipsisme[1]. "This is the world's condition now"[2] : le cosmos de Campanella, son divin théâtre de la nature n'est plus qu'un âge d'or révolu, une Arcadie perdue[3]. La "dissection" poétique de ce "vieux monde" qui fut beauté, ordre et proportion et qui est désormais mort et putrifié ("dead and putrified"), accomplit un nécessaire travail de deuil qui prépare l'avènement du nouveau monde. Comme Campanella, Donne affirme que le théâtre est l'entière charpente du monde : "the whole frame of the world is the theatre", mais chez lui le topos prend un tout autre sens[4] . Le théâtre cosmique est aboli : en lui le théâtre politique paraissait dans toute sa vanité, mais il

---

1 C'est sur l'atomisation du socius en individus séparés que Hobbes, sur le modèle atomiste et géométrique du mécanisme galiléen, fonde son système de philosophie politique. A cet égard, il est tout à fait remarquable que pour analyser les "fictions" politico-juridiques que sont les contrats passés au sein d'une société civile constituée, Hobbes recourre à une terminologie empruntée à l'art dramatique : "Les fictions de ce genre (les personnages ou personnes -personae- en tant que leur fonction est de représenter) ne sont pas moins indispensables dans l'Etat qu'au théâtre, en ce qui concerne les transactions et les contrats en l'absence des personnes" (De Homine chap. XV, cf. aussi Leviathan, chap. XVI). Le passage de l'Etat de Nature à la société civile se fait par la "fiction" du contrat social, dont dépendent toutes les autres formes de contrat. Une fois le contrat établi commence le règne de la politique considérée comme "représentation", notion pensée par Hobbes en référence aux arts du spectacle.
On notera que le metteur en scène du théâtre politique n'est plus ici, comme chez Campanella, le divin, mais le seul souverain, investi du pouvoir absolu par le contrat initial.
Le monde fragmenté de Donne trouve ainsi une nouvelle cohérence, à la fois cosmologique, grâce à la physique mécaniste, et politique, avec la naissance de l'Etat moderne.

2 J. Donne, op. cit., v219.

3 L'Arcadie est un thème prégnant de la culture du XVIIe (cf. Poussin : Et in Arcadia Ego). Le genre "pastoral" en est l'une des expression majeure.

4 CF Warnke, op. cit., p. 68.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

pouvait aussi se régénérer[1], comme s'efforçaient de le montrer Campanella et More en projetant leurs utopies. Le divin théâtre de la nature cède la place au grand théâtre des apparences[2]; universalisation d'une politique du paraître spécifiquement humaine où le rapport au sacré ne s'établit plus par la médiation positive de la nature.

Certes pour Donne, comme pour tous les écrivains chrétiens, une régénération est possible, mais d'ordre strictement spirituel et religieux, une conversion qui ne passe par le monde que pour le nier[3]. C'est ainsi que sont déplorés (et exaltés) le désordre, l'instabilité, la corruption et enfin la mort de ce monde. L'anatomie est une technique d'ascèse; la contemplation des nécroses, des vices et des difformités du monde amène l'âme à s'abîmer en Dieu, lorsqu'elle parvient toutefois à s'arracher au spectacle fascinant, sensuel et morbide, de la chair de ce monde, ainsi mise à nue, découpée méticuleusement par le scalpel de la rhétorique.

Mais cette anatomie poétique et religieuse, il ne faut pas l'oublier, est la transposition métaphorique d'une science en plein essor : l'anatomie de Vésale, ce travail de déconstruction minutieuse du corps humain (et par ailleurs de la nature toute entière), ce travail d'anatomisation empirique mais aussi, et peut-être d'abord, spéculatif qui, tout en jetant les bases de la science moderne, achève progressivement la désacralisation du monde; non plus cosmos mais

---

1 Il y a bien ici théâtre dans le théâtre, mais au contraire du traitement baroque, le processus n'est pas ici réversible : le théâtre 'second' du politique n'est qu'une caricature et ne peut devenir, au mieux, qu'une imitation correcte de celui-ci.

2 Robert Burton, dans son Anatomy of Melancholy, cette dissection systématique de la folie universelle, en parfait écho à l'Anatomie de Donne, reprend comme tant d'autres Salisbury, pour insister sur la modernité de ce théâtre qu'il décrit : "For now, as Sarisburiensis said in his time, **totus moundus histrionem agit**, the whole world plays the fool; we have a new theatre, a new scene, a new company of personate actors". The Anatomy of Melancholy, a selection, East Lansing, Mich. 1965, p. 36.

3 Cf. Super : Le Véritable Saint Genest de Rotrou.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

automate mécanique, machine complexe qu'il est possible, au moins en partie, de déconstruire, reconstruire et transformer. Et si aux yeux de Donne le théâtre du monde conserve encore avec le divin un étroit rapport ("every crature (is) the stage... in wich we may see God"[1]); il s'agit désormais d'un rapport d'extériorité, sinon d'étrangeté. Le théâtre de ce monde n'a lui-même plus rien de divin; il n'est qu'un jouet entre les mains de son constructeur, pour reprendre une métaphore platonicienne abondamment utilisée au XVIIe, mais en un sens non platonicien. Car cette construction n'est plus le reflet, même extrèmement affaibli, d'une réalité plus haute; elle est plutôt à concevoir comme une machine et, précisément, comme une machine spectaculaire, une machine de théâtre.

C'est ce qu'enseigne la science moderne naissante : dans son Traité de l'Homme, Descartes compare ainsi le corps animé à un théâtre d'automates, un complexe de machines hydrauliques qui meuvent des statues de dieux "dans les jardins de nos rois". Le corps réagit aux stimuli extérieurs comme le font ces machines, lorsqu'un promeneur marche involontairement sur quelque carreau disposé à cet effet. Quelque soit son caractère poétique, l'analogie assume ici une fonction d'abord euristique et didactique : il s'agit d'expliquer le fonctionnement d'une machine complexe (le corps humain), par d'autres machines dont le fonctionnement est aisé à comprendre. Ce monde enchanté, ce jardin d'Armide plein d'illusions et de merveilles, obéit de part en part à des lois qu'il revient à l'homme de science de mettre à jour. Dans cette nature, la merveille ne renvoie plus à l'ineffable puissance divine, mais aux règles mécaniques que l'ingénieur a imposées à la nature en la créant. La démarche scientifique consiste ainsi à analyser et à démystifier les illusions du théâtre de la nature; à mettre à jour les causes de ses merveilles pour en produire de nouvelles et de plus belles encore. Des 'météores', Descartes dit ainsi qu'il se propose d'expliquer leur "nature, en telle sorte qu'on n'ait

---

1 "The whole frame of the world is the theater, and every creature the stage, the medium, the glass in which we may see God" (Sermon XXIII).

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

plus occasion d'admirer rien de ce qui s'y voit ou qui en descend". Et il ajoute : "on croira facilement qu'il est possible de trouver les causes de tout ce qu'il y a de plus admirable dessus la terre"[1]. C'est la science dès lors qui devient "admirable"[2] et à travers elle l'esprit humain dans lequel les "semences" en ont été jeté (Olympiques), et qui pour cela possède un "nescio quid divinum", un je ne sais quoi de divin[3]. Le dépassement du scepticisme baroque s'opère ainsi de l'intérieur même de cet univers théâtral que nous avons essayer de décrire. La science naît de l'analyse des conditions a priori de l'illusion comique universelle : elle se comporte à l'égard des phénomènes comme le spectateur critique à l'égard des trompe-l'oeil et des feintes du théâtre. Les propos du jeune Descartes dans ses 'Préambules' ont une portée véritablement programmatique : "Au moment de monter sur le théâtre du monde où, jusqu'ici, je n'ai été que spectateur, je m'avance masqué". Sur le théâtre du monde, le sujet de la science moderne s'avance masqué : "Les sciences sont maintenant masquées; les masques enlevés, elles apparaîtraient dans toute leur beauté".

---

1 Météores, éd. Ferdinand Alquié, t. I, pp. 719-720.

2 "Le 10 Novembre 1619, comme j'étais rempli d'enthousiasme et que je découvrais les fondements d'une science admirable..." (Olympiques, Ed. Ferdinand Alquié, t. I, p. 52). Dans une lettre de Septembre 1629 adressée à un destinataire inconnu, Descartes nomme en outre l'optique "science des miracles", parce qu'"elle enseigne à se servir si à propos de l'air et de la lumière, qu'on peut en faire voir par son moyen toutes les mêmes illusions, qu'on dit que les Magiciens font paraître par l'aide des Démons" (op. cit., p. 221).

3 Règles pour la Direction de l'Esprit, op. cit., p. 93.

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

TABLE DES MATIERES

Introduction 2

I- Totus Mundus Exerceat Histrionem 8

1- Le Théâtre de l'Ethique 10

2- Le Théâtre cosmopolitique de Campanella 14

II- Le Grand Théâtre des Apparences 17

1- La Métaphore Théâtrale au Théâtre

2- Le Théâtre dans le Théâtre 20

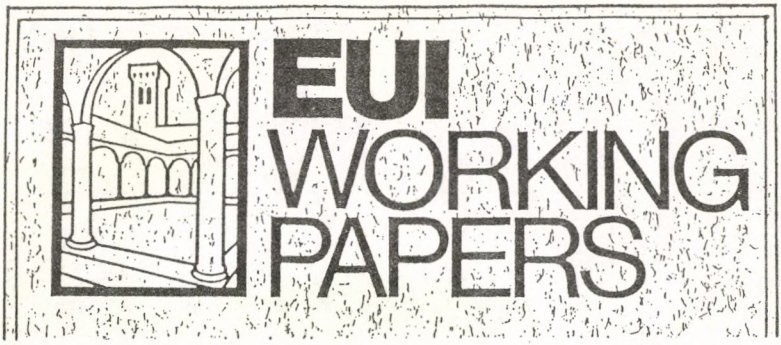
3- Le théâtre de la Grâce 24

4- La Métaphorisation du Monde 41

III- Le Théâtre de la Crise et le Théâtre de la Science 48

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.



EUI Working Papers are published and distributed by the European University Institute, Florence.

A complete list and copies of Working Papers can be obtained free of charge -- depending on the availability of stocks -- from:

The Publications Officer

European University Institute

Badia Fiesolana

I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)

Italy

Please use order form overleaf

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

PUBLICATIONS OF THE EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE

To The Publications Officer

European University Institute

Badia Fiesolana

I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)

Italy

From Name.....

Address.....

.....

.....

.....

Please send me: ☐ a complete list of EUI Working Papers

☐ the following EUI Working Paper(s):

No.:.....

Author, title:.....

.....

.....

.....

.....

Date:.....

Signature: .....

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

87/271: Winfried BOECKEN	Der verfassungsrechtliche Schutz von Altersrentenansprüchen und -anwartschaften in Italien und in der Bundesrepublik Deutschland sowie deren Schutz im Rahmen der Europäischen Menschenrechtskonvention
87/272: Serge NOIRET	Aux origines de la reprise des relations entre Rome et Moscou. Idéalisme maximaliste et réalisme bolchevique: la mission Bombacci - Cabrini à Copenhague en avril 1920.
87/273: Gisela BOCK	Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte
87/274: Jean BLONDEL	Ministerial Careers and the Nature of Parliamentary Government: The Cases of Austria and Belgium
87/275: Birgitta NEDELMANN	Individuals and Parties - Changes in Processes of Political Mobilization *
87/276: Paul MARER	Can Joint Ventures in Hungary Serve as a "Bridge" to the CMEA Market?
87/277: Felix FITZROY	Efficiency Wage Contracts, Unemployment and Worksharing
87/278: Bernd MARIN	Contracting Without Contracts Economic Policy Concertation by Autopoietic Regimes beyond Law
87/279: Darrell DUFFIE and Wayne SHAFER	Equilibirum and the Role of the Firm in Incomplete Markets
87/280: Martin SHUBIK	A Game Theoretic Approach to the Theory of Money and Financial Institutions
87/281: Goesta ESPING ANDERSEN	State and Market in the Formation of Social Security Regimes A Political Economy Approach
87/282: Neil KAY	Markets and False Hierarchies: Some Problems in Transaction Cost Economics
87/283: Leslie OXLEY and Donald GEORGE	Perfect Foresight, Non-Linearity and Hyperinflation

* :Working Paper out of print

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

PUBLICATIONS OF THE EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE DECEMBER 1987

87/284:	Saul ESTRIN and Derek JONES	The Determinants of Workers' Participation and Productivity in Producer Cooperatives
87/285:	Domenico Mario NUTI	Financial Innovation under Market Socialism
87/286:	Felix FITZROY	Unemployment and the Share Economy: A Sceptical Note
87/287:	Paul HARE	Supply Multipliers in a Centrally Planned Economy with a Private Sector
87/288:	Roberto TAMBORINI	The Stock Approach to the Exchange Rate: an Exposition and a Critical Appraisal
87/289:	Corrado BENASSI	Asymmetric Information and Financial Markets: from Financial Intermediation to Credit Rationing *
87/290:	Johan BARNARD	The European Parliament and Article 173 of the EEC Treaty
87/291:	Gisela BOCK	History, Women's History, Gender History
87/292:	Frank PROCHASKA	A Mother's Country: Mothers' Meetings and Family Welfare in Britain, 1850 - 1950
87/293:	Karen OFFEN	Women and the Politics of Motherhood in France, 1920 - 1940
87/294:	Gunther TEUBNER	Enterprise Corporatism
87/295:	Luciano BARDI	Preference Voting and Intra-Party Competition in Euro-Elections
87/296:	Gianna GIANNELLI	On Labour Market Theories
87/297:	Domenica TROPEANO	The Riddle of Foreign Exchanges: A Swedish-German Debate
87/298:	B. THOM, M.BLOM T. VAN DEN BERG, C. STERK, C. KAPLAN	Pathways to Drug Abuse Amongst Girls in Britain and Holland
87/299:	V. MAQUIEIRA, J.C. LAGREE, P. LEW FAI, M. De WAAL	Teenage Lifestyles and Criminality in Spain, France and Holland

* :Working Paper out of print

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

PUBLICATIONS OF THE EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE DECEMBER 1987

87/300:	A. ELZINGA, P. NABER, R. CIPPOLLINI, F. FACCIOLI, T. PITCH	Decision-Making About Girls by the Criminal Justice System in Holland and Italy
87/301:	S. LEES, J. SHAW, K. REISBY	Aspects of School Culture and the Social Control of Girls
87/302:	Eleanor MILLER, Rosa ANDRIEU-SANZ and Carmen VAZQUEZ ANTON	Becoming a Teenage Prostitute in Spain and the U.S.A.
87/303:	Mary EATON and Lode WALGRAVE	A comparison of crime and its treatment amongst girls in Britain and Belgium
87/304:	Annie HUDSON Edna OPPENHEIMER	Towards an effective policy for delinquent girls
87/305:	G. VAN DER LAAN and A.J.J. TALMAN	Computing, Economic Equilibria by Variable Dimension Algorithms: State of the Art
87/306:	Paolo C. GARELLA	Adverse Selection and Intermediation
87/307:	Jean-Michel GRANDMONT	Local Bifurcations and Stationary Sunspots
87/308:	Birgit GRODAL/Werner HILDENBRAND	Income Distributions and the Axiom of Revealed Preference
87/309:	Eric PEREE/Alfred STEINHERR	Exchange Rate Uncertainty and Foreign Trade
87/310:	Giampaolo VALDEVIT	American Policy in the Mediterranean: The Operational Codes, 1945-1952
87/311:	Federico ROMERO	United States Policy for Postwar European Reconstruction: The Role of American Trade Unions
87/312:	Pietro REICHLIN	Output-Inflation Cycles in an Economy with staggered wage setting
87/313:	Neil KAY, Jean-Philippe ROBE and Patrizia ZAGNOLI	An Approach to the Analysis of Joint Ventures
87/314:	Jane LEWIS	Models of Equality for Women: The Case of State Support for Children in 20th Century Britain

* :Working Paper out of print

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

PUBLICATIONS OF THE EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE DECEMBER 1987

87/315:	Serge NOIRET	Nuovi motivi per studiare i meccanismi delle leggi elettorali. Una riflessione metodologica a proposito della legge del 1919 in Italia
87/316:	Alain GOUSSOT	Les sources internationales de la culture socialiste italienne à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle. Problèmes de la composition de l'idéologie du PSI et ses rapports avec la circulation des idées en Europe
87/317:	Eamonn NOONAN	Württtemberg's exporters and German protection, 1931-36
87/318:	Jean-Pierre CAVAILLE	Theatrum Mundi. Notes sur la théatralité du Monde Baroque.
87/319:	Peter RAPPOPORT and Lucrezia REICHLIN	Segmented Trends and Nonstationary Time Series
87/320:	Douglas GALE	A Strategic Model of Labor Markets with Incomplete Information
87/321:	Gianna GIANNELLI	A Monopoly Union Model of the Italian Labour Market
87/322:	Keith PILBEAM	Sterilization and the Profitability of UK Intervention 1973-86
87/323:	Alan KIRMAN	The Intrinsic Limits of Modern Economic Theory
87/324:	Andreu MAS-COLELL	An Equivalence Theorem for a Bargaining Set

* :Working Paper out of print

Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.
© The Author(s). European University Institute.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.