

**ESTHÉTIQUE ET AFFECTIVITÉ DANS LE THÉÂTRE POPULAIRE  
MIRANDAIS: LE DISCOURS DE BALTAZAR DIAS**

**António BÁRBOLO ALVES**

abarbolo@hotmail.com

**Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
Centro de Estudos António Maria Mourinho, Portugal**

**Résumé :**

*Notre travail pose quelques questions, et essaie aussi d'y répondre, sur la réception populaire de Baltazar Dias, dramaturge et poète portugais : pourquoi cette passion du peuple pour des textes qui racontent des histoires de vie où l'on parle d'espaces, de sujets et de personnages apparemment si éloignés de leur vie quotidienne. Comment et pourquoi l'auteur a su passionner le public, et ses textes demeurent « populaires » jusqu'à nos jours.*

*Mots-clés : histoire de vie, réception populaire, théâtre populaire mirandais*

**Définitions**

Le théâtre populaire mirandais est une manifestation ethnographique, particulière à la *Tierra de Miranda*<sup>1</sup>, région située à l'extrême nord-est du Portugal. Il est, sans doute, continuateur du théâtre liturgique médiéval, qui a grandi à côté des cathédrales. Mais il hérite aussi toute une longue tradition qui prolonge ses racines dans des manifestations rituelles et propitiatoires, antérieures au théâtre en tant que spectacle conçu pour un public. Dans toute la région de Miranda, ce théâtre, religieux ou non, se maintient encore vivant. De nos jours, dans certains villages, on peut encore assister à ces spectacles qui sont joués, comme autrefois, sur des longs *trabados* (voir fig. 1) érigés avec de vieux carrosses – les *carros* – tirés par des vaches. L'arrière-plan du décor est formé par des couvertures traditionnelles, qui représentent les habitations des personnages et permettent leur sortie de la scène.

---

<sup>1</sup> Il s'agit de la désignation locale, écrite aussi dans la langue de la région, le mirandais.



Baltazar Dias est un dramaturge et un poète portugais, dont la biographie est assez méconnue. A part les œuvres qui nous sont parvenues jusqu'à aujourd'hui (une dizaine, environ), on connaît un décret royal du Roi D. João III, datant du 29 février 1537, lui concédant le droit d'imprimer et de vendre ses « papiers », sans que personne d'autre puisse le faire<sup>1</sup>. On sait aussi, parce qu'on y fait mention dans le même document, qu'il est né à l'île de Madère et qu'il était aveugle. Si la première information nous permet de penser qu'il peut s'agir d'un sacristain dont le même nom se trouve dans des registres de paroisse, la deuxième observation nous prolonge dans toute une tradition du poète aveugle. Effectivement, depuis Homère, vénéré dans tout le monde occidental, jusqu'à Milton, aveugle, lui aussi, la cécité semble être liée à des activités poétiques et musicales surtout populaires<sup>2</sup>. Cette tradition a aussi connu, dans la *Tierra de Miranda*, une forte vitalité, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Des raisons d'isolement géographique, mais aussi, paradoxalement, d'espace de contact entre le Portugal, la Castille et d'autres régions de l'Espagne, ont contribué à la création d'une singularité ethnoculturelle<sup>3</sup>.

Au Portugal, Baltazar Dias fut le poète le plus aimé par le peuple. Un *rapsode homériquement dilaté par la cécité*, selon la définition de Luciana

---

<sup>1</sup> Ce document révèle les premiers mouvements pour la défense des droits d'auteur, au Portugal.

<sup>2</sup> Baroja, Julio Caro, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Istmo, Madrid. 1990, p. 49.

<sup>3</sup> La langue mirandaise a aussi bénéficié de cette situation géographique. N'étant qu'une "langue de frontière" elle a des influences, naturelles, des langues voisines. Sur ce sujet, voir l'étude, toujours pleine d'actualité de Leif Sletsjøe, « La position du mirandais », in *Studia neophilologica*, vol. XXXIX, n° I, 1967, pp. 150-173.

Stegagno Picchio<sup>1</sup>. A part cette particularité physique, on ne sait pas si Baltazar Dias jouait ou non de la guitare, ou d'un autre instrument, comme il était coutume avec d'autres poètes. Peut-être se faisait-il aussi accompagner par un jeune homme, comme le célèbre Lazarillo de Tormes. Pour ce qui est des éditions en papier, on ne connaît que celles qui datent du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais celles-ci ont continué à être éditées jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, démontrant ainsi la popularité et « l'amour du peuple », dont nous parle Teófilo Braga<sup>2</sup>.

Poète populaire, sublime ignorant, comme il est souvent appelé, Baltazar Dias a su nationaliser des « romans européens ». C'est-à-dire, il a adapté et transformé des textes qui circulaient, depuis des siècles, par écrit ou dans la voix du peuple. Les traditions anciennes, comme celles liées au « cycle carolingien » – avec les histoires, les « romans » et les chansons parlant de Charlemagne – lui ont donné le sujet pour sa *Verdadeira Tragédia do Marquez de Mantua e do Imperador Carloto Magno*. La tradition hagiographique, venant non seulement des moines du couvent portugais d'Alcobaça ; la célèbre *Legenda Aurea*, de Jacoppo Varazze ; les compilations médiévales comme le *Speculum historiale*, de Vincent de Beauvais ; les *Miracles de la Vierge*, écrits en France dans le tournant du premier millénaire et amenés dans la Péninsule Ibérique dans des traductions en castillan et galicien, et toute une tradition orale avec plusieurs motifs comme ceux de la « femme honnête » et de la « chasteté héroïque », constituent quelques sources de son *História da Santa Imperatriz Porcina* et de l' *Auto de Santo Aleixo*.

Tous ces textes ont connu un grand succès jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Quelques-uns d'entre eux ont même été emportés à S. Tomé et Prince et au Brésil ou ils continuent d'être représentés. Dans la région *Tierra de Miranda*, ces trois textes ont aussi connu un grand succès, avec des représentations assez fréquentes et spectaculaires.

Les questions qu'on doit se poser – et auxquelles on essaiera de répondre dans les paragraphes qui suivent – sont pourquoi cette passion du peuple pour des textes qui racontent des histoires de vie où l'on parle d'espaces, de sujets et de personnages apparemment si éloignés de leur vie

---

<sup>1</sup> Stegagno Picchio, Luciana, *História do Teatro Português*, Portugália Editora. Lisboa, 1969, p. 105.

<sup>2</sup> Braga, Teófil, *História da Literatura Portuguesa*, Nova Livraria Internacional, Lisboa, 1885.

quotidienne. Comment et pourquoi l'auteur a su passionner le public, et ses textes demeurent « populaires » jusqu'à nos jours<sup>1</sup>.

### **Le discours et l'esthétique**

Le discours est, selon la définition d'André Camlong, tout ce qu'on dit et la façon comme on le dit<sup>2</sup>. C'est-à-dire, les mots et les phrases utilisés pour manifester ce qu'on pense et ce qu'on sent. La nature du discours est surtout verbale, même s'il y a une connexion avec les facettes non verbales et paraverbales de la communication.

De la même façon, suivant le même auteur, l'esthétique est *l'art de disposer les éléments selon un ensemble de syntaxes destinées à produire un discours moral ou philosophique*. L'important c'est de faire sentir le discours et, de fait, l'esthétique est une rhétorique du plaisir, *puisque'elle fait appel à un ensemble de règles qui répondent aux besoins d'une manipulation dont la finalité est de plaire, de convaincre et de toucher*<sup>3</sup>.

Comme on vient de le voir, selon les différents textes qui nous parlent de Baltazar Dias (et ils ne sont pas très nombreux), ce qu'il disait (et la façon comme il le disait) plaisait au public. Pour expliquer ce succès on signale souvent son « lyrisme », sa « honnêteté morale », la « légèreté » des textes, la fidélité aux goûts et aux traditions faisant appel à la spontanéité et non à la réflexion, son langage émotif et populaire qui plaisait à un public qui aimait (aime ?) le sensationnel, le vécu, le sentimental et le pathétique.

Toutes ces raisons sont absolument valables et vraies mais, à mon avis, elles ne peuvent pas tout expliquer. Le premier problème est qu'on ne sait pas définir ce qui est le « goût populaire », ni le « langage léger », etc. etc.

On a dit que Baltazar Dias a surtout « nationalisé des romans européens ». C'est-à-dire des histoires communes aux peuples européens, qu'il a adaptées et transformées pour « plaire » au public portugais. Ses textes sont la confluence poétique des siècles, fortement enracinés, qui ont

---

<sup>1</sup> Même si les représentations deviennent de plus en plus rares, on peut dire que les textes continuent vivants dans la mémoire des gens. C'est une constatation que j'ai eu l'occasion de faire, plusieurs fois, au cours de mes enquêtes dans la région.

<sup>2</sup> Camlong, André, et Camlong, Claudie, *Les dieux sont morts. Réflexions sur la génétique du discours*, Ophrys, Paris, 1995.

<sup>3</sup> Camlong, André, "Esthétique et éthique dans les « contes » de Machado de Assis", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXVI, Paris, 1989, pp. 681-726.

nourrit les chants et les histoires, qui ont réconforté la vie de beaucoup de générations, errant de bouche à oreille et qui vivent encore dans la mémoire et la fantaisie du peuple.

Qui était ce public au Portugal du XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècle ? Le peuple sans culture, illettré, les bergers et les paysans, certainement, mais aussi le peuple citadin, habitant la Lisbonne cosmopolite<sup>1</sup>. A cette époque, à Lisbonne, on pouvait rencontrer des *tablados* un peu partout, au Pátio des Condes de Soure, dans le quartier de la Mouraria, dans la rue du Salitre<sup>2</sup>, etc.

Il avait le secret, c'est Téófilo Braga qui l'affirme, de se faire comprendre par l'âme grande et simple des foules. Son contact direct avec le peuple — remarquons aussi qu'une des raisons du succès de ce genre de textes est le fait qu'ils étaient transportés directement chez le lecteur ou l'auditeur — lui a permis de mieux connaître son âme, faisant en sorte que ses œuvres reproduisent sa vision particulière du monde, où se rencontrent les rapports les plus profonds entre la vie culturelle, sociale et historique du peuple.

Mais ce ne sont pas seulement les textes qui devaient constituer une raison importante pour le succès. La théâtralité et la spectacularité de ces manifestations, étaient aussi des atouts importants pour séduire le public.

Voyons ensuite quelques aspects textuels et paratextuels — en délimitant notre analyse aux trois textes cités — qui répondent aux besoins de plaire, de faire sentir, mais aussi d'emporter l'adhésion de l'interlocuteur.

### **La syntaxe de la séduction**

A part le discours, c'est-à-dire, ce qu'on dit et la façon comme on le dit, les stratégies de la séduction commencent, dans le texte imprimé, dès la première page. Dans le Centre d'Etudes António Maria Mourinho, on possède quelques copies de plusieurs éditions de ces textes. Les titres procurent des informations d'ordre paratextuel qui enrichissent l'ensemble. Normalement, ils sont très longs et descriptifs, sont enrichis par une gravure, et ont des fonctions informatives, mais aussi expressives, traduisant ainsi

---

<sup>1</sup> Cf. Stegagno Picchio, Luciana, *Op. cit.*, p. 104.

<sup>2</sup> Forjaz de Sampaio, Albino, *Teatro de cordel*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1922, p. 11. Cet auteur signale, toutefois, qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, ces espaces n'existaient que dans la mémoire et dans les livres de certains auteurs.

l'opinion de l'auteur, et appellatives puisqu'ils veulent influencer le lecteur ou l'auditeur<sup>1</sup>.

La version de l' *Auto de Santo Aleixo* est une copie, dactylographiée, datant de 1659. Selon le titre, il s'agit d'une œuvre faite à nouveau – *novamente feita* – de la vie de Saint Alex.

AUTO DE SANTO ALEIXO

Obra novamente feita da vida do Bemaventurado  
Santo Aleixo, filho de Eufemiano Senador de Roma.

Feita por Baltazar Dias

Em Lisboa. Na Officina de Domingos Carneiro.

Anno de 1659

Dans ce cas, le titre est bref et direct, comprend presque exclusivement l'identification du personnage, attestant clairement que le héros est tellement connu qu'il n'est pas nécessaire de donner d'autres explications. Le sous-titre, avec la mention « fait à nouveau », est la garantie d'une variabilité dans la répétition. C'est-à-dire, une rénovation ancrée dans la reconnaissance, la nouveauté étant basée sur la suggestion.

C'est la même stratégie que l'on rencontre dans la première page de *Imperatriz Porcina*. L'avant-titre « vraie histoire » – *Verdadeira História* – est justement cette garantie qu'il s'agit d'une narrative unique et exceptionnelle. Le lecteur accepte puisque son espace de liberté est assez réduit. Il adhère mais sans jamais renoncer aux signes de reconnaissance qui sont le reflet d'une dialectique entre l'action individuelle et la détermination historique et sociale.

---

<sup>1</sup> Nogueira, Carlos, *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 2004, p. 41.



Toutes les autres informations – et il y en a beaucoup – ont pour but de dévoiler (mais aussi de cacher quelque chose) la vie et l’histoire des héros et des anti-héros dont la narrative fera preuve. Ils sont ainsi caractérisés et dessinés, dans leurs traits les plus importants, à travers des adjectifs et des noms qui suggèrent leurs vices, leurs qualités physiques et morales ainsi que leur statut social :

*La vraie histoire de l’Impératrice Porcina, femme de l’Empereur Lodónio de Rome, dans laquelle on traite comme le dit empereur a fait tuer cette femme à cause d’un témoignage qu’a fait le frère de l’empereur et comment elle a échappé à la mort, et les peines et bonheurs qu’elle a souffertes et comment, à travers sa bonté et beaucoup d’honnêteté elle a récupéré son état avec beaucoup plus d’honneur qu’auparavant... Porcina, l’Impératrice chaste et belle, la plus belle des princesses...*

C’est dans ce même registre qu’on trouve la première page de *La tragédie du Marquis de Mantua et de l’Empereur Carloto Magno* :

*Tragédie du Marquis de Mantua et de l'Empereur Carloto Magno dans laquelle on traite comment le Marquis de Mantua, étant perdu à la chasse, a trouvé Valdevinos, blessé à mort, la justice à sa mort qui a été faite à D. Carloto, fils de l'Empereur et dans laquelle apparaissent les personnages suivants : le Marquis de Mantua ; Valdevinos, son neveu...*



L'esprit de chevalerie, avec ses modulations de foi en justice, l'honneur et l'héroïsme, est un des traits fondamentaux de ce texte. Il va sans dire que ce texte est l'héritier d'une longue tradition européenne, appartenant au « cycle carolingien », consacré à l'histoire de Charlemagne. Cette « tragédie » nous renvoie ainsi vers les anciens romans de chevalerie, qui firent les délices du peuple et dont le chevalier *Don Quijote de la Mancha* est, symboliquement, le « lecteur idéal » mais aussi le « produit » de ses lectures.

La syntaxe discursive se développe parallèlement à la syntaxe textuelle, créant un empilage de données idéologiques et ontologiques qu'elle accumule et qu'elle véhicule. L'incipit de chaque texte est l'espace de rencontre entre le texte et le discours. Ils constituent une dichotomie vitale : tout ce qui tombe sous le sens constitue le texte ; tout ce qui renvoie du texte à l'esprit constitue le discours. Les stratégies discursives qui visent à



emporter l'adhésion du lecteur (ou auditeur) se traduisent par une espèce de brouillard rhétorique enveloppant le texte dans « le dit » et « la manière de le dire ». Voyons les premiers vers de l'*Impératrice Porcina* :

No tempo do imperador	<i>Au temps de l'empereur</i>
Que Lodónio se dizia	<i>Qui Lodónio se faisait nommer</i>
Que a gran cidade de Roma	<i>Qui sur la grande ville de Rome</i>
E seu Império regia,	<i>Et son empire régnait,</i>
Casado com a Imperatriz	<i>Marié à l'impératrice</i>
Que Porcina nome havia,	<i>Qui Porcina pour nom avait,</i>
Por suas muitas virtudes,	<i>Pourvue de multiples vertus,</i>
Formosura e valia,	<i>Beauté et valeurs,</i>
Como princesa que era	<i>Car princesse de son état</i>
Filha do gran rei da Hungria. <sup>1</sup>	<i>Fille du grand roi de Hongrie.<sup>2</sup></i>

Le texte nous transporte immédiatement vers un temps et un espace assez éloigné. La première phrase ressemble de toute évidence à l'incipit des contes traditionnels : *il était une fois...* Voilà ainsi ouvertes les portes de l'imagination, de la découverte et de l'émotion qui réconfortent la vie quotidienne, surtout quand elle est difficile à supporter. Le ton déclamatoire, l'assonance des rimes terminant en -ia (certainement au goût du public), l'utilisation de l'imparfait comme temps de rupture mais aussi ouverture, contribuent à transporter l'auditeur / lecteur / spectateur vers la réalité mythique de la narrative.

Pourrai-t-il s'agir aussi d'une certaine littérature d'aliénation ? A mon avis, non. L'éloignement sémantique de ces textes par rapport à la vie quotidienne du peuple qui, malgré tout, continue de les écouter, en sachant qu'ils ne contiennent aucune vérité, est justement la preuve que ces narratives portent un message avec un caractère assez différent : le sentiment de liberté et de justice – étant donné qu'à la fin tous les méchants seront punis et tous les justes seront récompensés – but ultime de l'être humain et, peut-être, l'ouverture vers l'inconnu. Les parages lointains, réels ou imaginaires, les péripéties héroïques, les personnages pittoresques ou grotesques, tout constitue une invitation à abandonner la banalité du quotidien.

---

<sup>1</sup> Edition de 1918 (Porto, Livraria Portugueza – Editora).

<sup>2</sup> (Notre traduction non littérale).

D'autre part, les premiers vers semblent concentrer d'une façon naïve ni explicite les « ingrédients » les plus importants de la narrative : une histoire de rois et de princesses, la beauté féminine en tant que leitmotiv pour déclencher l'amour, même impossible, et la grande vertu dont la princesse fera preuve. Le beau-frère de Porcina, Albano, tombé amoureux de celle-ci mais sans être comblé, essaiera de la diffamer devant son mari en disant qu'elle répondait à ses avances. Mais ses mots, devant Porcina, ne nous laissent aucun doute sur la raison de cette passion : l'amour est un feu déclenché par la beauté :

Pois sabeis que não resisto  
À minha ardente paixão  
Riqueza, vida, dou tudo  
Pelo vosso coração.

*Vous savez que je ne peux résister  
A ma passion ardente  
Richesse, vie, je donne tout  
En échange de votre cœur.*

Oh! Bela vinde a meus braços  
Gozemos horas de amor

*Oh, ma belle, venez dans mes bras  
Goûtons des heures d'amour.<sup>1</sup>*

L'histoire de *Santo Aleixo* nous entraîne, elle aussi, dans le X<sup>e</sup> siècle, puisqu'il s'agit de la dramatisation de la biographie d'Alex, fils du sénateur Euphémien. Il s'agit, bien sûr, d'une histoire exemplaire, extraordinaire, héritière de toute une hagiographie bien caractéristique du Moyen Age européen. Au Portugal, ce sont les moines d'Alcobaça, appartenant à l'ordre de Cluny, qui l'ont traduite du latin. Mais la légende devait être assez connue non seulement dans la prédication mais aussi dans mémoire populaire<sup>2</sup>.

C'est l'histoire d'un jeune, riche, qui quitte sa maison le jour même de son mariage pour s'octroyer une vie de pauvreté, entreprenant un pèlerinage dans la ville lointaine de Jérusalem. Malgré les tentations du diable – qui vient lui raconter des mensonges, notamment sur sa femme – il n'abandonnera jamais sa vie ni sa chasteté. Il mourra chez lui, après son retour, sans être reconnu par personne, vivant parmi les chiens et mangeant les restes. C'est le Pape qui fera sa reconnaissance, à travers un billet qu'il a gardé soigneusement dans sa main, et qui ne peut être ouverte que par le souverain.

---

<sup>1</sup> (Notre traduction non littérale).

<sup>2</sup> C'est une des oeuvres qui, selon certaines sources, a été traduite, par les portugais, en japonais, au XVI siècle, même si on ne connaît ni des exemplaires ni son traducteur.

### **Conclusions**

Les textes de Baltazar Dias, gardés et représentés dans la région *Tierra de Miranda* ont fait défiler, dans les traditionnels *trabados* mais aussi dans la mémoire collective, les types sociaux, les préoccupations sociales, les coutumes, les traditions et idées qui font partie de l'histoire locale, mais qui sont aussi en rapport avec l'histoire universelle. Or les idées ne planent jamais de manière désincarnée au-dessus des sociétés. Elles ne prennent véritablement de l'importance qu'en épousant de près les besoins de ces dernières et en s'adaptant aux mutations qu'elles subissent. C'est pourquoi rien ne serait plus faux que de considérer que ces textes ne se sont conservés que grâce aux hasards de l'histoire. Ils renferment, dans leur simplicité, des stratégies discursives qui ont pour but de plaire et de capter l'attention de l'interlocuteur. L'ouverture vers un monde merveilleux est, sans doute, un atout important dans cette esthétique de charme. Même si les réponses peuvent nous paraître risibles, le plus important, pour la culture dite populaire, est d'avoir une réponse et non une vérité.

### **Bibliographie :**

- Baroja, J. C., *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Istmo, Madrid, 1990
- Braga, T., *História da Literatura Portuguesa*, Nova Livraria Internacional, Lisboa, 1885
- Camlong, A., "Esthétique et éthique dans les « contes » de Machado de Assis", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXVI, Paris, 1989
- Camlong, A., et Camlong, Cl., *Les dieux sont morts. Réflexions sur la génétique du discours*, Ophrys, Paris, 1995
- Forjaz de Sampaio, A., *Teatro de cordel*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1922
- Nogueira, C., *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 2004
- Sletsjøe, L., « La position du mirandais », in *Studia neophilologica*, vol. XXXIX, n° I, 1967
- Stegagno Picchio, L., *História do Teatro Português*, Portugália Editora. Lisboa, 1969