



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

L'invention du théâtre moderne

Actes des journées d'étude
CESR, Tours (4-5 novembre 2016)

Textes réunis par
Bianca Concolino et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Marzia Pieri, « Dialogue narration danse musique : le *backstage* de la comédie », dans *L'invention du théâtre moderne*, éd. par B. Concolino, J. C. Garrot Zambrana, 2018, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne mis en ligne le 01-02-2018,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/invention-du-theatre-moderne>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Dialogue narration

danse musique : le *backstage* de la comédie

Marzia Pieri

Université de Sienne

Je voudrais proposer ici une analyse de la naissance de la comédie prétendument érudite du début du XVI^e siècle. Mon propos est de démontrer que l'influence du modèle latin de Plaute et Terence et les règles de la poétique classiciste ne sont pas déterminantes pour définir la dramaturgie comique du XVI^e siècle, mais que celles-ci doivent être ramenées à leur juste mesure et mises en relation avec d'autres modèles d'écriture, de jeu et de pratiques musicales propres à la civilisation, que Ludovico Zorzi a réunies sous le terme de "romance"¹.

La découverte du théâtre ancien est longue et complexe et, entre XV^e et XVI^e siècles, elle concerne surtout l'expérience du théâtre (c'est-à-dire la naissance du spectateur théâtral qui reconnaît et partage cette nouvelle expérience), plutôt que les livres et les écritures théâtrales dans une époque dominée encore par l'oralité : l'anthropologie de la conversation, du jeu, de la musique et de la danse ont un rôle central pour les hommes de cette époque et le cadre de la fête dans lequel se situe la comédie structure en profondeur sa fonction et sa signification pour ses premiers destinataires². Mon discours sera forcément schématique et discontinu : une hypothèse de travail un peu tendancieuse qui voudrait contribuer à une nouvelle mise à jour historiographique. Je renvoie à la bibliographie pour les détails documentaires et je remercie beaucoup Bianca Concolino pour son aide précieuse dans la traduction en français.

Dans les années 1524-1525, l'Accademia Romana d'Angelo Colocci est probablement à l'origine d'une petite collection de livres imprimés par Minizio Calvo, un modeste typographe ambulant. Il s'agit de sept livres de petit format (12°) sans aucun paratexte et à bon marché,

1 Zorzi, 1977 : 171-174.

2 Pieri, 2012a.

qui recueillent une série de comédies présumées régulières toutes jouées à Rome ou dans l'entourage de Léon X. Il s'agit en réalité d'un répertoire, d'une attestation mémorielle, parce que toutes ont été jouées à la cour du Pape ou dans les cours proches d'Urbino et de Mantoue, à une époque révolue et déjà mythique. Cette transformation en mythe toutefois n'a pas d'implications littéraires, parce qu'une règle littéraire n'existe pas encore et sans doute n'existera jamais pour la comédie.

Minizio Calvo (ou les académiciens commanditaires) choisit donc les deux chefs-d'œuvre reconnus que sont la *Mandragola* et la *Calandra*, ainsi que la *Cassaria* (la première des comédies modernes) et les *Suppositi* de l'Arioste (jouée devant la cour pontificale), mais aussi l'*Eutychia* de Nicola Grasso (jouée à Urbino en 1513 et peut-être à Rome en 1518) ; l'anonyme *Aristippia* de 1521 et le *Formicone* de Filippo Mantovano, qui serait la plus ancienne comédie en langue vulgaire, jouée à Mantoue en 1503 et tirée d'Apulée (d'un roman et non d'une comédie). Il s'agit donc d'un catalogue de circonstance, qui constitue un exploit vraiment insolite pour la ville de Rome, où les textes dramaturgiques sont presque ignorés par la haute culture littéraire. Sous le pontificat de Clément VII il y a bien d'autres problèmes ; l'ère de Leone X, qui avait cultivé le théâtre et la musique, est terminée.

Après le choc de 1527 Paolo Giovio, réfugié à Ischia chez les Colonna, déplore, dans son *De viris litteris illustribus*, la décadence des temps nouveaux : maintenant les jeunes aristocrates ne jouent plus Plaute et Terence en langue latine et vient de s'affirmer un théâtre en langue vulgaire pour le peuple ignorant :

Sed cur hodie doctorum ora aut conticescant aut satis inepte veterum vocem, gestum, ac totam huius subtilioris artificii rationem aemulentur, ut diligenter explices postulamus. Ad haec, ego inquam, ut coniectura facile adsequimur, id duabus de causis arbitror evenisse. Primo quoniam incundissima illa studia theatralium recitationum, veterumque praesertim comoediarum, quae per ingenuos, et patritios adolescentes nuper agebantur apud romanam iuventutem penitus fuerint intermissa, irrumpentibus in scenam vernaculis histrionibus in gratiam, ut putamus, foeminarum, ac indoctae multitudinis, quae quum latina obeis aureis non attingat, hetrusca demum scurrarum et samniorum scommata. Terentianis et Plautinis salibus anteponunt, a quibus priscae puritatis authoribus adolescentes, tamquam ab incunabulis tenerioris eloquentiae expedita, et salutari quadam disciplina ad pleniorum, et grandiorum latini oratoris habitum celeriter evadebant.

La comédie moderne n'a pas à ses yeux de dignité ni de prestige culturel. Séparée des fastes de la fête princière, dont elle était partie prenante, elle cesse d'exister et n'a pas encore commencé à se déplacer dans les livres. Dans les livres, d'ailleurs, elle conquerra un

droit de cité, de courte durée et fragile, sauf pour y trouver son tombeau littéraire. En 1554 Girolamo Ruscelli imprime à Venise la seule anthologie théâtrale officielle du XVI^e siècle, une sélection *Delle commedie elette*, qui a l'ambition d'établir des modèles surtout linguistiques et donc toscans : les deux pièces florentines la *Calandria* et la *Mandragore* et trois comédies siennoises, *Gl'Ingannati*, *l'Amor costante* et *l'Alessandro*⁴.

Il y a un seul traité théorique sur la comédie de la Renaissance italienne (et au contraire une grande quantité de traités sur la tragédie) : la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, de 1572, où le chanoine Bernardino Pino da Cagli, dans sa préface à l'édition d'une comédie de Sforza Oddi, tragicomique et édifiante (*Erofilomachia*), s'efforce de neutraliser son amour pour la scène, mal perçu dans le nouveau contexte après le concile de Trente. Il théorise une idée de comédie « logocentrica » en forme de « ragionamento » jouée par des « dicitori » et non par des « istrioni », selon le modèle de la déclamation et non de la représentation.

En effet, la vie authentique de la comédie italienne et sa fortune européenne se produiront dans les canevas des acteurs de métier, c'est-à-dire en forme *d'écriture-fantôme*.

Mais revenons au début de cette histoire. Dans les trente premières années du XVI^e siècle, tumultueux et joyeusement d'avant-garde, la pratique du nouveau théâtre en langue vulgaire est très riche et variée. Les cours et les écoles avaient encouragé (parfois, comme à Ferrare et à Mantoue, avec une ambitieuse frénésie) des vulgarisations à forte dose de Plaute et de Térence, sans trop se préoccuper de choisir entre les vers et la prose. La plupart de ces textes ont été perdus, et si un petit nombre a été sauvé, c'est seulement grâce aux imprimeurs qui ont pris d'assaut le nouveau marché du livre *vulgaire*, comme Giovanni di Alessandro Landi (à Sienne), dit "Giovanni de le comedia" et Niccolò Zoppino à Venise, qui s'empare de tout ce qu'il peut trouver pour son imprimerie.

Si on choisit le point de vue de la Rome de Leone X et Agostino Chigi on est frappé par l'extrême variété des comédies jouées dans les palais des princes, des cardinaux, des ambassadeurs, qui aiment beaucoup assister à des représentations multiformes, qu'on définit un peu rapidement comme des "comédies". Elles sont de différente longueur, en langue vulgaire, mais aussi en latin, en vers mais aussi en prose. Elles sont jouées dans une salle, avec de riches apparats, en costumes de théâtre ou non, "à l'ancienne" ou non⁵.

La tragédie a un modèle littéraire très rigide qui en structure la reprise moderne, alors que la comédie, au contraire, n'a pas d'arrière-pays théorique et naît dans la représentation, se structure seulement à l'occasion de la fête par des expérimentations multiformes très libres. Au début de cette histoire le format latin d'une fable unitaire en cinq actes

4 Riccò, 2008, 173-184.

5 Pieri, 2016.

avec un prologue est presque une enveloppe formelle, tout de suite perçue comme prestigieuse, mais qui cohabite avec d'autres formats dramaturgiques très pratiqués : *lamenti*, *contrasti*, *egloghe*, *allegorie drammatizzate*, *farse*, etc.

La fête peut avoir plusieurs âmes et fonctions. Il y a des fêtes officielles de cour (comme en 1513 à Urbino pour le carnaval à la cour, ou à Rome pour le *Paliliae* au Capitole), mais il y a aussi des fêtes de cour privées (comme celle de la *Calandra* en 1514, à Rome, sous la direction de Bibbiena et avec la scénographie de Peruzzi, que Vasari juge « maravigliosa ») ; il y a des fêtes universitaires (comme à Padoue, quand on joue la *Pastoral* de Ruzante en 1516) ; il y a des fêtes d'école (beaucoup de mystérieux *fanciulli* y jouent comme une attraction appréciée) ; il y a des fêtes organisées par des confréries *borghesi* (comme les Rozzi di Siena), par des compagnies comme celle *della Calza* (à Venise), par des « compagnies *di piacere* » de peintres et d'artisans (décrites par Vasari à Florence).

Chaque modèle de fête a ses destinataires auxquels s'adresse un type particulier de spectacle, dont ils sont beaucoup plus que des destinataires, mais plutôt des co-auteurs : la célébration politique, l'éloge nuptial, le rite de printemps, l'aperçu scolaire, l'essai érudit, le dîner même d'une bande joyeuse produisent du théâtre en forme de commentaire et de miroir d'une réalité particulière partagée entre public et acteurs. Les allusions, le métathéâtre, la citation de faits divers et de textes littéraires sont largement pratiqués sur ces nouvelles scènes. Le spectacle est encore un *unicum* solidement enraciné dans un milieu bien défini. C'est plus tard qu'il va devenir un spectacle destiné à une réception autonome et seulement à ce moment les textes des comédies seront prêts pour toute utilisation, par le biais de l'édition.

À cette époque, au début du siècle, le théâtre est surtout une affaire de partage, une nouvelle manière de vivre ensemble un exercice de *gossip* dans la plupart des cas (on peut penser aux exemples célèbres de la *Clizia* ou de la *Veniexiana*), une réflexion au second degré dans d'autres cas (la *Mandragore* à propos de Florence après le rétablissement des Médicis ; la *Cortegiana* sur la grande crise romaine qui précède le sac ; les *Ingannati* sur la difficile situation de Sienne après ce même sac...). Il ne s'agit pas d'un banal mécanisme allégorique, même s'il y a aussi des comédies banalement "journalistiques" comme l'*Eutichia*, déjà mentionnée, qui se réfère au retour des Montefeltro à Urbino, ou d'autres pièces tirées de la chronique comme la *Commedia del duca Valentino e di papa Alessandro VI, quando ebbero pensiero di occupare lo stato al duca d'Urbino*, jouée à Urbino en 1504. Il est très probable que beaucoup de représentations du même genre aient simplement été perdues.

Ces liens étroits entre la salle et la scène sont attestés par les rapports des agents théâtraux d'Isabelle d'Este, par beaucoup de lettres privées, ou, par exemple, par un extraordinaire roman espagnol sur la Rome de Léon X, la *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, reportage cancanier et obscène sur la vie de la capitale entre bas-fonds et palais. La protagoniste est une prostituée juive andalouse qui raconte à la première personne ses

aventures érotiques et ses trafics louches ; il y a dans ces pages beaucoup d'indications théâtrales et on comprend bien le puissant rôle mondain de la scène, qui reflète la réalité et peut devenir un espace d'honneur ou de honte [Delicado, 1998].

Dans un passage célèbre Lozana feint d'être en colère contre le page siennois, un ami auquel elle avait prêté sa robe pour jouer une comédie, pour découvrir ensuite que le personnage joué sur scène est une parfaite imitation d'elle-même.

Mais le page galant lui dit :

Non avete visto a quanta gente hanno fatto il verso? Ma nessuna imitazione è riuscita meglio di quella di voi dietro alla persiana che insultavate un vecchio ernioso. Se l'avesse fatta un altro al mio posto, forse non vi avrebbe trattata con tanto rispetto come ho fatto io⁶.

À ce propos on doit rappeler la première *Cortegiana* de Pietro Aretino, de 1525, qui contient des informations concernant plus de soixante personnages historiques bien reconnaissables : c'est une *istoria* que Parabolano, à la fin de l'acte V, confie à Bartolomeo Pattolo, courtisan florentin « dotto e arguto », afin qu'il en fasse une comédie (« ne componga una commedia »)⁷. L'insoupçonnable *Calandra* aussi est pleine d'allusions à un *background* romano, que le public de 1514 pouvait tout de suite reconnaître (à Bramante, à Giulio II, à des jumeaux aristocrates bien connus...) et qui seront effacées ou transformées dans les éditions vénitienes ultérieures, où Antonio et Valerio Porcari deviendront les « nobilissimi fratelli Vinitiani Mathio e Marcho Barbarichi » pour un autre public, qui désormais n'est plus celui des privilégiés invités du prince, mais qui paie son billet et apprécie tout de même l'illusion d'une complicité avec la scène⁸.

À propos de ce caractère flexible et instrumental du texte on peut rappeler qu'en décembre 1514, 22 mois après sa première représentation au carnaval d'Urbino, la *Calandra* est devenue *marchandise pour tous*, et l'auteur n'en conserve pas le texte :

fu talmente rappresentata che volendosi poi per l'autor proprio farla recitare in Roma, né per molte prove fattene riuscitogli, richiese Francesco Maria dil rolo e dillo ordine secondo l'era stata data fuori in Urbino, et così auto il tutto lui poi la fece recitare in Roma [e dettela fuora al popolo]⁹.

6 Delicado, 1998 : 99. « Mais vous n'avez pas vu de combien de monde se sont-ils moqués ? Mais aucune imitation a été plus réussie que celle de vous en train d'insulter un vieux bilieux derrière le store de la fenêtre. Si un autre l'avait fait à ma place, peut-être il n'aurait eu autant de respect comme celui que j'ai eu pour vous ».

7 Aretino, 2014 : 250.

8 Dovizi, 1985, 42.

9 Dovizi, 1985 : 208. « [la *Calandra*] fut jouée beaucoup de fois et, quand l'auteur eut l'intention de la monter à Rome, ne réussit pas retrouver le texte et il en demanda le « rolo » et le plan scénique à Francesco Maria ; puis la fit jouer à Rome [et l'imprima pour le peuple] ».

Bibbiena n'a plus chez lui sa *Calandra* et en recherche le *rolo*, c'est-à-dire la trace de l'action scénique, ou le manuscrit qu'on avait joué sous la direction de Castiglione. Et surtout il revoit le texte à sa manière pour la nouvelle occasion. La philologie des textes théâtraux connaît bien ces problèmes¹⁰... En effet, le caractère circonstanciel de la fête est la raison principale pour laquelle les auteurs se désintéressent de leurs créations après les spectacles. Le texte n'existe que dans son intime relation avec ses destinataires d'origine.

Dans le cadre *multimédial* de la fête le mot « jouer » se mêle avec la musique, la danse, l'appareil scénographique, il trouve son sens dans le cadre du prologue (qui souvent est réécrit pour un nouveau spectacle) et des intermèdes. Une large intertextualité traverse ce théâtre naissant : la relation traditionnelle entre Boccace et Plaute (selon laquelle le *Decameron* offrirait aux auteurs une collection d'histoires comiques prêtes à être transférées dans la structure dramaturgique plautine) doit peut-être être renversée. C'est plutôt la dramatisation habituelle des contes qui s'articule sous la forme de comédie. En effet, on peut aussi transférer, par exemple, à l'intérieur d'un poème chevaleresque comme l'*Orlando Innamorato* les *Captivi* et les *Menaechmi* rhabillés sous forme bourguignonne¹¹.

Après toutes ces considérations on doit toutefois souligner la force attractive du dispositif latin qui monopolise bientôt la dramaturgie dans un processus de retour à l'ordre classiciste qui se produit sous les formes d'assemblage et d'amplification et qui concerne le cœur de ce sujet. L'ancien *Formicone*, pour donner un exemple, raconte en cinq actes précédés d'un prologue une mince intrigue érotique entre serviteurs et maîtres. La définition de comédie est dans ce cas vraiment extérieure, mais parfaitement légitime.

Dans ces années on assiste à l'augmentation systématique du nombre des pièces à jouer sur le modèle de la comédie latine. Loin des cours beaucoup d'obscurs acteurs, chanteurs et bouffons développent leurs monologues et leurs *contrasti*, chantés ou joués, sous forme de « comédies » divisées en actes (en journées pour les espagnols comme Torres Naharro). Les éditions (qui souvent nous restituent différentes rédactions du même texte, à l'origine sous forme lyrique, puis dramatique...) attestent souvent de ce processus.

Dans la deuxième moitié du siècle le chanoine florentin Vincenzo Borghini décrit avec précision l'histoire de ce processus d'assemblage duquel il fait descendre la comédie :

Nel principio la nostra [commedia] cominciò molto semplicemente et senza arte, et senza le sue parti, anzi era come un semplice ragionare et contare un caso, una novella o storia, non solo di più di, ma di più tempi, et questo facevano in canto, che per un pezzo parve una bella cosa, ma questa, da l'haver interlocutori in fuora, non haveva parte alcuna di commedia. [...] Cominciossi di poi a svegliare gli ingegni, e cercare l'invenzione e qualche

¹⁰ Pieri, 2014 : 45.

¹¹ Pieri, 2012b : 100.

forma, o di un bel successo, o di qualche invenzione ingegnosa ; ma dettono nel principio nella vecchia commedia che loro chiamarono farsa : e di questa se ne vede qualcuna ingegnosa del Bientina, dell'Araldo, e di certi altri¹².

Benedetto Varchi évoque dans sa *Suocera* (III, 7) la même idée d'un théâtre qui naît spontanément des mauvais tours joués aux gens du peuple dans les rues de Florence :

Quelle filastrocche che facevano già venti o venticinque anni sono, Nanni Cieco o messer Batista dell'Ottonajo, che duravano un'ora ogni volta che si riscontravano per la via, a dire spropositi, senza conchiuder mai cosa nessuna, e le brigate stavano d'attorno a udirgli a bocca aperta; e molte volte v'entrava qualche buona persona di mezzo per mettergli d'accordo, innanzi che la cosa andasse agli Otto, pensando che dicessero daddovero¹³.

Ce libre montage des actions, le réalisme, le plurilinguisme, le rapport direct avec le public seront forcément transformés et réduits à un nouvel ordre après le virage culturel et politique des années 40 et avec le triomphe de Bembo. La comédie italienne prétendument érudite connaît une extraordinaire fortune dans l'édition pendant tout le siècle, quand tout le monde écrit des comédies en se reportant (comme les poètes pétrarchiens) à des modèles très codifiés et donc facilement reproductibles. La méthode du montage ne se réfère plus aux hasards de la vie, mais plutôt aux « teatrogrammi » littéraires, que les acteurs de la *Commedia dell'Arte* aussi utilisent dans des combinaisons quasiment infinies. Les résultats, toutefois, ne sont pas inoubliables.

12 Ventrone, 1993 : 103-108. « Au début notre (comédie) a débuté très simplement, sans théories et sans répartitions, elle était même un simple récit d'un cas, d'une nouvelle ou d'une histoire, et cela en chantant ce qui semblait être une belle chose, mais, à part le fait d'avoir de spectateurs, cela n'avait rien d'une comédie. On trouva par la suite des inventions et des formes qui ont eu beaucoup de succès ; mais au début ils voulaient proposer la comédie ancienne, qu'ils appelaient farsa : et de celles-là on en voit certains exemples très ingénieux chez Bientina, Araldo et d'autres ».

13 B. Varchi, *La suocera* [D'Ambra 1858 : 25]. « Ces comptines que Nanni Cieco ou sier Batista dell'Ottonajo faisaient déjà il y a vingt ou vingt-cinq années, qui duraient une heure chaque fois qu'on les voyait dans la rue, en train de dire n'importe quoi, sans jamais conclure, et les groupes de gens qui étaient autour les écoutaient bouche-bée ; et plusieurs fois quelqu'un intervenait pour mettre de l'ordre, avant que la chose arrive aux Autorités, lorsque on pensait qu'ils disaient vrai ».

Bibliographie

- ARETINO, Pietro, *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, éd. L. D'Onghia, introd. de M. C. Cabani, Milano, Guanda, 2014.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Rome, Bulzoni, 1993.
- DELICADO, Francisco, *Ritratto della Lozana Andalusia*, éd. T. Cirillo Sirri, Rome, Roma nel Rinascimento, 1998.
- DOVIZI IL BIBBIENA, Bernardo, *Calandra*, éd. G. Padoan, Padoue, Antenore, 1985.
- PIERI, Marzia « Narrare, cantare, recitare. Appunti sullo spettatore cinquecentesco », in « *Por tal variedad tiene belleza* ». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, éd. A. Gallo K. Vaiopoulos, Florence, Alinea, 2012a, p. 115-126.
- , « Raccontare e rappresentare : Boiardo e il palcoscenico di Ercole », in *Boiardo a Scandiano. Dieci anni del Centro Studi*, éd. A. Canova T. Matarrese, Scandiano, Interlinea, 2012, p. 57-78.
- , « La Calandra : combinando Plauto con fra' Mariano », in *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, éd. P. Torriti, Bibbiena, Mazzafirra Editrice, 2014, p. 31-51.
- , « Il montaggio della commedia nel laboratorio romano », in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, éd. E. Cantatore, C. Casetti Brach, A. Esposito, F. Frova, D. Gallavotti Cavallero, P. Piacentini, F. Piperno, C. Ranieri, vol. I, Rome, Roma nel Rinascimento, 2016, p. 145-166.
- RICCÒ, Laura, « *Su le carte e fra le scene* ». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Rome, Bulzoni, 2008.
- VENTRONE, Paolo *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pise, Pacini, 1993.
- ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Turin, Einaudi, 1977.