

*Chemins it@liques – Actes*

## LA GUERRE MISE EN SCÈNE

Théâtre et conflits  
dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle

Actes de la journée d'études  
Paris, INHA, 8 janvier 2011



Sous la direction de  
Jean-François Lattarico

## SOMMAIRE

Shakespeare à Murano : à propos de  
*La barbarie del caso* de Domenico Gisberti.....JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

Perspectives de la guerre dans la *Celinda*  
(1611) de Valeria Miani.....VALERIA CIMMIERI

Réduction et pathos dans les tableaux de guerre  
des comédies de Carlo Maria Maggi :  
Meneghino et la mort.....STÉPHANE MIGLIERINA

De la guerre énoncée à la guerre montrée :  
fonctions et limites dramaturgiques de la guerre  
dans *Lelio bandito* de Giovan Battista Andreini (1620)..... CÉCILE BERGER

Le *vicende del Tempo* de Bernardo Morando :  
une représentation allégorique de la guerre.....FRANCESCO D'ANTONIO

Dramaturgie et scénographie de l'*abbattimento*  
dans les drames en musique  
de Giovanni Andrea Moniglia.....FRANÇOISE DECROISSETTE

La guerre des classes à la mode italienne et à l'aune  
de la *comedia* espagnole : le cas paradoxal  
du *Génois libéral* de Lope de Vega.....PHILIPPE MEUNIER

La révolution des pêcheurs de Naples (1647) sur la scène protestante  
allemande. Le *Masaniello* de Christian Weise (1682) :  
un drame antirévolutionnaire ?.....LAURE GAUTHIER

La guerre et ses représentations  
dans l'Italie selon Shakespeare.....SOPHIE CHIARI

## Préface de l'éditeur

La collection *Chemins it@liques* lance désormais une nouvelle série consacrée aux publications d'actes de colloques et de séminaires de recherche. L'objectif est de mettre en avant le fruit de travaux collectifs de différents centres de recherches et de rencontres scientifiques de haut niveau autour d'une thématique, d'un genre ou d'un auteur.

Les contributions réunies dans ce volume sont le fruit d'une journée d'études qui s'est déroulée à Paris à l'INHA en janvier 2011. Elles se proposent d'étudier, dans toute leur variété, les représentations de la guerre dans le théâtre italien du XVII<sup>e</sup> siècle. Le théâtre européen (espagnol, anglais et allemand) y est également convoqué, qui traite de thèmes liés à l'histoire conflictuelle de la péninsule.

Editions  
Chemins de tr@verse

sur



Toute diffusion de son contenu, sans l'autorisation expresse de l'éditeur, sous quelque format que ce soit, viole les lois relatives au droit d'auteur et expose le contrevenant à des poursuites judiciaires.

© Éditions Chemins de tr@verse, Paris, 2012

Isbn 978-2-313-00418-0

Dépôt légal : décembre 2012  
Édition de décembre 2012 (première édition)

Éditions Chemins de tr@verse – 2, rue Pierre Sémard – 75009 PARIS

**Textes réunis et présentés par  
Jean-François LATTARICO**

## **LA GUERRE MISE EN SCÈNE**

**Théâtre et conflits dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle**

**Actes de la journée d'études  
Paris, INHA,  
8 janvier 2011**

# Introduction

## Dire, montrer la guerre

Il n'est guère utile de rappeler l'importance des conflits qui secouent l'Europe dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. L'Italie n'est pas en reste et les guerres, militaires ou civiles, sont légion, qui marqueront durablement le paysage social, politique et culturel de la péninsule, devenue, depuis le début des Guerres d'Italie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'objet de toutes les convoitises. Des invasions impériales qui ravagent Mantoue et la Vénétie en 1630, en passant par la révolte de Masaniello dans la Naples espagnole en 1647, à la guerre de Candie qui marque le déclin irréversible de la puissance vénitienne, et à celle de Castro qui voit s'affronter les armées du pape contre les Farnèse et aboutit à la destruction totale du duché, ou qu'il s'agisse bien sûr des Guerres de religion qui trouveront également un écho sur la scène théâtrale, comme l'a montré un récent colloque romain<sup>1</sup>, tous ces événements auront un impact sur la littérature – romanesque, poétique et théâtrale – contemporaine des événements, de manière transparente ou dissimulée, en Italie comme à l'étranger. Dans le domaine poétique, il suffira de citer les odes grandioses et désenchantées de Ciro di Pers : dans *L'Italia avvilita*, par exemple, et surtout dans les 444 vers de *L'Italia calamitosa*, longue lamentation sur la situation désastreuse du pays<sup>2</sup> – , le poète décrit, à travers la transposition mythologique, la situation désastreuse que vit la péninsule, ses villes, « fatte misera preda / del vincitor ingordo »<sup>3</sup>. La même tonalité anime également les deux satires de Salvator Rosa ou d'Antonio Abati qui travestissent l'*incipit* célèbre du *Roland furieux* de l'Arioste (« Tutt'arme è il mondo. *Arma virumque cano.* / Le Donne, i Cavalier, l'armi e gli amori. / Canto l'armi pietose e il Capitano »<sup>4</sup>), lui-même évoquant la célèbre octave finale du *Roland*

---

1. AA. VV., *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, Roma, 6-9 ottobre 2005, a cura di M. Chiabò – F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 2006.

2. C. DI PERS, *Poesie*, a cura di M. Rak, Torino, Einaudi, 1978, p. 151-155 ; 227-238.

3. *Ibid.*, p. 229. [devenues la proie misérable / de l'insatiable vainqueur].

4. [Tout n'est qu'armes dans le monde / *Arma virumque cano.* / Les Dames, les Chevaliers, les armes et les amours, / Je chante les armes compatissantes et le Capitaine].

*amoureux* et son « Italia tutta fiamma e foco », [L'Italie toute flamme et feu], vers qui se font l'écho de ce « Siècle de Fer » ravagé par des conflits permanents, perpétuellement endeuillé et hanté par l'écriture du désastre<sup>1</sup>. Mais ces vers se font surtout l'écho d'un rapport nouveau de l'homme avec l'Histoire, témoin d'une inquiétude véritablement « existentielle » face à l'ordre meurtrier des temps, qu'évoquent les nombreux discours sur le néant, glorifié par des académiciens désenchantés<sup>2</sup>.

Pourtant, la représentation de la réalité contemporaine n'est pas *a priori* un sujet de prédilection dans le domaine théâtral, du moins dans la tragédie dont la résurrection en Italie s'est faite sur l'imitation des modèles classiques grecs et latins et la stricte obéissance des préceptes de la *poétique* aristotélicienne. Lorsqu'affleurent ici ou là des allusions à la réalité contemporaine, celle-ci est le plus souvent transfigurée et filtrée par ces normes prescriptives, tout en signalant une évolution du théâtre vers une plus grande adhésion à la « vérité des temps ». Cette évolution s'accélère cependant lorsque le théâtre connaît un regain de faveur avec les genres « modernes » de la pastorale et du *dramma per musica*, et les exemples de représentation de la guerre sont aussi fort nombreux, y compris dans le domaine de la tragédie plus classique, depuis la réforme d'un Giraldi Cinzio, qui permettait que le sujet d'une tragédie pût s'inspirer « anche da cosa nova », [aussi de choses nouvelles], ou d'un Campanella, qui souhaitait « lasciare addietro gli Ercoli, gli Agamennoni, gli Edipi, le Sofonisbe, e trattare i soggetti de' nostri tempi », [laisser derrière les Hercules, les Agamemnon, les Oedipes, les Sophonisbes, et traiter les sujets de notre temps]. Le genre tragique s'inscrit ainsi dans une nouvelle temporalité, qui est celle de l'événement des temps présents<sup>3</sup>, dont l'écho se fait ressentir également dans les autres genres littéraires, comme le roman, pratiqué par des lettrés qui exerçaient souvent conjointement l'activité d'his-

---

1. Cf. *Pertes, incendies, naufrages. Écritures du désastre au XVII<sup>e</sup> siècle*, F. Lavocat (dir.), Turnhout, Brepols, 2011.

2. En particulier chez les lettrés *Incogniti* – Manzini, Dell'Angelo –, voir à ce propos la belle anthologie : *Le antiche memorie del nulla*, a cura di Carlo Ossola, Roma, Edizioni di storia e di letteratura, 1997.

3. Cf. *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Danielle Boillet, Corinne Lucas, Paris, Presses Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

toriographes<sup>1</sup>. Dans les autres genres dramatiques, c'est le cas du premier acte particulièrement sanglant de la *Didone* de Busenello, transposition métaphorique des conflits qui secouent l'Europe : la ville de Troie en flammes est l'image du continent qui s'embrase dans la guerre de Trente ans ; c'est le cas aussi des drames inspirés de l'épisode tragique de Masaniello, source de bon nombre de pièces italiennes (G.C. Sorrentino, *La Partenope pacificata*, [1647]<sup>2</sup>), mais aussi anglaises<sup>3</sup> (*The rebellion of Naples*, 1649, Thomas d'Urfey, *Masaniello*, 1699) et allemandes, dont il sera question dans ce volume, (Christian Weise, *Masaniello*, 1683 ou Barthold Feind, *Masaniello furioso*, 1706), c'est le cas plus directement de la Guerre de Trente ans, dont les héros (Wallenstein en particulier) vont fasciner les lettrés *Incogniti*. Et si les événements tragiques du siècle précédent inspirent aussi les dramaturges du *Seicento* (Cebà, Della Valle, *La Reina di Scotia*, Domenico Gisberti, *La barbarie del caso*, T. Barbò, *La regina Floridea*), la représentation de la guerre passe également par le filtre de la transposition mythologique (Bracciolini, *Penthesilea*) ou exotique (Bonarelli, *Solimano*) avec un soubassement moral lié à l'idéologie contre-réformiste.

La guerre au théâtre est une manifestation particulière de la violence, au même titre que le crime, les pièces de martyres, qui fleurissent surtout en France, ou les drames de vengeance, typiques du théâtre élisabéthain. Elle présente la particularité d'induire une difficulté supplémentaire : la représentation de forces collectives dans un cadre restreint habituellement dévolu au discours et au mode diégétique. Le théâtre français, entre la fin du XVI<sup>e</sup>

---

1. C'est le cas par exemple des académiciens *Incogniti* Giovan Francesco Biondi ou de Maiolino Bisaccioni. Sur les rapports entre écriture romanesque et écriture de l'Histoire, cf. *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2007.

2. Drame en musique en un prologue et cinq actes, il ne semble pas que l'œuvre de cet important dramaturge napolitain ait été jamais publié. Récemment un exemplaire manuscrit a refait surface sur le marché de l'édition ancienne : G.G. SORRENTINO, *La Partenope pacificata*, opera per musica (5 atti – *la scena si finge nel Quartiere mantenuto dagli Spagnoli*). Manoscritto in 8 (cm 18x12) di 96 pp. nn. (48 cc.), Libreria Antiquaria Tonini, *Catalogo LXXVIII – Natale 2008, Teatro italiano e straniero dal XVI al XX secolo*, p. 54.

3. Sur cette question, voir *Drammi masanelliani nell'Inghilterra del Seicento*. « T. B » *The rebellion of Naples* (1649), Thomas D'Urfey, *Masaniello* (1699), a cura di M. Melchionda, Firenze, Olschki, 1988.



siècle et le début du siècle suivant, a précisément fait figure d'exception, à travers la représentation de drames sanglants, alors même qu'en Espagne, en Angleterre et en Italie, le discours et la régularité primaient sur l'action et l'irrégularité qu'incarnait, en France, le « théâtre de la cruauté ». Si la guerre semble être un motif consubstantiel au genre théâtral, depuis *Les Perses* d'Eschyle<sup>1</sup>, puisqu'elle se confond plus généralement avec la thématique du conflit propice aux développements des intrigues, il semble y avoir en même temps une difficulté technique tout aussi consubstantielle à représenter sur scène un conflit de masse : dans le théâtre antique, cela était rendu impossible par les contraintes dramaturgiques et les infrastructures scéniques qui limitaient le nombre d'acteurs sur scène. L'évolution même du théâtre a balayé ces contraintes et l'incursion profonde de l'Histoire a permis de reconsidérer cet obstacle, même si la représentation de la guerre peut aussi se faire sur le mode stylisé. En même temps, à travers cette stylisation de la guerre – que l'on retrouvera notamment dans le théâtre de cour –, celle-ci peut-être symbolisée par un conflit entre deux individualités ; comme l'a judicieusement écrit Clausewitz : « La guerre n'est rien d'autre qu'un duel à une plus vaste échelle »<sup>2</sup>, et ce qui peut apparaître comme une difficulté constitutive du théâtre – bien qu'elle soit précisément théâtrale par le défi qu'elle lance à la représentation même<sup>3</sup> – est en réalité une pratique courante et symbolique. Mais le XVII<sup>e</sup> siècle est précisément le siècle de l'indétermination des genres littéraires et le théâtre, notamment après les recommandations de Giraldi Cinzio qui invente le dénouement heureux et l'applique à ses propres tragédies<sup>4</sup>, ne fait pas exception. De la tragédie régulière à la comédie, en passant

---

1. Cf. *Théâtres de la guerre. Eschyle, Shakespeare, Genet*, textes réunis par François Lecerclé, Paris, Klincksieck, « Jalons critiques », 2001.

2. C. VON CLAUSEWITZ, *De la guerre*, traduction de D. Naville, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 51.

3. Cf. François Lecerclé : « On pourrait même soutenir qu'elle [la guerre] a cette particularité d'être d'autant plus théâtrale qu'elle défie la représentation : c'est parce qu'elle donne à la vision un caractère hautement problématique qu'elle est un objet privilégié pour le théâtre », F. LECERCLÉ, « Fragments d'une théorie de la guerre », in *Théâtre de la guerre*, op. cit., p. 144.

4. En particulier dans *Altile* (1543), *Gli Antivalomeni* (1548), auxquels suivront, en 1583, *Euphemia*, *Arrenopia*, *Epizia* et *Selene*. Sur le sujet, voir la thèse d'E. ZANIN, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, Sous la dir. de F. Lecerclé, Paris-Sorbonne, 2010, en par-

par la tragi-comédie, le drame pastoral et le drame en musique, toutes les formes dramaturgiques, avec leurs spécificités et leurs interactions<sup>1</sup> et dont le drame musical qui triomphe en Italie après 1650 représente une forme de synthèse, illustrent la thématique belliciste, toujours liée, directement ou indirectement, à la réalité contemporaine, de manière réaliste et spectaculaire, ou de manière métaphorique et allégorique, notamment dans la représentation proprement dite des combats militaires. Mais le *Seicento* est aussi le siècle où les arts se répondent et décrivent un dialogue fécond. La peinture et la poésie aboutissent au modèle inaugural de la « Galerie » marinienne. La représentation picturale des grandes (et des moins grandes) batailles qui traversent le siècle, a une incontestable dimension théâtrale, comme l'a justement souligné Corinne Lucas Fiorato<sup>2</sup> à propos des tableaux d'un Paolo Uccello. Durant le *Seicento*, les scènes de batailles deviennent un genre pictural autonome<sup>3</sup> et confirment leur disposition scénique, dans les grandes toiles d'un Salvator Rosa par exemple, d'Antonio Tempesta ou de Micco Spadaro, véritables « chroniqueurs » de leur temps. Y a-t-il dès lors dans le théâtre italien du XVII<sup>e</sup> siècle, une manière particulière de représenter la guerre ? Est-on plutôt du côté du discours ou de la représentation spectaculaire, dans la mise à distance qu'offre le mode diégétique – et partant d'une réduction significative de la mimésis<sup>4</sup> –, ou bien dans la révélation explicite de l'événement guerrier, au risque de détourner le théâtre de sa fonction originelle qui rend généralement compte de cet événement advenu

---

ticulier le chapitre « 5.2.2. Poétiques de la fin heureuse. Giraldi Cinzio et la tragédie à *lieto fine* », p. 182-187.

1. Cf. P. COSENTINO, « La tragedia secentesca fra spettacolo e romanzo. Sulle metamorfosi di un genere », in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, 2007, p. 227-245.

2. « Uccello n'a pas représenté la violence guerrière, mais des jeux guerriers, avec une parade (à gauche) et des joutes (à droite) qui se déroulent sur une scène théâtrale », C. LUCAS FIORATO, « L'art et la guerre en Italie à la Renaissance », in *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, « Littératures classiques », n° 73 – Automne 2010, p. 85.

3. Voir à ce sujet le catalogue de la récente exposition romaine : *I battaglisti. La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, (Tivoli, Villa d'Este, 16 juin-30 octobre 2011), Roma, de Luca Editore d'Art, 2011.

4. Cf. P. PASQUIER, *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.

loin des yeux du spectateur parce qu'inapte à être représenté sur scène ? Le théâtre peut-il prendre le relais du poème épique qui décrit par le menu les exploits guerriers de ses héros chevaleresques et les représentent grâce à la magie des mots et les vertus illustratives de ses figures rhétoriques, au premier rang desquelles trône en bonne place l'hypotypose ? La succession de discours rhétoriques, qui semble définir le théâtre classique, peut-elle laisser la place à l'action scénique, à la monstration de la violence et des conflits guerriers ? Si l'on considère que le poème, l'épopée et le théâtre s'expriment à travers des formes particulières de discours – l'abandon lyrique, le récit et le dialogue –, comment le discours dialogique peut-il dès lors appréhender la représentation scénique du conflit, qui par définition transcende la notion même de discours ? Se poser la question de la représentation de la guerre au théâtre, c'est se poser conjointement celle de la nature des formes dramatiques dont on vu qu'elles étaient intimement liées au motif de la guerre. Or, on l'a dit, le théâtre italien est précisément marqué par l'hétérogénéité constitutive de ses formes et la variété des mises en scène de la guerre est le reflet de son instabilité formelle. La guerre sert tour à tour de toile de fond à un conflit politique, à une interrogation sociologique, à une allégorie philosophique ou à un divertissement princier. L'intrusion violente de l'actualité, dont le théâtre italien, mais aussi plus généralement européen, s'est assez vite emparé, a en même temps placé le politique au devant de la scène, montrant en arrière-plan une constante réflexion sur le pouvoir et les difficultés de son exercice. Les guerres seront dès lors traitées sur le mode réaliste, et tragique, sur le mode comique ou allégorique, ces deux derniers modes aboutissant à une forme de transfiguration du fait belliciste à des fins de propagande ou de divertissement.

Les communications réunies dans ce volume sont le résultat d'une journée d'étude qui se proposait d'étudier les représentations de la guerre à ses multiples niveaux (politique, mythologique, allégorique, épico-romanesque), et dans les différents genres dramatiques (tragédie, tragi-comédie, comédie, drame musical), en prenant le relais des récents travaux menés chez nos confrères renaissants et transalpins. Elle visait en particulier à montrer, à travers la rencontre de deux mouvements *a priori* contradictoires (le mouvement et la violence de la guerre vs l'immobilisme apparent de la scène, la représentation de forces exponentielles dans le cadre restreint de la scène), comment se décline en Italie, à l'instar de ce qui a pu se produire en France

dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, un « Théâtre de la cruauté<sup>1</sup> », parfois explicitement sanglant, ou, au contraire, un théâtre de la distanciation elliptique, ou de l'allégorisation du fait guerrier dans la tradition des divertissements de cour, au sein d'une « esthétique », le baroque, qui a fait précisément du théâtre la grande métaphore du monde.

Une première partie est consacrée aux représentations tragiques et comiques de la guerre. L'analyse de la *Barbarie del caso*, par Jean-François Lattarico (« Shakespeare à Murano. À propos de la *Barbarie del caso* de Domenico Gisberti ») montre la prégnance de l'histoire anglaise dans le théâtre italien<sup>2</sup>, en même temps que du genre tragique à une époque où ce genre théâtral avait été largement supplanté par le drame musical. Le phénomène est d'autant plus remarquable que la pièce met en scène dans le prologue les figures allégoriques et emblématiques de la Terreur et de la Pitié. Toutefois, le découpage en trois actes ainsi que la présence de parties musicales montrent en même temps la prégnance du modèle opératique qui aboutit à une forme théâtrale hybride, un indice supplémentaire de l'influence indirecte du théâtre élisabéthain. La guerre y est ici montrée comme toile de fond du conflit politique qui oppose les catholiques aux protestants<sup>3</sup> ; la tragédie de Gisberti apparaissant comme le dernier maillon d'une longue chaîne de pièces (tragédies, drames en musique) consacrées à l'infortunée reine d'Écosse. Le caractère hybride de la pièce est d'ailleurs revendiqué par l'auteur, dans l'adresse au lecteur, comme la manifestation de sa liberté, opposant significativement le monde de l'Historien à celui du Poète, partisan, comme Jacopo Mazzone et Bonarelli, d'un « vraisemblable merveilleux ». Cette dimension atypique de la pièce se retrouve également dans la comédie de Maggi analysée par Stéphane Miglierina (« Réduction et pathos dans les tableaux de guerre des comédies de Carlo Maria Maggi : Meneghino et la

---

1. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006.

2. Une thématique anglaise qui dépasse largement le seul cadre théâtral ; cf. à ce sujet : *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII secolo). Atti del convegno (Pisa, 10-12 aprile 2003) con l'edizione del Cappuccino Scozzese di Giovan Battista Rinuccini (1644) e del Cromuele di Girolamo Graziani (1671)* a cura di C. Carminati e S. Villani, Pisa, Edizioni della Normale, 2011.

3. Cf. S. VILLANI, *La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante : Maria Stuarda nella letteratura italiana del '600*, *ibid.*, p. 11-34.

mort »). Le curseur s'est déplacé de Venise à Milan, théâtre de nombreux conflits pendant l'occupation espagnole qui viendront structurer littéralement la production dramatique de la cité lombarde tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. La figure de Maggi apparaît comme majeure au sein de cette production, en particulier à travers son théâtre dialectal dans lequel une attention pour le réalisme concret de la représentation du conflit – dans ses descriptions précises de la mort sur le champ de bataille – s'associe à l'exhortation à combattre l'occupant étranger. L'hybridisme théâtral est également vérifiable dans la première tragédie écrite par une femme à laquelle se confronte Valeria Cimmieri (« Perspectives de la guerre dans la *Celinda* (1611) de Valeria Miani »). La pièce, à travers le *topos* du conflit entre l'amour et la guerre, montre surtout l'évolution d'une certaine conception chevaleresque et idéalisée de la guerre, dans le premier acte par exemple, vers une représentation cruelle et sanglante du conflit, un conflit désormais de masse, témoin des guerres qui ravagent la péninsule au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Certes, cette représentation se fait exclusivement sur le mode diégétique ; le discours, reprenant la figure privilégiée de l'hypotypose, devient ainsi le vecteur essentiel de cet hybridisme mêlant l'écho des histoires anciennes – une réécriture du mythe d'Achille à la cour du roi Lycomède – à l'évocation cryptée des événements contemporains. La dimension comique n'y est pas absente, à travers le procédé du travestissement, qui côtoie ainsi certains éléments topiques du théâtre de la cruauté (comme l'envoi de la tête décapitée, également présent dans la *Barbarie del caso*), mais l'importance du rôle titre féminin est pour l'auteur l'occasion d'une condamnation de la guerre, le chœur final chantant la ruine de l'homme belliqueux.

La comédie de Maggi est d'ailleurs, comme la tragédie de Gisberti et celle de Miani, une autre forme de théâtre hybride, faisant la synthèse du *dramma per musica*, qu'il a par ailleurs pratiqué, et du poème héroïque généralement centré sur la thématique guerrière. Il en va de même des comédies d'Andreini, auteur du « monstre théâtral » de la *Centaura*. Dans la comédie *Lelio bandito*, analysée par Cécile Berger (« De la guerre énoncée à la guerre montrée : fonctions et limites dramaturgiques de la guerre dans *Lelio bandito* de Giovan Battista Andreini (1620) »), le contexte de la Guerre de Trente Ans – le protagoniste est un Gibelin banni de Florence par les Guelfes – est contemporain de la création de la pièce ; la petite histoire rejoint ainsi la grande Histoire. L'isotopie de la guerre y est présente à travers l'évocation

des armes, de leurs bruits assourdissants qui ponctuent le déroulement de l'intrigue et annoncent, par exemple, la fin du prologue. Mais la guerre y est aussi et surtout emblème métaphorique de la compagnie théâtrale dirigée par Andreini. Lelio y apparaît ainsi comme le double de l'auteur revendiquant un statut mis à mal par un contexte particulièrement « conflictuel » qui est celui de la Contre-Réforme.

Une seconde section aborde la thématique de la guerre à travers sa représentation allégorique, dans un contexte de célébration princière. Les deux exemples analysés appartiennent en effet au genre alors novateur du *dramma per musica*, non pas dans sa variante populaire, telle qu'elle sera revendiquée à Venise à partir de 1637, mais dans sa première version qui est celle d'un spectacle exclusivement aristocratique commandité par et joué pour le prince. La pièce de l'*Incognito* Bernardo Morando, étudiée par Francesco D'Antonio (« *Le vicende del Tempo* de Bernardo Morando : une représentation allégorique de la guerre ») fut représentée à Parme au théâtre Farnèse en 1652. Sous-titré « drame fantastique musical », ces « vicissitudes du Temps » illustrent magistralement la dimension spectaculaire du théâtre baroque : si la guerre est celle que se livrent le Jour et la Nuit, avant que le Temps ne vienne mettre fin au conflit, elle est comme toujours métaphorique d'une situation contemporaine : l'œuvre pacificatrice du Temps rappelle la période de paix qui a suivi la guerre de succession du duché de Mantoue et celle de Castro. Mais, à sa manière, la pièce témoigne une fois de plus du laboratoire expérimental que représente le théâtre italien du *Seicento*, en dépassant à la fois les canons de la tragédie, de la comédie et de la récente fable pastorale par le lien nouveau qui unit la poésie et la musique. Le chant et la musique deviennent instruments de guerre. En outre, l'accent est porté sur les indications de didascalies qui attribuent aux sons, à l'éclairage (cf. les effets de crescendo de l'éclairage censés reproduire le tumulte des batailles) un pouvoir à la fois suggestif et dramaturgique de représentation, contribuant ainsi à définir de manière privilégiée la mise en scène de la guerre en musique et en poésie, à travers une forme nouvelle d'abstraction sonore et visuelle, et justifiant par là même la dimension « fantastique » de la pièce.

Quant aux drames de Moniglia analysés par Françoise Decroisette (« Dramaturgie de l'*abbattimento* dans les drames en musique de Giovan Andrea Moniglia »), ils représentent un cas singulier dans la représentation scénique de la guerre à travers la présence récurrente de l'*abbattimento*, ava-

tar des ballets équestres florentins, présent aussi bien dans les *drammi per musica*, les fêtes théâtrales – dans lesquels il s’intègre parfaitement à l’action – que dans les *drammi rusticali civili* dans lesquels il apparaît comme un élément plutôt accessoire et parodique. Dans les *drammi* et surtout les fêtes théâtrales, étroitement liées aux célébrations princières, l’*abbattimento*, toujours assuré par des académiciens non comédiens et rompus à l’art du combat, présente ainsi l’intéressant paradoxe d’une représentation à la fois « feinte » de la guerre, par sa dimension quasi chorégraphique, souvenir des tournois florentins, et aussi d’une certaine façon réaliste, puisqu’elle n’est plus reléguée aux évocations diégétiques d’un discours rapporté, mais représentée dans ses moindres détails techniques par les académiciens instruits du maniement des armes, de l’escrime ou de l’art équestre. Les comptes-rendus conservés des spectacles (en particulier de l’*Hipermestra* qui a servi de modèle aux drames ultérieurs) insistent en effet sur ce réalisme technique de la représentation à travers le déploiement des troupes – une soixantaine de soldats – ou le corps à corps des combattants, suscitant l’émerveillement des spectateurs. Souvent moment le plus mémorable de la pièce, l’*abbattimento* joue en même temps un rôle central dans la progression dramatique des fêtes théâtrales et révèle une conception composite de l’art de la guerre déjà relevé dans les comédies de Maggi : une vision médiévale, chevaleresque du noble combat aristocratique et une conception plus moderne fondée sur la délégation du combat aux stratèges et aux généraux pour préserver la vie du souverain à une époque où celui-ci était au centre des théories politiques de l’État absolutiste.

La dernière section est consacrée aux guerres d’Italie vues de l’étranger. L’on sait l’importance, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, des échanges culturels, artistiques et littéraires entre les états européens. Les points de vue espagnol, allemand et anglais abordés ici montrent de façon emblématique cette interaction des intrigues dans le contexte contemporain des conflits mais aussi dans celui des influences parfois réciproques des esthétiques théâtrales. Si le théâtre espagnol a profondément marqué la scène italienne dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, « importé » par Jacopo Cicognini dès le début du siècle à travers la traduction italienne du traité de Lope<sup>1</sup>, le dramaturge espagnol

---

1. Le traité, publié en Espagne en 1609, fut presque immédiatement traduit en Italie, en 1611, à Milan. Sur cette question, cf. A. TEDESCO, « ‘All’usanza spagnola’ : el ‘Arte nuevo’ de Lope de Vega y la opera italiana del siglo XVII », « Criticon », 87-



s'inspire à son tour d'un épisode mouvementé de l'histoire de la République génoise. Si la pièce date bien du XVII<sup>e</sup> siècle, les faits remontent quant à eux au début du XVI<sup>e</sup> et décrivent un singulier parallélisme avec la révolte de Masaniello à Naples un siècle et demi plus tard. La guerre est ici, comme à Naples, une guerre civile qui, suite au soulèvement du peuple génois contre l'occupation et l'autorité françaises, a conduit au pouvoir suprême et éphémère un modeste teinturier qui sera trahi et assassiné au bout de dix-neuf jours. Le dramaturge, pour les besoins de sa pièce, prolonge les quelques jours en six années ; en outre, il s'inspire à la fois de faits historiques et de la littérature italienne, en l'occurrence une nouvelle de Bandello. Comme chez Andreini, la grande Histoire rejoint la petite histoire, une intrigue sociale et une intrigue galante, théorisée par Lope dans son traité, sans nuire pour autant à l'unicité de l'action ; ici elles se rejoignent dans un conflit qui, malgré l'anachronisme de l'expression, présente les traits saillants de la « lutte des classes ». Dans la pièce de Lope, qui est une comédie, la guerre n'est pas montrée dans sa réalité sanglante, mais au travers du siège de la ville, plus efficace d'un point de vue dramaturgique puisqu'elle permet ainsi d'obtenir la reddition des habitants affamés.

C'est à un conflit de même nature auquel on assiste avec la révolte de Masaniello, modeste pêcheur napolitain qui, à la tête d'une poignée d'insurgés, a réussi à tenir tête aux dirigeants espagnols du vice-royaume. Le mythe de Masaniello a eu, nous l'avons dit, dans toute l'Europe, un succès considérable et a inspiré une multitude d'écrivains<sup>1</sup>, de chroniqueurs et d'historiens bien sûr<sup>2</sup>, mais aussi de peintres<sup>3</sup>, à une période quasi contemporaine des

---

89, 2003, p. 837-852. Voir également les travaux de Maria Grazia Profeti publiés en plusieurs volumes chez l'éditeur Alinea de Florence.

1. Y compris aux Pays-Bas, avec la pièce de Thomas Asselijn, *Op- on ongergang van Mas Anjello, of Napelse beroerte*, publiée en 1668 ; les Provinces-Unies, qui venaient de se libérer du joug espagnol, voyaient ainsi dans l'aventure du pêcheur napolitain un parallélisme pertinent avec leur propre situation politique.

2. Outre l'ouvrage de Giraffi, cité dans la communication, on rappellera l'ouvrage de Maiolino Bisaccioni, *Storia delle guerre civili di Napoli*, tiré du plus volumineux *Guerre dei nostri tempi*, de cinq ans seulement postérieur aux événements. M. BISACCIONI, *Istoria delle guerre civili di Napoli*, a cura di Monica Miato, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1991.

3. Outre Micco Spadaro déjà cité, on retiendra Michelangelo Cerquozzi (dit Michelangelo delle battaglie), peintre romain, auteur d'une « Révolte de Masaniello »,



événements. L'analyse de la production allemande en la matière, certes plus tardive, effectuée par Laure Gauthier (« La révolution des pêcheurs de Naples (1647) sur la scène protestante allemande. Le *Masaniello* de Christian Weise (1682) : un drame anti-révolutionnaire ? »), permet de mettre en lumière les conséquences politiques dans la péninsule italienne du désastre de la guerre de Trente ans. Lorsque éclate la révolte de Masaniello, cette guerre arrive à son terme et met au jour les failles de la puissance bicéphale des Habsbourg qui voit maints territoires de son immense empire contester son autorité. La révolte de Naples n'est d'ailleurs pas isolée : des soulèvements comparables ont lieu en Catalogne ou à Palerme. Le drame de Weise qui, bien que sous-titré « Trauerspiel » n'est pas dépourvu d'éléments comiques à visée satirique typique du théâtre silésien, exploite la guerre civile, thématique déjà présente dans la comédie de Lope de Vega, pour en contester la légitimité politique. Si les nombreuses scènes de soulèvement populaire disent la critique de l'autorité du vice-roi, la prise de pouvoir de Masaniello se révèle plus tyrannique et sanguinaire encore. Lorsque le jeune pêcheur est violemment assassiné au cinquième acte, le démembrement de son corps est une explicite parodie des récits de martyrs du théâtre catholique, courante dans le théâtre protestant. Le théâtre sanglant, souvent associé aux thématiques de la guerre, est ici détourné de sa fonction première dans une optique subversive. Une subversion qui se situe également sur le plan formel puisque l'auteur confère à sa pièce la dignité tragique tout en s'éloignant des préceptes aristotéliens à travers le mélange des genres et la peinture des faits particuliers, et en prenant pour héros un personnage d'origine modeste. Au fond, la pièce de Weise présente en creux une apologie de la réconciliation. La révolte est légitime car elle dénonce la corruption de la classe nobiliaire qui se révèle en outre immorale et assez peu patriote ; la substitution du vice-roi par un pêcheur inculte et inapte à gouverner ne l'est pas cependant car elle est contre-nature. Chez le dramaturge silésien, si les groupes sociaux sont nettement distincts, c'est la bourgeoisie qui, vertueuse et constamment louée, a ses faveurs ; c'est elle au fond qui symbolise la réconciliation en dénonçant tout à la fois les dérives de l'absolutisme et les dangers d'une démocratie non préparée.

Ouverts par une tragédie « shakespearienne », ces actes s'achèvent sur les représentations de la guerre dans le théâtre shakespearien. L'analyse qu'en propose Sophie Chiari (« La guerre et ses représentations dans l'Italie conservé à Rome à la Galeria Spada.

selon Shakespeare »), met tout d'abord l'accent sur une forme d'idéalisation et de métaphorisation de la péninsule, présente dans douze des trente-huit pièces du dramaturge. Car la connaissance qu'a Shakespeare de l'Italie est purement livresque : les traductions de l'*Histoire d'Italie* de Guichardin ou du *Livre du courtisan* de Castiglione donnent tour une image sanglante et raffinée d'un pays dont les habitants – papistes – sont malgré tout perçus très négativement, incarnant une licence débridée et une vanité sans borne. Mais contrairement à d'autres pièces où la guerre est explicitement montrée<sup>1</sup> (comme dans *Richard III* ou surtout *Henry IV* et *Henri V*, dont le décor est exclusivement un champ de bataille, celui d'Azincourt), dans les pièces au sujet italien la guerre est hors scène, intellectualisée, à travers l'influence du traité de Castiglione, et reléguée la plupart du temps à une évocation entre personnages, comme dans *Peines d'amour perdues* ou dans *La Tempête*, qui évoque sans cesse l'Italie en proie aux conflits les plus violents sans jamais la montrer explicitement. Parfois, cette stratégie de l'évitement est compensée par une guerre qui tourne court, comme la défaite des Turcs face aux Vénitiens, dans *Othello*, qui bénéficient des caprices du temps favorables. Ailleurs, la guerre devient une guerre des sentiments et donc un conflit presque exclusivement verbal. Dans les deux cas toutefois, la guerre est représentée sur le mode rhétorique, qui reste le mode privilégié du discours théâtral.

Ainsi, l'esthétique du conflit – au cœur même de la dramaturgie théâtrale –, s'illustre aussi bien dans la représentation « feinte » et non moins réaliste des spectacles de cour, que dans la dimension diégétique de son évocation, plus conforme à la tradition classique. Dans le premier cas, les deux auteurs pris en exemple ont bien montré le glissement de la représentation belliqueuse vers l'allégorie musicale (Morando), tandis que les fêtes théâtrales de Moniglia témoignaient du savoir-faire des « professionnels du combat ». Dans le second cas, les formes hybrides de la comédie andreinienne faisaient se cohabiter l'évocation contemporaine de la guerre avec celle du conflit que vit une troupe théâtrale, tandis que la résurgence de la tragédie – l'exemple de Gisberti le montre bien –, incontestablement éclipsée par la fortune du *dramma per musica*, porte les traces d'une contamination, notamment musicale, du genre théâtral alors dominant, mais anticipe éga-

1. AA.VV., *Shakespeare et la guerre* (Actes du Congrès 1989 de la Société Française Shakespeare), M.T. Jones-Davies (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1990.

lement sur les réflexions d'un Métastase sur l'origine musicale du théâtre tragique. Au fond, si le langage est bien, comme l'a justement rappelé Laure Gauthier, « le reflet objectif de l'ordre du monde », le désordre qu'opère le conflit sur l'intrigue des pièces équivaut à un désordre rhétorique, ce que dit bien l'extrême instabilité générique des différentes formes théâtrales qui caractérise au plus haut point le *Seicento* et sa « belliqueuse métaphore »<sup>1</sup>.

---

1. G. BENZONI, « *I frutti dell'armi* », *op. cit.*, p. 63.

**GUERRES TRAGIQUES,  
GUERRES COMIQUES**