

ENTRE TEXTE ET SCENE, LE JEU DE L'ACTEUR DANS LA COMÉDIE ITALIENNE DE LA RENAISSANCE. LEONE DE' SOMMI, *QUATTRO DIALOGHI IN MATERIA DI RAPPRESENTAZIONI SCENICHE*

THÉA PICQUET*

ABSTRACT. *Between Text and Stage: Acting in Italian Renaissance Comedy Leone de' Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche.* In his treatise, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Leone de' Sommi gives the earliest indications of his time on comedy acting and staging. Our purpose is to analyze the relationship between text and stage in order to set into relief what pertains to acting. After a brief presentation of the author, we'll focus on the text and its many transformations, the date when it was written as well as its structure. We'll then proceed with the advice given to the actors, to the stage director, the importance of the setting and of lights. Finally, we'll insist on the historical significance of the treatise and emphasize its innovative nature.

Keywords: *Drama, Comedy, Italian Renaissance, Mantova.*

REZUMAT. *Între text și scenă, jocul actorului în comedia italiană din timpul Renașterii. Leone de' Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche.* În tratatul său, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Leone de' Sommi oferă primele indicații ale timpului cu privire la arta actului și a punerii în scenă. Scopul nostru este să studiem relația dintre text și scenă pentru a evidenția rolul actorului. În acest scop, după prezentarea autorului, ne vom concentra asupra textului, a vicisitudinilor pe care le-a experimentat, a datării sale și a structurii sale, înainte de a observa indicațiile date actorilor, regizorului, fără a uita de rolul decorului și al luminilor. Vom reflecta cu privire la interesul istoric al tratatului de a sublinia caracterul său inovator.

Cuvinte-cheie: *Teatru, Comedie, Renașterea italiană, Mantova*

Introduction

Déjà en 1543, Giambattista Giraldi Cinzio, dans son *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, développe les thèses fondées sur la *Poétique* d'Aristote en considérant la codification des pièces de théâtre :

* Aix-Marseille Univ, CNRS, TELEMME, Aix-en-Provence, France / Centre Aixois d'Études Romanes, CAER-EA 854.

nombre d'actes, de scènes, de personnages, rôle du chœur¹. Quelques années plus tard, Leone de' Sommi consacre un traité sur l'art de la représentation : *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*², où il donne les premières indications de l'époque sur l'art de jouer la comédie et sur la mise en scène.

L'objectif de notre propos est d'étudier les rapports entre le texte et la scène pour mettre en évidence le jeu de l'acteur. Pour ce faire, après avoir présenté l'auteur, nous nous intéresserons au texte, aux vicissitudes qu'il a connues, à sa datation et à sa structure, avant de relever les conseils promulgués aux acteurs, au metteur en scène, sans oublier le rôle du décor et des éclairages, et nous nous interrogerons sur l'intérêt historique du traité pour souligner son caractère novateur.

L'auteur

Leone de' Sommi est un dramaturge italien, membre actif de la communauté hébraïque de Mantoue³.

Sur sa vie, ne nous sont parvenues que des informations lacunaires. Né à Mantoue dans les années 1525-1527, il s'y est éteint en 1592. Son nom : Yehuda Sommi di Pantaleone⁴, de la famille des Pantaleone, médecins des Aragon et des Gonzague. Il aurait reproduit une recette pour la préparation de l'encre et aurait enseigné pour quelque temps. Une autre hypothèse le dit dans le textile. Veridico, le personnage qui le représente dans les *Quattro dialoghi*, tient en effet une boutique de broderie et l'auteur prête une attention particulière aux costumes de scène comme il témoigne d'une connaissance technique de la qualité et des couleurs des étoffes. De plus, à Mantoue, le commerce des tissus était une activité florissante des Juifs.

¹ Jean-Luc Nardone, Antonello Perli, *Anthologie de la littérature italienne*, tome 2, XVIe-XVIIe et XVIIIe siècles, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 65.

Giambattista Giraldo Cinzio, *Orbecche*, introduction, notes et traduction de Jean-Laurent Savoye, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 11-12.

Voir aussi : Théa Picquet, *Giambattista Cinzio (Ferrare 1504-1573) lecteur de Sénèque. Virilité et pouvoir dans 'Orbecche'*, Actes du Colloque *Sénèque tragique : vir, vis, violentia, virago, la virilité et ses déclinaisons*, Béatrice Charlet et Carine Ferradou, Marseille Maison du Théâtre d'AMU, sous presse.

² Édition de référence : Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, saggio introduttivo a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.

L'édition est épuisée. Nous avons travaillé sur l'exemplaire conservé à L'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud.

Voir aussi : *Cronache e descrizione di spettacoli*, in *Il teatro italiano II, La commedia del Cinquecento*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977, p. 403-528.

³ Voir : Alessandro D'Ancona, *Gli ebrei di Mantova*, in *Origini del teatro italiano*, Torino, Ermanno Loescher, 1891, II, p. 403.

⁴ La confusion avec Leone Ebreo (~1465- ~1535) auteur des *Dialoghi d'amore*, où le thème de l'amour est traité selon la philosophie néoplatonicienne, n'est pas rare.

Pour plus d'informations, voir : Sòmmi (ou Sòmì, ou Sòmmo), Giuda Leone de', in *Treccani.it-Enciclopedia on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Leone bénéficie de la protection des Gonzague, ducs de Mantoue, ainsi que de celles des Gonzague de Novellara. Aussi, après la promulgation de l'édit ducal du 28 août 1577, qui obligeait les Juifs à porter le « simàn », le signe jaune qui les distinguait des Chrétiens, trois ans après, le 7 mai 1580, Ferrante I Gonzague demande au duc de faire exception pour le nôtre. En 1587, Leone constitue une société dans le but de faire accéder au trône de Pologne le duc Guglielmo ou son fils Vincenzo. Et si la démarche n'est pas couronnée de succès, puisque c'est Sigismond, fils du roi du Suède, qui devient monarque, elle atteste néanmoins de la position privilégiée du dramaturge à la cour des Gonzague, qu'il avait acquise grâce à son activité d'écrivain de l'Académie des « Invaghiti », où il prend le nom de Veridico justement. Fondée en 1562 par Cesare Gonzaga, elle se place sous la protection des Gonzague de Guastalla et a pour siège le palais ducal. De plus, Leone joue un rôle de premier plan dans la communauté hébraïque de la ville et aurait fondé une synagogue, qui n'existe plus mais qui est rappelée sur l'épithaphe de sa pierre tombale à Mantoue⁵.

À la cour de Mantoue, Leone exerce ses activités en qualité de dramaturge, de poète et d'organisateur de spectacles, au théâtre du château ou à la « Cavallerizza », dans les salles du palais ducal, sur les places ou lors de somptueux banquets. Il aurait représenté à la cour certaines de ses productions notamment, comme la fable pastorale *I Doni* en 1573, après la mort de Cesare Gonzaga, une comédie en prose, *Gli Sconosciuti*, en présence des ducs de Mantoue, de Ferrare et de Parme, *Il Giannizzero* pour les fêtes du Carnaval de 1582. En 1584, pour les secondes noces de Vincent Gonzague, il met en scène *Gli ingiusti sdegni* de Bernardino Pino da Cagliari ; il en écrit le prologue et les intermèdes *Gli onesti amori*, où il fait l'éloge d'Éléonore de Médicis, avec ce jeu de mots Eleonora/ Le honora : « il mondo le ammira e il ciel Le-honora »⁶. En 1584 toujours, il dédie à Charles Emmanuel de Savoie *Le nozze di Mercurio e Filologia*, d'après Mariano Capella.

Pour ce qui est de son œuvre littéraire, de nombreuses lacunes sont à déplorer. Nous savons cependant qu'il a écrit un poème, *Magen Nashim*, qui, en cinquante strophes en vers, avec une alternance en italien et en langue hébraïque, chantent la valeur de la Femme, qu'il a traduit en italien certains Psaumes et composé en hébreu une comédie adaptée à la mentalité juive⁷. Seulement trois nous sont parvenues en entier : *Drusilla*, *Hirifile*, *Le tre sorelle*. *Drusilla* est écrite et représentée probablement avant 1575, date de la mort de Cesare Gonzaga, à qui elle est dédiée. *Hirifile* est une fable pastorale, en vers, dont le prologue

⁵ Édition de référence, Introduction, p. XXXIV-XXXV.

Une riche bibliographie concerne cet aspect de la vie de Leone de'Sommi, donnée par Ferruccio Marotti, *Op. cit.*, p. XI-XIV.

⁶ « le monde les admire et le ciel les honore » (les traductions sont miennes) : mais le jeu de mots ne peut se transposer en langue française.

⁷ Édition de référence, Introduction, p. XXI-XXXI.

rappelle celui de l'*Erofilomachia* (1572) de Sforza Oddi⁸, avec le dialogue entre la Tragédie et la Comédie qui vantent chacune leurs mérites respectifs. Faite pour la représentation, elle se distingue par le jeu dramatique et des éléments spectaculaires tels qu'un incendie, un feu d'artifice. Dans *Le tre sorelle*, en prose et en cinq actes, l'action prévaut sur le discours littéraire et certains personnages portent des masques, comme le capitaine Fracasse ou le valet Zarda. En outre, une comédie anonyme, en hébreu, lui a été attribuée, *La comédie du mariage*.

Le Texte

Les vicissitudes

Le texte des *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* a connu de nombreuses vicissitudes. Il faisait partie des documents de l'Académie de Mantoue et a sans doute été vendu entre 1625 et 1630, avec l'ensemble des collections des Gonzague, par le duc Charles Gonzague de Nevers à Charles Emmanuel de Savoie. Il est ainsi arrivé à Turin. Il y avait seize volumes manuscrits contenant l'œuvre complète de de' Sommi. Cependant, la plupart de ses écrits ont disparu en 1904, à la suite de l'incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin. Fort heureusement, le texte nous est parvenu grâce à une copie du XVIIIe siècle, conservée à la Bibliothèque Palatine de Parme.

La datation

Outre les vicissitudes rencontrées par le traité, sa datation pose problème. En effet, le préambule de l'unique copie qui subsiste a pour entête : « A' lettori 1556 » et pour signature : « Servitore Leone Hebreo de' Sommi »⁹. Cette date interroge tout de suite¹⁰. En effet, dans le Dialogue IV, il est fait référence au mariage du duc Guglielmo avec Éléonore d'Autriche, qui a été célébré en 1561. Certains envisagent une erreur du copiste : 1565, avec inversion des deux derniers chiffres, ou 1566. D'autres attribuent une valeur symbolique à cette date : elle indiquerait le début des activités théâtrales du nôtre. Deux autres hypothèses sont avancées. La première : le texte daterait de la fin des années 1560, avec pour arguments : les noces du duc Guglielmo, l'allusion à Giovan Battista Verato, célèbre acteur des années 1567-1589, celle à Filippo Angeloni, « acteur mercenaire » dans la duché de Mantoue ; référence à l'actrice Flaminia, comédienne de renom à Mantoue dans les années 1567-1568, rivale de Vincenza Armani ; allusion dans le

⁸ Voir à ce propos : Théa Picquet, *Jean Rotrou (1609-1650) traducteur de Sforza Oddi (1540-1611)*. De « *L'Erofilomachia* » à « *Clarice ou l'Amour constant* ». dans *Le théâtre au risque de la traduction*, Avignon, ARIAS, *Theatrum Mundi* n° 28, 2018, p. 97-108.

⁹ Édition de référence, p. 5.

¹⁰ Édition de référence, *Note*, p. 77-79.

quatrième dialogue à un intermède qui a mis en scène Cadmo semant les dents du dragon, intermède qui faisait partie d'un spectacle de Vincenzo Armani donné à Mantoue en 1567. De plus, les *Rime* attribuées à Leone en l'honneur de cette dernière datent de 1567-1568. La deuxième penche pour les années 1575-1588 : la référence à *l'Hirifile*, qui date d'avant 1573, au Dialogue IV, où il est question de Virgile qui récite le Prologue, celle aux « corrales » espagnoles, qui mène au moins à la fin des années '60¹¹. Un autre élément porte à la fin des années '80 : l'allusion à *La Fortunata*, « comedia recitata già quattro anni »¹², qui serait de 1585. Une objection : Sommi fait référence au duc Guglielmo comme à une personne encore en vie ; or, en 1587, lui succède le duc Vincenzo.

En somme, selon Ferruccio Marotti, l'hypothèse la plus plausible serait entre fin 1560 et début 1570.

La structure

Le traité se divise en quatre dialogues, comme l'indique le titre de l'ouvrage. Les interlocuteurs sont au nombre de trois : Veridico, brodeur de son métier mais aussi auteur de comédies, metteur en scène, et deux autres gentilhommes de Mantoue : Massimiano et Santino. Le premier, qui apparaît comme le porte-parole de l'auteur, répond aux interrogations des deux autres.

Le premier dialogue traite de l'origine de la comédie, de l'opposition entre comédie et tragédie et s'interroge s'il vaut mieux écrire en vers ou en prose. Le second explique les raisons pour lesquelles la comédie est divisée en cinq actes, se fondant notamment sur la symbolique du chiffre 5 dans la Cabale, examine sa composition : harmonie des différentes parties, distribution de la matière. Le troisième dialogue est celui qui intéresse le plus aujourd'hui. Il promulgue des conseils quant à la représentation du spectacle : choix des acteurs, distribution des rôles, lien entre l'art de la récitation et celui de se mouvoir avec une spontanéité naturelle, costumes et même technique du maquillage. Le quatrième dialogue se consacre à l'aspect scénographique du spectacle : scène et perspective, usage de l'éclairage, variété des décors, utilisation des intermèdes.

Alessandro d'Ancona¹³ affirme à juste titre que cet ouvrage est d'une grande utilité pour les informations fournies sur la mise en scène et sur la façon de jouer les comédies profanes du Cinquecento.

Texte et scène

D'emblée, Veridico déclare que la comédie ne doit pas seulement se lire dans les livres, mais être portée à la scène car, ajoute-t-il, certaines sont belles

¹¹ *Ibidem*, Dialogue IV, p. 78, note 47.

¹² *Ibidem*, p. 79.

¹³ Alessandro d'Ancona, *cit.*, II, p. 488.

à lire mais « insipides » à représenter. Et il répète : la perfection de la comédie n'est pas qu'elle soit bien écrite, mais bien représentée (Dialogue I). Il se réfère évidemment à la comédie érudite, très en vogue dans la première moitié du Cinquecento. Pour cela, la pièce doit être en mouvement, comme le conseillait déjà Térence : « più lodata [...] la commedia motoria che la stataria »¹⁴. Il convient d'éviter l'ennui à tout prix ; aussi, les monologues sont à proscrire tout comme les sujets trop abstraits. Par contre, il faut donner l'illusion de la réalité ; la vraisemblance est donc obligatoire.

La valeur scénique de la comédie dépend ainsi de l'auteur, que Sommi appelle « poète », et de l'acteur. La comédie est à notre image, composée d'un corps et d'une âme (Dialogue III).

L'auteur se confond ici avec le metteur en scène. Il choisit une comédie qui satisfasse le Prince, bien écrite (« di bella prosa »), qui évite l'ennui des monologues, des longs épisodes, des bavardages impertinents (« dicerie impertinenti »). La comédie parfaite est celle qui devient imparfaite si on lui retire une petite partie. Elle doit surtout être innovante, ou du moins peu connue. Se passer donc des textes imprimés, aussi beaux soient-ils. Les raisons avancées concernent les relations entre l'auteur et son public. Ainsi, si le texte est connu, le comédien doit s'efforcer davantage de « tromper » le spectateur, qui sait déjà ce qui va être dit ; la fiction s'avère alors évidente : « troppo aperta e sciocca menzogna »¹⁵ et l'histoire perd de son naturel. Résultat : le spectateur se sent moqué et méprisé. Ce qui ne se produit pas avec une comédie « nouvelle » car, même si le spectateur sait qu'il n'entendra pas de choses vraies, il restera attentif à la nouveauté des événements rapportés et se laissera abuser de lui-même.

En outre, le metteur en scène passera en revue les différents personnages pour s'assurer que rien ne manque car le moindre oubli est cause de désordre et peut nuire au spectacle. Il notera toutes les scènes avec les noms des personnages, les maisons et les rues, les entrées et les sorties de scène, les premiers mots à prononcer, de telle sorte que le plateau ne soit jamais vide (Dialogue III). Il veillera à ce qu'il n'y ait pas plus de trois interlocuteurs à la fois, par respect du naturel, un quatrième à la rigueur, mais qui parle peu (Dialogue I), qu'ils ne changent pas de costumes sur scène, par souci de vraisemblance. Pour ce qui est des personnages types¹⁶, il s'assurera que tous correspondent à leur rang ou à leur qualité. Exemple : le valet astucieux, la servante hardie, la parasite flatteur, le vieillard suspicieux et avare. Ne pas affubler de ces défauts les gentilshommes, le noble étudiant, l'honorable demoiselle, le sage père de

¹⁴ Édition de référence, Dialogue I note 18. « la comédie en mouvement est plus appréciée que la comédie statique ».

¹⁵ « un mensonge bête et trop évident ».

¹⁶ Voir à ce propos : Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018, p. 67-74.

famille. Citant Aristote, Sommi demande au poète de représenter les choses le plus naturellement possible et, suivant Horace, chaque personnage a les qualités propres à son âge, à son rang, son statut et sa profession. Les jeunes filles (il dit « les vierges ») n'ont pas leur place ; ceci pour ne pas donner l'exemple de la hardiesse. Elles doivent vivre « ritirate », en retrait, ne pas sortir ni parler en public. Une exception : la fille d'un Prince, qui ne risque rien car personne n'oserait porter atteinte à son honneur, alors qu'une fille du peuple qui tient à sa réputation évite les occasions d'être diffamée.

Cela dit, le devoir du metteur en scène est aussi de choisir les comédiens, car ajoute Veridico, les spectateurs préfèrent une mauvaise comédie bien jouée plutôt que le contraire. Pour cela, il optera pour des acteurs compétents (« atti »), mais aussi obéissants. Puis, ayant repéré les différents rôles, il réunira l'ensemble des comédiens, leur fera lire à tous le texte en entier, même aux « fanciulli », les jeunes garçons, pour qu'ils connaissent tous le sujet à traiter et que chacun s'imprègne bien du personnage¹⁷ qui lui est dévolu. Il les libèrera ensuite pour leur donner le temps d'apprendre leur rôle.

Les comédiens

Rappelons que jusqu'au début du Cinquecento les comédiens étaient surtout des amateurs : des courtisans jouant pour leur Prince, des fidèles qui participaient aux « Sacre Rappresentazioni ». Dans la deuxième moitié du siècle domine l'acteur de métier. C'est lui qui devient l'élément important du spectacle. Leone de' Sommi fournit des indications précises quant à leur jeu.

L'acteur à l'œuvre a tout d'abord une très bonne diction. La voix a une importance primordiale : « è impresa gravissima »¹⁸ (Dialogue III). Le comédien doit parler haut et fort : « recitar svegliato » (réciter de façon vive), « dir forte », précise le porte-parole de l'auteur, mais sans crier, pour se faire entendre par les spectateurs, pour éviter le brouhaha de ceux qui, loin de la scène et n'entendant pas, dérangent le spectacle. L'acteur sera doté naturellement d'une bonne voix : « bona voce per natura ». La diction sera lente : « li costringo [...] a recitar molto lentamente » ; il convient de prononcer clairement jusqu'à la dernière syllabe, sans laisser fléchir la voix, car souvent le public a le déplaisir de manquer la fin de la phrase. Et, à l'objection de Santino qui avance qu'ainsi on perd le naturel du « parlar familiare », Veridico rétorque que les personnes d'importance s'expriment ainsi. L'acteur donnera au spectateur le temps de comprendre les concepts de l'auteur, de « savourer » les sentences, qui ne sont pas toujours banales. Mais la diction doit être fluide et non hachée, de façon à ne pas introduire d'affectation ni d'ennui.

¹⁷ Voir à ce propos : AAVV, *Le Personnage*, Paris, Ophrys, 2004.

¹⁸ « C'est une entreprise de grande gravité ».

S'il convient que le comédien ait une bonne voix, une bonne prononciation, il faut que le ton employé soit aussi naturel que possible, toujours adapté au rôle : tantôt arrogant, tantôt placide, timide ou hardi. Finie la pédanterie qui imite les enfants récitant leur leçon devant leur maître ou une rengaine apprise par cœur, mais l'acteur s'efforcera de donner l'impression d'une conversation familière. De plus, la voix comme l'apparence physique sera conforme au rôle. Ainsi, l'amoureux doit être beau, le soldat musclé, le parasite gras, le domestique svelte. Il ne faut pas attribuer le rôle d'un vieillard à un acteur à la voix infantile, ni celui d'une femme ou d'une jeune fille à un acteur pourvu d'une grosse voix. Pour représenter une ombre, choisir une voix aiguë ou au moins tremblante.

De même, la gestuelle s'adaptera aux circonstances, au rôle joué, mais aussi à l'état dans lequel le personnage se trouve à un moment donné. L'auteur appelle cela « l'eloquenza del corpo », « la corporale eloquenza » (l'éloquence du corps) et il donne en exemple les comédies muettes en vogue « in alcune parti d'Europa » (dans certaines parties de l'Europe), où l'on ne se fait comprendre qu'avec des gestes et les spectacles y sont très appréciés : « si piacevole spettacolo », « cosa meravigliosa »¹⁹. Cette gestuelle est considérée « l'anima dell'orazione » (l'âme de la récitation). Elle consiste, dit-il, dans la dignité des mouvements de la tête, du visage, des yeux, des mains, du corps tout entier, du jeu mimique en somme.

En règle générale, il est recommandé au comédien d'être agile, rapide, de ne pas avoir les membres « noués », de tenir ses pieds immobiles ou les bouger en accord avec les paroles qu'il prononce, de porter la tête de façon naturelle pour qu'elle ne donne pas l'impression d'être « clouée » sur le cou, de laisser aller les bras et les mains là où la nature les conduit. Et de donner le contre-exemple de certains qui ne savent quoi en faire.

Sur le plan particulier, la gestuelle correspondra aux personnages. Ainsi l'avare tient la main sur sa poche pour vérifier souvent que la clé du coffre n'est pas tombée, mais il sait aussi exprimer l'énervement du père qui apprend que son fils lui a volé son blé. Le valet saute de joie ; en proie à la douleur, il déchire son mouchoir avec ses dents, ou jette son chapeau de désespoir. L'idiot ne répond pas seulement mal à propos, mais essaie d'attraper les mouches ou se chercher les poux. La servante secoue lascivement son jupon et, au besoin, se mord les doigts de dépit. Mais ces gestes ne sont pas figés une fois pour toutes. Il est nécessaire de les varier, par exemple si une femme a l'habitude de tenir ses mains sur les hanches ou un jeune homme sur son épée. Ici aussi, le naturel est à privilégier, et non pas comme si les membres étaient attachés au corps avec des « stecchi » (des bâtons). Le visage laisse transparaitre les émotions et Massimiano rappelle qu'il a vu des comédiens pâlir à l'annonce d'une mauvaise nouvelle, comme si une catastrophe était vraiment arrivée.

¹⁹ « un spectacle tellement plaisant », « chose merveilleuse ».

En somme, la voix comme la gestuelle correspondent à une « disposition naturelle », pour que la « chose » semble vraie. Pour cela, le mieux est d'avoir l'auteur lui-même comme directeur, car personne ne peut enseigner les concepts mieux que lui et les acteurs n'en sont que plus attentifs. Ce qui importe par-dessus tout est de ne pas ennuyer le public et le lexique est significatif : « tedio », « sonnachiosa noia » (ennui, ennui mortel) s'opposent à « desti », svegliatissimo », « giocondo », « vivezza » (en éveil, bien éveillé, joyeux, vivacité). Et Santino de déduire l'importance de l'acteur pour la comédie : « ... il recitante ha più parte nella comedia ch'io non pensava, et forse che altri non crede »²⁰.

Bref, la force du « parfait comique » est de donner l'illusion de la réalité au théâtre.

Celle-ci tient aussi aux costumes.

Les costumes

Il convient ici de laisser de côté l'exemple des Anciens, où les vieillards étaient habillés de blanc, les jeunes hommes de couleurs multicolores, les entremetteuses en jaune et les parasites enroulés dans de grands manteaux. Leone veut habiller les comédiens « più nobilmente [...] possibile » (Dialogue III), tout en respectant le statut de chacun. Il n'hésite pas à vêtir un domestique de velours ou de satin de couleur, à condition que son maître porte des broderies ou de l'or. Mais toute proportion gardée : il faut qu'il y ait entre eux « la debita proporzione ». Les haillons sont à proscrire : pas de vilaine jupe déchirée pour une servante, ni de pourpoint en mauvais état pour un valet. Bien habiller les domestiques augmente la noblesse de leur maître, alors que les haillons qu'ils porteraient, eux comme les avarés, nuiraient aussi à la réputation de la comédie. Pour le choix des costumes, Santino recommande de suivre les usages de leur époque, Veridico conseille la variété, pour faciliter la compréhension de la pièce de théâtre. Ainsi, s'il y a trois ou quatre domestiques, en habiller un de blanc, avec un chapeau, un autre de rouge avec un petit bonnet, un troisième avec une livrée de plusieurs couleurs et un quatrième avec un couvre-chef de velours et des manches en maille. Pour les amoureux, les différencier par les couleurs et par les formes des vêtements : l'un avec une cape, un autre avec un pourpoint, coiffé ou non de panaches, pour qu'on les reconnaisse tout de suite. Pour ce qui est des couleurs, les couleurs vives et les couleurs claires sont à préférer, alors que le noir ou les couleurs sombres sont à éviter. Il rappelle en outre que la nouveauté plaît : « abiti barbari et astratti dalle nostre usanze »²¹. Et de donner en exemple une comédie qui sera jouée le lendemain, dont le décor est Constantinople et les costumes inhabituels pour Mantoue ; ce qui permettra

²⁰ « L'acteur a un rôle plus grand que je ne le pensais et peut-être que ce que d'autres ne le croient ».

²¹ « Des vêtements étrangers et qui ne correspondent pas à nos usages ».

de mettre en scène des étrangers de façon vraisemblable, conclut-il. Massimiano quant à lui s'interroge sur la fortune dépensée pour ces costumes, et Veridico de conseiller d'utiliser ceux qui ont déjà servi.

Cela dit, l'illusion de la réalité est donnée également par le maquillage.

Le maquillage

Leone de' Sommi ne se fait pas de soucis particuliers pour le choix des visages des comédiens car, dit-il, l'artifice peut suppléer à la nature. Ainsi, on peut teindre une barbe, marquer une cicatrice, rendre un visage pâle ou jaunâtre, le faire paraître plus vigoureux ou rubicond. Mais il proscrie les masques et les barbes postiches, qui entravent la récitation. Il prend l'exemple du personnage du vieillard ; il lui peindrait le menton, lui mettrait des cheveux blancs sous le bonnet, lui donnerait quelques coups de pinceau sur les joues et le front, si bien que le personnage apparaîtrait non seulement âgé mais aussi ridé et décrépi (Dialogue III).

Quoi qu'il en soit, si notre auteur s'intéresse surtout à la comédie, il envisage quelques cas particuliers, relatifs à la tragédie, à la fable pastorale et aux prologues « extraordinaires ».

Cas particuliers

Pour la tragédie, il souligne combien les rassemblements d'hommes en armes répondent au goût des spectateurs : « il veder comitiva di uomini armati », écrit-il. Il conseille donc de placer auprès des rois et des capitaines des soldats ou des gladiateurs habillés à la mode antique. Et, à l'objection de Santino, qui relève le coût de ces costumes que les princes peuvent assumer, puisqu'ils voient grand et ont de quoi dépenser (« Che hanno l'animo grande e il modo da spendere »), il conseille d'utiliser la garde-robe du prince et donne tous les détails, des tissus comme des pièces : parements, manteaux, survestes, stola²², ceintures, nœuds, mais sans les découper ni les abîmer.

Pour la pastorale, en réponse aux questions de Massimiano, Veridico recommande de différencier les bergers le plus possible, d'habiller les jambes et les bras de drap de couleur claire mais, si le comédien est jeune et beau, de le laisser bras et jambes nus. Les pieds par contre sont chaussés de cothurnes ou de socques. Une chemisette de mousseline ou d'une autre étoffe, sans manche, complète leur costume, sur le modèle des bergers troyens d'Homère. À cela s'ajoutent deux peaux de léopard ou d'autre « bel animal », une sur les épaules, l'autre sur les hanches ou, pour varier, en attacher seulement une sur l'épaule. Les accessoires sont prévus également : une flasque, une écuelle, un sac à dos, un bâton de berger, feuillu ou non, La chevelure, postiche ou naturelle, lisse ou

²² Longue robe des matrones romaines.

bouclée, ornée de couronnes de laurier ou de lierre. Tout est pensé pour différencier les personnages entre eux : la couleur et la qualité des peaux, le teint du visage, le port de la tête, notamment.

Les nymphes, quant à elles, portent des chemises travaillées, dont les manches amidonnées donnent du volume lorsqu'elles sont tenues par des bijoux ou des rubans de soie colorée ou dorée. Ceci pour le plaisir des yeux. La jupe, d'un beau drap de couleur, laisse entrevoir le coup de pied. Des socques dorés, un manteau somptueux mettent en valeur leur apparence. Les cheveux, épais et blonds, semblent naturels. Laissés libres, ornés d'une guirlande, ou attachés avec un ruban de soie doré, ils sont couverts d'un léger voile retombant sur les épaules. Ces ornements d'une pure simplicité conviennent bien à « ces habitantes des bois ». Pour accessoires, elles arborent un carquois, un arc et des flèches. D'autres personnages peuvent être présents, comme un magicien, un paysan au costume grossier, des bergères, sans manteau et tenant simplement un bâton à la main, un ou plusieurs chiens avec de beaux colliers et de jolis manteaux. Tout cela concourt à un spectacle plus beau et plus agréable que la comédie, même s'il est plus difficile à diriger, conclut Veridico.

Pour ce qui concerne les prologues « extraordinaires » (Dialogue IV), il est dit d'emblée que les inventions qui dépassent le naturel ne conviennent pas, comme faire paraître Jupiter en l'honneur d'un nouveau gouvernement, Lucine pour souhaiter une gloire immortelle, Hyménée pour une fête nuptiale. Par contre, il convient d'introduire la ville où la comédie est jouée, le fleuve qui la baigne, ses membres fondateurs, ses hommes célèbres. Ainsi, pour Mantoue, évoquer le fleuve Mincio, l'héroïne éponyme Manto²³. Et pour réciter le prologue il faut s'inspirer de l'Antiquité : le poète doit être représenté par un comédien en toge et orné d'une couronne de laurier ; une chevelure postiche le présente comme « una persona antica »²⁴. Il intervient dès le début. Avec une démarche lente et grave, il arrive du fond jusqu'au milieu de la scène, où il s'arrête pour parler quand cesse le brouhaha. Un ou deux pas lui sont permis cependant. En règle générale, il est conseillé de ne pas marcher en parlant, si ce n'est par force de nécessité. De plus, comme pour les autres acteurs, il ne doit jamais tourner le dos au public. Il se place au milieu et au bord de la scène pour se tenir au plus près des spectateurs.

Cela dit, l'acteur à l'œuvre évolue dans un décor où l'éclairage (Dialogue IV) prend une grande importance.

Le décor et l'éclairage

La scène doit être « plastica e pittorica » est-il dit, faisant intervenir donc la peinture et l'architecture, même si le porte-parole de l'auteur déclare

²³ Manto qui a donné le nom de la ville : « Mantova » en italien.

²⁴ En référence à l'âge, mais aussi à l'Antiquité.

son incompétence en la matière : « non è mia professione né l'architettura né la pittura »²⁵. Il propose cependant de remplacer la scène de Vitruve par des scènes plus libres qui traduisent la joie (« gioiosità ») et le rythme. Sans entrer dans les détails, il insiste pour que les décors soient aussi somptueux que les costumes²⁶. Pour les pastorales, il suffit de représenter une scène verdoyante, avec des fleurs, des arbustes, des arbres fruitiers, et même des oiseaux qui chantent et des lièvres qui courent. Pour donner l'illusion du naturel, Leone conseille de placer au premier plan des prés fleuris et en perspective des montagnes, des vallées des cabanes. Et si la scène se passe de nuit, il suffit d'atténuer la luminosité.

L'éclairage est ainsi particulièrement étudié. Deux personnes en sont d'ailleurs chargées ici par Veridico : Marchetto et Farfanicchi.

Aux questions de Santino qui se demande à quoi servent ces lumières sur les toits des maisons représentées sur scène, et d'où elles proviennent, son interlocuteur répond que les comédies sont faites pour le plaisir des spectateurs et pour le distraire de ses soucis. Aussi, comme l'acteur doit réciter dans la joie, l'architecte doit la traduire. D'ailleurs, les feux et les lumières ont toujours été allumés en signe d'allégresse. Massimiano s'interroge quant à lui sur les différentes couleurs des sources lumineuses. Double réponse de Veridico : pour atténuer une lumière trop vive, mais aussi par goût de l'esthétique. Le recours à des jeux de miroirs est également évoqué. Fixés sur les façades, derrière des colonnes, dans des rues, ils permettent de jouer avec la perspective et de rendre la scène plus lumineuse par leurs reflets. Ils évitent en outre aux spectateurs d'être incommodés par la brillance et par la fumée. Cette dernière pose problème en effet, car elle obscurcit le plateau si bien que, dès la fin du deuxième acte, les acteurs paraissent des ombres et le public doute de son acuité visuelle. Autre question de Santino encore : pourquoi tant de lanternes sur scène et seulement douze torches dans la salle, alors qu'il en faudrait cinquante ? La réponse : le spectateur voit mieux s'il est dans l'obscurité et si la scène est baignée de lumière (« facendo splendidissima la scena »). Il est recommandé d'ailleurs de placer les torches sur le côté et au-dessus des aérations pour éviter les nuisances de la fumée.

En somme, le décor et l'éclairage servent le jeu de l'acteur, pour le plus grand plaisir du spectateur. Le traité de Leone de' Sommi vise donc bien la représentation scénique. Cependant, il peut être considéré aussi comme un témoignage de l'époque.

Le témoignage

Tout d'abord, le lieu où se déroule la fiction dialogique est l'atelier d'un brodeur, Veridico (Dialogue I). À ses côtés deux jeunes gens œuvrent sur leur

²⁵ « L'architecture et la peinture ne font pas partie de mon métier ».

²⁶ Il cite un poème d'Ercole Bentivoglio, dont nous n'avons pas encore trouvé trace.

métier à tisser et s'apprêtent à terminer des vêtements pour Massimiano. Santino dit son admiration pour ce qu'il aperçoit : l'habit est « molto ricco d'oro », « garbatissimo », « di nova foggia »²⁷. Il loue aussi l'originalité du tissu. Cependant, par discrétion, le propriétaire tait le nom de ses clients, même s'il révèle que c'est pour un chevalier qui se prépare au tournoi²⁸ du dimanche suivant. La boutique expose aussi des costumes de théâtre, des couvre-chefs, des vêtements « à la grecque ». De plus, à l'arrivée de ses interlocuteurs, Veridico est occupé à écrire et Massimiano croit qu'il fait sa comptabilité ; ce que dément l'intéressé : il est en train d'établir la liste des costumes et des accessoires nécessaires aux comédies pour ne pas être pris au dépourvu (Dialogue III). Notons la précision relative aux différents tissus : drap, velours, satin, ainsi que des pièces : jupe, pourpoint, simarre, jaquette, cape, panache, parements, surveste... On peut entrevoir ici une référence autobiographique, dans la mesure où le porte-parole de l'auteur est à la fois brodeur et metteur en scène. Quoi qu'il en soit, rendez-vous est pris pour le lendemain lorsque les broderies seront terminées (Dialogue I). Changement de lieu à la fin du troisième dialogue, où les deux amis sont invités au théâtre pour assister à la répétition de la comédie (Dialogue III). C'est alors que Veridico parlera notamment de l'éclairage de la scène.

En fait, tous les trois parlent par expérience.

Ainsi, Veridico évoque l'échec d'une comédie qui mettait en scène la célèbre nouvelle de Boccace (VIII, 3), où Calandrino part à la recherche de l'héliotrope, sensée rendre invisibles. Il entend démontrer que les textes agréables à lire ne font pas forcément de bonnes comédies, celle-ci s'étant avérée « sgarbatissima »²⁹ (Dialogue I). Santino rapporte qu'il a déjà assisté à de très belles comédies déjà imprimées, à d'autres moins belles mais très agréables, et qu'il a quitté parfois la salle avec d'autres spectateurs, « mal soddisfatto », mécontent (Dialogue III). Il ajoute que souvent il est resté dans l'expectative pour ne pas avoir identifié tout de suite les différents personnages. Massimiano, nous l'avons souligné, raconte qu'il a vu pâlir des comédiens sur scène, à l'annonce d'une mauvaise nouvelle, comme si un malheur était vraiment arrivé (Dialogue III), que, lors d'un dernier spectacle, il été fortement incommodé par la fumée des lanternes (Dialogue IV) et Veridico parle à ce propos de « lunga pratica »³⁰. Mais l'expérience du metteur en scène est particulièrement mise en exergue. Ainsi, Massimiano attend beaucoup de Veridico, qui a dirigé plus de comédies qu'il n'en a composées (Dialogue III). Avec Santino, ils font son éloge : « Non mi par quasi possibile che da uno artigiano possi uscir poema degno di lode »,

²⁷ « très riche en or », « très beau », « à la nouvelle mode ».

²⁸ Voir à propos : Anna Alberati, *Tornei, giostre e balletti a cavallo*, <http://www.casatense.it/it/attivita/editoriali/118-guerre-damore-e-di-bellezza?showall=1>

²⁹ « très désagréable », « mauvaise » en un mot.

³⁰ « non certo per proprio saper, ma per lunga pratica et esperienza... », « certes pas parce que je l'ai appris dans les livres, mais par une longue pratique et par expérience... »

« vale assai », « particolarmente nella poesia comica », « vi farà meravigliare »³¹ (Dialogue I). Massimiano loue le génie³² de Veridico, manifeste sa hâte d'assister à la pièce tant il est persuadé de sa beauté et de son innovation.

Les Dialogues permettent aussi de définir l'horizon des interlocuteurs. Ainsi, Massimiano évoque une « superbe » tragi-comédie³³ donnée à Mantoue qui met en scène la bataille des Horaces et des Curiaces (Dialogue IV). Veridico parle d'une autre qu'ils donneront le lendemain, avec pour décor Constantinople, où l'originalité des costumes tiendra le public en éveil (Dialogue III). Ils sont cependant au courant de ce qui est représenté ailleurs. Massimiano a vu à Bologne des intermèdes mettant en scène Amphion ériger les murailles de Thèbes en déplaçant les pierres avec son chant, un aigle enlevant Ganymède, Deucalion jetant des cailloux par-dessus son épaule et repeuplant la terre, par exemple (Dialogue IV). Santino évoque les « scènes ouvertes » utilisées en Espagne et Veridico une pièce au Portugal, avec pour décor un bateau, le port de Rhodes, et des acteurs qui jouaient tantôt au bord de la mer, tantôt sur l'embarcation. Plus généralement, ils savent ce qui se passe en Europe et Santino donne l'exemple des comédies muettes « che in alcune parti d'Europa si costumano »³⁴ (Dialogue III).

Fiction et réalité se mêlent donc. Ce qui est valable avec l'évocation de personnages existants.

Est évoqué l'architecte Leone Leoni aretino, appelé « cavalier Leone » et qualifié de « perfetto architetto », qui édifie les décors de la ville pour le mariage du duc Guglielmo et d'Éléonore d'Autriche, en 1561 (Dialogue IV)

Mais ce sont surtout les comédiens qui sont honorés. Ainsi, Santino, à propos des intermèdes, nomme « Il Cardo nostro », qui fait apparaître quatre pèlerins demandant l'aumône, puis quatre porteurs se disputant au rythme d'une mauresque (Dialogue IV). Il s'agit de Cardo Fortunato, homme de Lettres mantouan, membre de l'Académie des « Invaghiti »³⁵. Veridico, quant à lui, cite « d'excellents acteurs » de son temps (Dialogue III) : Sebastiano Clavignano da Montefeltro, acteur dans *La Cassaria* et *La Lena* de L'Arioste, dans *l'Orbecche* de Giraldo Cinzio qui dit son admiration pour lui dans *l'Egle*³⁶ ; Giovan Battista Verato da Ferrara, célèbre comédien et metteur en scène qui, en 1547, représente *Lo Sfortunato* d'Agostino Argenti et participe au spectacle donné à Florence en 1570 en l'honneur des noces de Lucrece d'Este et de Francesco Maria della Rovere. Il prend part aussi à la mise en scène du *Sacrificio* de Beccari, à Sassuolo en 1587,

³¹ « Il ne me semble presque pas possible qu'un artisan puisse produire un poème digne de louange », « il est d'une grande valeur », « particulièrement dans la poésie comique », « il vous émerveillera ».

³² Il parle de « l'ingegno vostro », « votre génie ».

³³ « superbo da vedere », dit-il.

³⁴ « qui sont en vogue dans certaines parties d'Europe ».

³⁵ Dialogue IV note 52 : voir les Archives de Mantoue, enveloppe Davari n°14, une lettre du 15 février 1602 relative à une représentation théâtrale.

³⁶ Dialogue III note 28.

avec un prologue de Guarini, à l'occasion du mariage de Marco Pio de Savoie et de Clelia Farnese. Le Tasse lui écrit d'ailleurs une épitaphe quelques années avant sa mort. S'ajoutent « l'arguto Olivo »³⁷, Pirro (ou Piero) Olivo qui, en 1553, récite les *Suppositi* de L'Arioste, « l'acutissimo Zoppino da Mantova »³⁸, de son vrai nom Filippo Angeloni, dit « delle comedie », acteur et auteur qui dirigea la vie théâtrale de Mantoue en 1584, et encore Zoppino da Gazzolo, pour lequel nous n'avons pas d'informations. Un hommage particulier est rendu par Veridico à Flaminia (Dialogue III) : « mirabile mi è sempre paruto e pare il recitare d'una giovane donna romana, nominata Flaminia... »³⁹. Il la considère « rare » dans la profession, déclare que personne ne la dépasse, que sur scène elle donne l'impression d'être « réelle » et non un personnage ; elle sait tant jouer de la voix et des gestes qu'elle émeut tous ceux qui l'écoutent, leur procurant l'émerveillement et un plaisir immense. Santino rapporte que de nombreux sonnets et épigrammes ont chanté ses louanges et Veridico entend réciter deux sonnets en son honneur. Actrice romaine, Flaminia rencontre effectivement un énorme succès à Mantoue dans les années 1567-1568⁴⁰. Par contre, sa rivale, Vincenza Armani, n'est pas évoquée ici, même si certaines *Rime* attribuées à Leone de' Sommi lui sont dédiées⁴¹.

L'intérêt historique des *Dialoghi* est donc manifeste. Il s'illustre aussi avec la glorification de la ville de Mantoue et de son Duc.

Les trois interlocuteurs louent les fastes de leur ville (Dialogue III), qui peut se vanter d'une scène admirable, jamais vue à Naples, Rome, Florence ou Milan, la splendeur des fêtes données pour les noces du Duc, le 29 avril 1561, le décor du château monté à cette occasion (Dialogue IV).

Leone de' Sommi fait allégeance au duc de Mantoue. Il lui dédie ses Dialogues⁴², en ces termes : « Vossignoria Illustrissima », chante ses louanges, « la splendeur de son nom », « la pureté et la rareté de ses qualités », mais se présente lui-même avec une grande modestie, « sincero et officioso... », sous le nom de Veridico. De même, dans la quatrième Dialogue, Massimiano vante la magnificence du duc qui ne regarde pas à la dépense pour les éclairages du théâtre et Veridico fait de même à propos des somptueux décors éphémères montés pour les noces.

En somme, le traité présente aussi un intérêt historique indéniable.

Conclusion

En conclusion, avec ses *Quattro Dialoghi...*, Leone de' Sommi rédige un véritable manuel de la mise en scène. Il montre l'acteur à l'œuvre, mais en relation

³⁷ « le subtil Olivo »

³⁸ « le très fin Zoppino da Mantova ».

³⁹ « le jeu d'une jeune femme romaine, appelée Flaminia, me paraît admirable depuis toujours... »

⁴⁰ Pour plus de précisions, voir : Dialogue III note 29.

⁴¹ *Rime*, édition de référence, p. 84-91.

⁴² Édition de référence, Dédicace.

avec le metteur en scène, le public et le mécène. Son texte est particulièrement novateur dans la mesure où les rapports entre scénographie et dramaturgie n'ont été étudiés que partiellement jusqu'alors par un seul auteur de traités, Giraldi Cinzio. De' Sommi démontre que la comédie est faite tout d'abord pour être jouée et annonce son évolution vers la Commedia dell'Arte.

Nous laissons le mot de la fin à Christian Bec, qui remarque à juste titre que

... les premiers symptômes de la future « commedia dell'arte » font leur apparition vers le milieu du XVI^e s., dans le même temps que se manifeste une recrudescence d'intérêt pour l'édification des lieux scéniques et pour la fabrication des décors de plus en plus sophistiqués. Recherches sur les machineries théâtrales et regain du théâtre populaire s'associent dans une commune passion de la fête et du spectacle. Cette passion [...] répond tout autant à la volonté aristocratique et adulatrice de glorifier les dynasties princières à travers les fêtes de cour qu'à la célébration pompeuse de l'héroïsme chevaleresques et aux dévouements carnavalesques de type populaire⁴³.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Édition de référence : Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, saggio introduttivo a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.
- AAVV, *Le Personnage*, Paris, Ophrys, 2004.
- ALBERATI Anna, *Tornei, giostre e balletti a cavallo*, <http://www.casanatense.it/it/attivita/editoriali/118-guerre-damore-e-di-bellezza?showall=1>
- BEC Christian, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982.
- D'ANCONA Alessandro, *Gli ebrei di Mantova, in Origini del teatro italiano*, Torino, Ermanno Loescher, 1891.
- DAVICO BONINO Guido, *Cronache e descrizione di spettacoli*, in *Il teatro italiano II, La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977.
- GIRALDI CINZIO Gianbattista, *Orbecche*, introduction, notes et traduction de Jean-Laurent Savoye, Paris, L'Harmattan, 2018.
- NARDONE Jean-Luc, PERLI Antonello, *Anthologie de la littérature italienne*, tome 2, XVI^e-XVII^e et XVIII^e siècles, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- PICQUET Théa, -*Giambattista Cinzio (Ferrare 1504-1573) lecteur de Sénèque. Virilité et pouvoir dans 'Orbecche'*, Actes du Colloque *Sénèque tragique : vir, vis, violentia, virago, la virilité et ses déclinaisons*, Béatrice Charlet et Carine Ferradou, Marseille Maison du Théâtre d'AMU, sous presse. -*Jean Rotrou (1609-1650) traducteur de Sforza Oddi (1540-1611). De « L'Erofilomachia » à « Clarice ou l'Amour constant »*, dans *Le théâtre au risque de la traduction*, Avignon, ARIAS, *Theatrum Mundi* n° 28, 2018. - *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018.

⁴³ Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 211.