

LA LAUDA DRAMMATICA

*Le texte qui suit était destiné à servir d'introduction orale à une projection du spectacle *Guarda bene, disciplinato*, mis en scène par Luigi Tani, et s'insérant dans un projet d'histoire du théâtre dirigé par le professeur Federico Doglio. La projection a eu lieu dans la bibliothèque de l'Institut d'Italien de Paris III, au Centre Bièvre, le 29 novembre 1989.*

Le spectacle qui va être projeté est une reconstitution et une réinterprétation, à partir de textes puisés dans les *laudari*, de l'histoire de la *lauda drammatica*.

Il peut être utile de fixer un certain nombre de repères.

En premier lieu, qu'est-ce que la *lauda* ? Il s'agit d'un texte en vers, à sujet religieux, destiné non à la lecture mais à la récitation, voire au chant. L'évolution de la *lauda* nous amène du texte récité ou chanté à un texte « dialogué » (mettant en présence par exemple un récitant et un chœur), à un texte faisant intervenir plusieurs participants et impliquant des éléments d'abord sommaires puis de plus en plus nombreux de gestuelle, ainsi qu'une base « logistique » de costumes, d'accessoires, de décors. Cette histoire aboutira à une nouvelle forme, la *sacra rappresentazione*, sur laquelle on aura l'occasion de revenir.

Il va de soi que cette évolution implique, dans la nature même des textes, un passage progressif de la narration (de tel ou tel épisode évangélique)

à la troisième personne, à une prise en charge de cette narration par des personnages qui *se* racontent (c'est-à-dire qui racontent l'épisode auquel ils participent), jusqu'à une forme où le dialogue n'est plus simplement récit délégué aux protagonistes de l'événement mais aussi « expression » du sentiment, du « vécu » (dirions-nous en usant d'un terme à la mode) des protagonistes: l'événement n'est plus rapporté, il a lieu, sur ce qui est devenu véritablement une scène, un espace proprement théâtral. Aussi la reconstitution que nous allons voir, loin de ne présenter qu'un aspect archéologique, d'ailleurs fort intéressant, nous fait-elle assister à la genèse d'une forme théâtrale et du texte qui en est le support.

Il me paraît opportun de dire deux mots de cette forme, et de distinguer la *lauda drammatica* de ce qu'on appelle le drame liturgique. L'un et l'autre ont bien entendu une référence commune: la religion, et le corpus des textes sacrés « représentables », à commencer par l'Évangile. Ils ont aussi en commun de n'être pas du théâtre pur, mais d'avoir avant tout une fonction pratique : l'apostolat, l'enseignement et la méditation de la vérité chrétienne, et non pas - quelque soin que l'on apporte à la préparation et à la gestion du « spectacle » - une finalité artistique. C'est ce qui les distingue des formes gratuites des spectacles profanes tels que les *giullarate* que nous verrons figurer dans cette histoire de la *lauda* comme un moment « extérieur » (qui se déroule hors de l'église, sur la place publique) - mais aussi comme une allusion significative aux interférences qui ne manquent pas de se produire entre théâtre profane et théâtre sacré : interférences textuelles, et aussi le recours par exemple, en certains cas, à des jongleurs professionnels (conseiller ou interprètes de la *lauda*).

Lauda et drame liturgique présentent cependant de profondes différences. Le drame liturgique, outre le fait qu'il est en latin, naît de la messe, de l'office religieux, à la suite d'un processus d'expansion progressive. Des phrases, des commentaires (les tropes) sont ajoutés au texte de la liturgie. Puis, là où ce texte s'y prête, apparaissent les dialogues, qui s'organisent en scènes de plus en plus complexes. Pour résumer les choses de manière simpliste, disons que le drame liturgique est une messe illustrée, une messe dilatée.

La *lauda*, texte en vulgaire, naît en milieu laïc, et elle est étroitement associée à des formes de piété, à des exercices de dévotion collective parallèles aux offices religieux et qui peuvent se dérouler aussi bien dans une église que dans un autre local. Ajoutons, pour éviter toute interprétation « spontanéiste » du phénomène, que ces exercices sont, il va de soi, encadrés et contrôlés par l'autorité religieuse : tout risque de création d'une communauté hérétique est écarté et, en même temps, ces exercices de dévotion sont en quelque sorte une assurance et une barrière contre l'hérésie.

Aussi la *lauda* naît-elle au sein de ces organismes précis que sont les Confréries (*Confraternité, Compagnie*), associations de bienfaisance et de secours mutuel mais avant tout de prière. Elles existent depuis longtemps, dès avant l'An Mil, mais connaîtront aux XIIe et XIVe siècles un développement fulgurant, avec l'appui et la collaboration des Ordres Mendicants et des Tiers Ordres laïques rattachés aux Franciscains et aux Dominicains. Les confréries constituent un véritable réseau associatif, géré comme les corporations de métiers (les Arts), avec des statuts, des règlements, des fonctions électives, etc. Mais à la différence des corps de métiers, les confréries sont « interclassistes » et recrutent leurs membres dans toutes les couches de la population, nobles compris. Il y a quelques rares exceptions où elles rassemblent des catégories de travailleurs exclus du cadre des Arts: ainsi les porteurs, à Florence, constituent la *Compagnia della Misericordia* : mais ces cas sont assez rares, et toujours suspects aux autorités civiles et religieuses, qui craignent que ne se forment sous couvert de dévotion des associations dangereuses, de type syndical, dirions-nous anachroniquement.

Les premières confréries de *Laudesi* existaient donc un peu partout en Italie: leurs membres se rassemblaient plusieurs soirs par semaine pour prier en commun et réciter ou chanter des cantiques de louange, ils célébraient également les fêtes du calendrier religieux. Un changement qualitatif (déjà annoncé lors du mouvement de l'Alleluia de 1233) se produit, dans l'histoire parallèle de ces confréries et de la *lauda*, lors du grand mouvement des Flagellants, né à Pérouse en 1260 à l'initiative d'un ermite, Ranieri Fasani dont les disciples forment la confrérie des *Disciplinati di Cristo*. Bien d'autres confréries naîtront, tour à tour appelées *Disciplinati, Battuti, Saccati*. Ce gigantesque mouvement pénitentiel, qui gagne toute l'Italie et franchit même les frontières, traduit à la fois, dans une période troublée, l'aspiration à la paix (et la pénitence, l'auto-flagellation sont des pratiques destinées à "mériter" cette paix), et l'attente d'une ère nouvelle : le règne du Saint-Esprit, dont l'avènement était fixé, par les prédicateurs joachimites, en 1260. Attente d'une ère nouvelle qui, dans cette véritable « psychose de masse » (comme le dit Allegri), équivaut souvent à l'attente pure et simple de la fin du monde.

Les processions « spectaculaires » des Flagellants vont de pair avec le développement de la *lauda* dramatique. C'est à peu près à la même époque que le texte change de métrique et se modèle sur le schéma tout profane de la *canzone a ballo (ballata)*, avec strophes et refrains, que Jacopone da Todi devait immortaliser. Les manifestations de dévotion et les formes proprement textuelles s'enrichissent donc parallèlement.

Il faut enfin rappeler un autre point : l'évidente influence du mouvement franciscain sur les formes et sur les modalités de la nouvelle dévotion, et donc

sur la *lauda*. On ne peut que l'ébaucher ici. Le grand historien G. Volpe a parlé d'une véritable « controriforma del Duecento », en ce sens que l'Eglise, procédant à un « aggiornamento » hardi, reprend le contrôle (et parfois l'initiative) des nouveaux mouvements de piété collective que les sectes hérétiques avaient été les premières à proposer. Comme on l'a évoqué plus haut, les Ordres Mendiants - et surtout les Frères mineurs, dont le premier nom avait été « Frères de la Pénitence » - jouent un rôle primordial. Couvents franciscains et dominicains organisent leurs propres Confréries de *Laudesi*.

Dans le même sens, le caractère central qu'assume, sous l'impulsion de saint François, la figure humaine du Christ, le mystère de l'Incarnation, l'histoire de la Passion: le caractère en somme christocentrique de la dévotion, le désir de *l'imitation* de la vie du Christ (qui fonde la vie des Frères mineurs), tout cela anime et informe la pratique de la *lauda drammatica*. Et saint François lui-même, en disposant le spectacle de la crèche de Greccio, est en quelque sorte le précurseur des *laude* de la Nativité, de même qu'on lui doit, avec le *Cantico delle Creature*, la première *lauda* en vulgaire que nous connaissions. Enfin, la récupération de formes et de motifs profanes, cette récupération qui n'est pas un simple amalgame mais une véritable « refonctionnalisation » des éléments profanes dans un organisme religieux (qui trouvera en Jacopone da Todi son artiste à la fin du XIIIème siècle), était déjà en acte dans la pratique de saint François, lorsqu'il improvisait un sermon sur des vers profanes: « Tanto è il bene ch'aspetto / ch'ognipena m'è diletto » (*Actus*, 9).

Claude PERRUS

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

DOGLIO (Federico), *Teatro in Europa*, Milano, Garzanti, 1986, vol. 1.

ALLEGRI (Luigi), *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988.

VISCARDI (Antonio) et BARNI (Luigi), *L'Italia nell'età comunale*, Torino, U.T.E.T., 1966

Textes : entre autres anthologies, *Il teatro italiano*, vol. 1: *Dalle origini al Quattrocento*, a cura di E. FACCIOLO, Torino, Einaudi, 1975.

$e \sim e^4$

4

lb