



**HAL**  
open science

**Françoise Decroisette (éd.) (2013). L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento**

Ilaria Moretti

► **To cite this version:**

Ilaria Moretti. Françoise Decroisette (éd.) (2013). L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento. Laboratoire italien. Politique et société, 2015, 10.4000/laboratoireitalien.873 . halshs-01914373

**HAL Id: halshs-01914373**

**<https://shs.hal.science/halshs-01914373v1>**

Submitted on 6 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Laboratoire italien

Politique et société

Lectures

2015

---

## Françoise Decroisette (éd.) (2013). *L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento*

Rennes, PUR, 353 pages, 20 €

ILARIA MORETTI

### Référence(s) :

Françoise Decroisette (éd.) (2013). *L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento*. Rennes, PUR, 353 pages, 20 €

---

### Texte intégral

- 1 Le volume est le résultat de deux démarches : la commémoration du cent-cinquantième anniversaire de la proclamation du royaume d'Italie en 1861 et une série de réflexions développées à l'université Paris 8 en 2009-2011 par l'Équipe « Histoire et pratiques du spectacle vivant en Italie », centrées sur le binôme problématique « Le théâtre et l'histoire ». Ces deux motivations convergentes ont abouti à un colloque franco-italien tenu à Paris du 3 au 5 novembre 2011. Le fil rouge qui lie les différents chapitres de l'ouvrage concerne, d'un côté, la possibilité d'interroger aujourd'hui la manière dont l'histoire du *Risorgimento* s'écrit derrière les rideaux de scène et, de l'autre, la volonté d'étudier comment cette période s'inscrit dans notre époque contemporaine.
- 2 Dans *L'Histoire derrière le rideau*, temps passé et temps présent s'entremêlent, créant une constante tension dialectique. Réfléchir et écrire aujourd'hui sur la période du *Risorgimento* signifie considérer, à l'instar de Walter Benjamin, l'histoire comme objet d'une construction, « dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'à-présent » (*Sur le concept d'histoire*, dans *Œuvres*, t. III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 439). Cet « à-présent » parcourt tout l'ouvrage, où le lecteur est confronté à une actualité qui prend différentes formes. Il traverse les événements de la marche de la péninsule italienne vers l'Unité de

l'Italie, pris ainsi à témoin des luttes des patriotes pour conquérir l'indépendance et du travail des acteurs engagés dans la création d'une identité nationale. Il peut ensuite assumer le point de vue des dramaturges de l'époque, qui s'inspiraient des grands faits historiques du passé en l'« actualisant » (chap. II) pour mieux comprendre le temps présent. Enfin, son regard s'arrête sur le « temps présent ». Le volume aborde donc, à travers un parcours diachronique équilibré, la délicate question de l'identité nationale et celle de la fonction politique que le théâtre a eue au XIX<sup>e</sup> siècle et cherche à perpétuer dans un contexte empreint de scepticisme.

- 3 Au XIX<sup>e</sup> siècle, les dramaturges s'interrogent avec passion sur la façon dont l'histoire contemporaine se raconte et s'écrit au théâtre. Il est très rare, en effet, de trouver réuni dans un même répertoire dramatique le couple prétendument inconciliable de la poésie qui, pour Aristote peint les choses « dans le général » et de l'histoire qui tend à la véridicité en analysant « le particulier » des faits (*Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 42). En Italie, cette réflexion avait déjà été abordée pendant la période de la Révolution française, de la République cisalpine et de l'administration napoléonienne, alors que la force dramatique des vicissitudes historiques avait fait prendre conscience aux hommes de lettres et aux dramaturges du manque crucial d'un art théâtral capable de poser artistiquement les questions épineuses de l'histoire contemporaine. En Italie, comme ailleurs en Europe, on cherche une nouvelle forme de théâtre capable de traduire et de dépeindre sur scène les événements qui touchent la conscience collective. Il s'agit d'un art doué d'un caractère anti-aristotélien qui, comme le disait Michel Foucault, met en acte l'ancienne pratique de la *parrêsia* grecque, où se concentrent « les formes les plus intenses d'un dire-vrai » (*Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009, p. 174). En Italie, la question de l'importance du théâtre *risorgimentale* est d'autant plus difficile à traiter aujourd'hui que ce dernier, comme le souligne l'introduction, a trop souvent été jugé comme « le parent pauvre de l'histoire du théâtre italien », appréhendé encore parfois par les critiques comme un phénomène « de mœurs pittoresque », animé par la personnalité de quelques grands acteurs militants (p. 14).
- 4 Françoise Decroisette a relevé ce défi en présentant un volume riche et bien organisé, capable de fournir un regard original et approfondi sur la question. L'ouvrage est divisé en cinq chapitres contenant vingt-et-une contributions de spécialistes français et italiens, à la tête desquels on trouve une « ouverture » traitant de la question du théâtre chanté : la métaphore est légitime, vu l'importance de l'opéra que son statut historique d'art « transnational », et partant « national », porte à considérer comme le véritable protagoniste de la vie théâtrale et sociale de l'époque. Certains pourront regretter de ne trouver que deux communications liées à cet argument : mais la question avait déjà été traitée pendant cette année anniversaire. Giulio Ferroni (p. 27) parcourt les différents usages des notions de *Patria* et *Libertà* dans le langage théâtral et musical avant Giuseppe Verdi. En partant des drames romains de Métastase, jusqu'à l'utilisation de *patrie* et *liberté* dans les œuvres de Rossini et de Donizetti, en référence explicite aux idéaux d'indépendance qui s'affirment pendant la période jacobine et napoléonienne, le chercheur souligne comment le drame en musique devient un expédient scénique privilégié pour raconter la société contemporaine, en assumant un rôle de prise de conscience indispensable aux luttes du *Risorgimento*. Comme en écho lointain et presque inversé, la deuxième contribution, proposée par Myriam Tanant (p. 269), analyse l'épopée musicale de Girolamo Arrigo, *Addio Garibaldi*, présentée dans le cadre du Festival d'automne à Paris en 1972. Œuvre fondée sur un personnage historique plutôt que sur un événement précis, ce spectacle mélange théâtre musical, opéra bouffe et théâtre de marionnettes, en essayant de donner au spectateur une image du patriote racontée entre vie réelle, « mythisation » et désacralisation du héros.
- 5 Le volume prend ensuite appui sur une synthèse des réflexions développées dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle autour de ce que devait être un « genre théâtral national », comique et tragique. On pénètre ainsi dans les débats théoriques sur la comédie, dont les protagonistes sont des hommes de lettres, parfois dramaturges, Giovanni Gherardo De Rossi, Domenico Gavi, Alberto Nota entre autres (Camilla Cederna, p. 61). On comprend ainsi comment le genre comique a été, parallèlement à la tragédie et au drame historique, jugé indispensable pour définir le concept d'identité

nationale, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et comment un auteur comme Goldoni est devenu un emblème patriotique. Il revient en revanche à un homme politique, patriote révolutionnaire et penseur d'une Italie républicaine unie, ardent défenseur des idéaux de nation italienne et d'Europe, Giuseppe Mazzini, d'avoir interrogé avec constance, dans ses essais sur la littérature et le théâtre, la forme romantique du « drame historique » ; Laura Fournier Finocchiaro explore les enjeux de ce qui est pour Mazzini un nouvel « art social » capable de représenter les faits du *Risorgimento* dans la littérature et le théâtre (p. 48). L'expression dramatique et scénique d'une idée de « nation » est analysée aussi à travers l'étude des critiques théâtrales d'un librettiste célèbre, Felice Romani. Ce dernier, dans ses écrits parus sur la *Gazzetta piemontese*, suggère à ses lecteurs une idée commune de nation, en cherchant dans les scènes du théâtre parlé de l'époque le « bon enseignement » qui permet de conjuguer le plaisir avec la sensibilisation du public envers la cause patriotique (Camillo Faverzani, p. 89).

6 À travers quelques exemples significatifs, le volume s'arrête ensuite sur les quelques écrivains de la période des Restaurations, afin de définir comment, dans l'écriture dramaturgique de l'époque, les événements et les personnages du passé servent à une relecture de l'histoire du *Risorgimento*. On voit ainsi comment Manzoni, Pellico, Benedetti et Niccolini proposent dans leurs textes dramatiques d'inspiration historique des épisodes d'une histoire ancienne en relation directe avec les faits liés à l'unité nationale. Le critère de l'anachronisme permet de découvrir l'esprit et les idées de ces auteurs autour de l'histoire contemporaine. Ainsi Benedetti, dans ses textes tragiques, *Cola di Rienzo* et *La Congiura di Milano*, confond ses activités de *carbonaro* et celles de ses héros (Beatrice Alfonzetti, p. 121). De même, dans *Giovanni da Procida* de Niccolini, le héros, animateur de la révolte des vêpres siciliennes au XIII<sup>e</sup> siècle, est un révélateur des idéaux *risorgimentali* de l'auteur. (Vincenza Perdichizzi, p. 147).

7 Manzoni fait naturellement l'objet d'une attention particulière, lui dont les personnages tragiques réfléchissent la situation italienne de l'époque. Particulièrement intéressante se révèle l'analyse des *Notizie storiche* et de leur rapport avec les événements politiques et diplomatiques contemporains, notamment en soulignant, pour la tragédie *Le Comte de Carmagnola*, à travers la démonstration de l'innocence du protagoniste, le rôle que le Piémont pourrait assumer après 1815 dans l'histoire d'une nation en train de se construire (Georges Saro, p. 94). Par ailleurs, l'analyse détaillée des chœurs de la première version de *l'Adelchi*, qui raconte l'histoire de la révolte des Latins contre les Francs, guidés par le protagoniste, Adelchi, montre que ces chœurs font clairement référence aux difficultés et au courage vécus par le « peuple italien qui frémit » (Sylvia Tatti, p. 114) à l'époque de l'unification. Silvio Pellico, quant à lui, comme le montre Giovanna Sparacello, semble mettre en œuvre une autre manière d'écrire dramatiquement l'histoire ancienne en la reliant au présent, quand dans son *Iginia d'Asti*, il tisse des analogies entre l'histoire de la protagoniste, qui subit un procès pour des causes politiques, et sa situation de prisonnier à l'époque de l'écriture de la pièce.

8 À partir des années 1840, on assiste à la naissance de textes mineurs caractérisés par une fonction surtout pédagogique : ces « Dramaturgies d'en bas » (chap. 3, p. 157) avaient pour rôle capital de transmettre des messages politiques simples et clairs aux spectateurs des classes populaires qui n'avaient pas toujours accès à l'écriture littéraire et à la tragédie. Dans ce contexte, les figures des acteurs-patriotes, engagés, comme Gustavo Modena, Agamennone Zappoli, Gaetano Gattinelli et autres, acquièrent une importance fondamentale (Fiorenza Tarozzi, p. 159). Après 1860, contrairement à ce qui advenait avant l'unification où les thématiques traitées au théâtre tournaient autour de la nécessité de « chasser l'étranger » de la péninsule, c'est l'idée d'une identité nationale qui devient la thématique primordiale de la plupart des représentations (Mirtide Gavelli, p. 169). Les *copioni* de Fassini, Ciconi, Garelli et Suner forment un corpus qui témoigne en prise directe, malgré les difficultés causées par la censure, des événements historiques liés aux guerres d'Indépendance (Paola Ranzini, p. 181).

9 Federico Doglio, dans son *Teatro e Risorgimento* (Bologne, Cappelli, 1961), avait souligné la nécessité de revoir les limites chronologiques généralement attribuées à cette période (1796-1861). Pour parler de ce théâtre, il faut en effet considérer la polysémie du terme *Risorgimento*, en examinant tous les temps, non linéaires, qu'il

recouvre. En outre, il faut examiner le temps historiographique, celui de la construction des mythes nationaux, très variable selon les contextes idéologiques qui produisent l'historiographie du *Risorgimento*, et qui a été souvent protagoniste de débats divergents. La notion de « théâtre patriotique » utilisée par Doglio est ici remplacée par celle de « scena risorgimentale » qui définit mieux la complexité de la période. Cette « scène du *Risorgimento* » peut être celle élaborée durant la construction de l'Unité, en Italie, comme on l'a vu, mais aussi hors des frontières. C'est ce qu'illustre l'activité d'Adelaide Ristori qui, en jouant en italien en France, permet la diffusion d'une image forte de sa « Patrie italienne » à un moment crucial des rapports politiques franco-italiens (Céline Frigau Manning, p. 199). La scène du *Risorgimento* est aussi, et surtout, celle des années qui suivent la déclaration du Royaume d'Italie, au cours desquelles Florence et Turin sont successivement capitales du Royaume naissant. L'analyse des programmations dans ces deux capitales (Ève Duca et Cristina Barbato, p. 225) montre une stagnation du répertoire « patriotique » et une émergence de formes dramaturgiques (drame social, comédies de mœurs) où les dramaturges, comme Giovanni Verga dans *I nuovi Tartufi* (1865), soulignent les aspects négatifs de la mise en œuvre de l'unité par de nouveaux acteurs politiques inexpérimentés (Claire Chassagne, p. 243). Mais la « scena risorgimentale » permet d'inclure des exemples d'écriture dramatique et scénique plus récents, comme le drame historique *San Marco* d'Amelia Pincherle Rosselli qu'étudie Irina Possamai (p. 257), où les événements du passé sont interprétés comme berceau d'une mémoire collective, toujours héroïsée, capable d'éclairer l'histoire récente.

10 Cette notion permet aussi aux auteurs d'aborder le théâtre plus contemporain. La dernière partie (« Faire saigner les pierres », p. 281), offre un panorama des créations théâtrales qui, dans divers cadres, universitaires ou professionnels, abordent aujourd'hui la question de l'Unité et de la Nation. Les quatre études réunies envisagent les processus mémoriels mis en œuvre dans la narration scénique de cette histoire, de ces héros, grands et petits, hommes et femmes. Or il apparaît que même dans un contexte commémoratif, les auteurs préfèrent sonder les failles des « Pères de la patrie », Cavour, Mazzini (Roberto Alonge, p. 283), mais aussi d'une héroïne méconnue, Cristina di Belgioioso (Argia Coppola, p. 293), et les dérives des idéaux unitaires, interrogeant ainsi la crise collective des identités nationales qui touche l'Italie comme d'autres nations.

11 C'est le cas de la fresque historique *Fratelli di storia* de Marco Baliani qui « envisage l'histoire collective à travers une multitude d'histoires individuelles » (Élodie Cornez, p. 305) et des corps encombrants de Daniele Timpano qui, avec son *Risorgimento pop* (2009), raconte à travers les corps momifiés de Mazzini et de Garibaldi, l'histoire d'un pays qui « n'existe pas », en posant des questions sur la mémoire, sur l'identité actuelle et sur le « désert référentiel de l'Italie post-berlusconienne » (Olivier Favier, Françoise Decroisette, p. 323).

12 L'ouvrage place son axe de réflexion autour du *Risorgimento* à partir de la période de la Restauration couronnée par le Congrès de Vienne, sans prendre en compte le théâtre patriotique de la période révolutionnaire – un défi justifié par l'étude présentée en ouverture. En même temps, les approfondissements critiques et scéniques comblent les lacunes des lecteurs non spécialistes en permettant au large public d'entrer en contact avec un autre visage de l'histoire. Celle-ci n'est plus une reconstruction « savante et abstraite » modelée par les mains des historiens, mais un moyen offert par l'art pour décrire nos identités et sonder nos consciences.

---

### **Pour citer cet article**

#### *Référence électronique*

Ilaria Moretti, « Françoise Decroisette (éd.) (2013). L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento », *Laboratoire italien* [En ligne], Lectures, mis en ligne le 23 juin 2015, consulté le 06 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/873>

***Auteur*****Ilaria Moretti**

---

***Droits d'auteur***

Laboratoire italien – Politique et société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.