HAL
open science

Yambo et Francesca da Rimini. Une parodie du théâtre de D'Annunzio, en mots et en images

Michela Toppano

To cite this version:

Michela Toppano. Yambo et Francesca da Rimini. Une parodie du théâtre de D'Annunzio, en mots et en images. Cahiers d'Etudes Romanes, 2020, pp.123 - 138. 10.4000/etudesromanes.10462 . hal-03196404

HAL Id: hal-03196404

https://amu.hal.science/hal-03196404

Submitted on 12 Apr 2021

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

cahiers d'études romanes

Cahiers d'études romanes
Revue du CAER

40 | 2020
L'esprit de parodie dans l'aire romane

Yambo et *Francesca da Rimini*

Une parodie du théâtre de D'Annunzio, en mots et en images

Michela Toppano

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/etudesromanes/10462
DOI : 10.4000/etudesromanes.10462
ISSN : 2271-1465

Éditeur
Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée
Date de publication : 27 février 2020
Pagination : 123-138
ISBN : 979-10-320-0257-5
ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)

Aix*Marseille université
Initiative d'excellence

Référence électronique
Michela Toppano, « Yambo et *Francesca da Rimini* », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 40 | 2020, mis en ligne le 08 juillet 2020, consulté le 12 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org/etudesromanes/10462 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10462

Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Yambo et *Francesca da Rimini*

Une parodie du théâtre de D'Annunzio, en mots et en images

Michela Toppano
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : L'objet de cet article est la parodie de la tragédie *Francesca da Rimini* de Gabriele D'Annunzio publiée par Yambo (pseudonyme d'Enrico Novelli), écrivain polyvalent, illustrateur, marionnettiste et même producteur et réalisateur de films au début du xxe siècle. Paru en 1901 dans *Il Pupazzetto*, un journal satirique que Yambo lui-même a fondé, ce texte n'était pas destiné à être joué, mais à être lu. Cette parodie se présente tout d'abord comme un divertissement littéraire, destiné à amuser les lecteurs par la caricature des tics littéraires d'un personnage haut en couleur et de grande notoriété publique comme D'Annunzio. Cependant, malgré ce registre badin, elle n'en reste pas moins une interprétation critique du texte et de la pratique artistique dannunziens : elle fournit ainsi un échantillon intéressant de l'histoire de la réception de cette tragédie. Enfin, bien que cette posture invite à une certaine prise de distance par rapport à l'archétype, la parodie de Yambo contribue en même temps à la promotion de l'œuvre dannunzienne.

Riassunto: Questo articolo si focalizza sulla parodia della tragedia dannunziana *Francesca da Rimini*, di Yambo (alias Enrico Novelli), scrittore polivalente, illustratore, marionettista e addirittura produttore e regista di film all'inizio del Novecento. Pubblicato nel 1901 sul *Pupazzetto*, un giornale satirico fondato dallo stesso Yambo, questo testo non doveva essere portato in scena, ma semplicemente letto. Questa parodia si presenta innanzitutto come una distrazione letteraria, destinata a divertire i lettori tramite la caricatura dei tic letterari di un personaggio pittoresco e pubblicamente molto noto come D'Annunzio. Tuttavia, malgrado questo registro faceto e disinvolto, costituisce anche un'interpretazione critica del testo e della pratica artistica dannunziana: così, offre anche un campione interessante della storia della ricezione di D'Annunzio. Infine, benché una tale postura inviti ad una certa presa di distanza rispetto all'archetipo, la parodia contribuisce nello stesso tempo alla promozione dell'opera dannunziana.

Gabriele D'Annunzio fut sans doute l'une des personnalités les plus populaires auprès de l'opinion publique italienne entre les XIXe et XXe siècles. Non seulement pour sa production littéraire, mais aussi pour sa personnalité haute en couleur, ses coups d'éclat, son train de vie luxueux, ses aventures galantes, sa vie mondaine et ses déboires financiers. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit devenu une référence incontournable, capable de susciter une admiration inconditionnelle autant que l'irritation et l'agacement[1]. Il est ainsi aisément compréhensible que ses œuvres soient devenues rapidement la cible de parodies.

Il sera ici question de la parodie de la tragédie *Francesca da Rimini* de D'Annunzio publié par Yambo (pseudonyme d'Enrico Novelli) en 1901. Il s'agit de la réécriture d'une réécriture puisque la pièce dannunzienne renvoie à son tour à l'histoire des deux amants malheureux, ayant réellement existé, que Dante Alighieri rendit célèbre dans sa *Divine Comédie*.

Yambo réalisa les parodies de deux autres tragédies dannunziennes : *La figlia di Jorio* (1904) et *La nave* (1908), mais nous nous concentrerons, pour des raisons d'espace, seulement sur *Francesca da Rimini*. Ce texte étant représentatif des modalités et des effets du détournement parodique de Yambo, les remarques que nous pourrons faire à ce sujet sont valables également pour les autres textes.

Comme pour les autres parodies dannunziennes, la *Francesca da Rimini* de Yambo n'était pas destinée à être jouée, mais à être lue. Yambo la publia dans un journal satirique qu'il avait fondé lui-même, *Il Pupazzetto*[2] (1901-1908). La *Francesca da Rimini* de Yambo est extrêmement courte par rapport au texte de départ, mais respecte bien l'intrigue dans ses grandes lignes[3].

---

1 Pour D'Annunzio comme personnage dans la culture du XXe siècle, cf. Luciano Curreri (dir.), *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

2 Yambo s'inspira de la revue mensuelle homonyme créée par Arnaldo Vassallo (Gandolin) en 1886. L'article « Concorso plebiscito », publié dans le numéro du 6 novembre 1904, donne le ton du journal : « Che cos'è il Pupazzetto? Che cosa vuole? Qual vuoto viene a colmare? A coloro che invieranno le esatte risposte – noi, per quanto ci siamo lambiccato il cervello non abbiamo potuto trovarle – di queste singolari domande, verranno offerti in dono alcuni biglietti, ahimé scaduti, del prestito Bevilacqua la Masa. […] Come si può incoraggiare il Pupazzetto? Comprandolo e facendolo comprare dalle amiche. » (p. 1) La rédaction explique par ailleurs que *Il Pupazzetto* est « l'organo della democrazia letteraria illustrata italiana a centesimi dieci il numero » (p. 2). Ce périodique affiche ainsi son approche résolument parodique et satirique, qui n'épargne pas même les démarches promotionnelles auxquelles a recours le *Pupazzetto* lui-même, et sa grande accessibilité en raison de son coût très bas, ce qui en fait un bel exemple de presse populaire de l'époque.

3 La longueur de la pièce fut justement l'objet de raillerie de la part de Yambo. Dans le « Proemio » introduisant la parodie, Yambo affirme que *La Tribuna* a publié en avant-première un télégramme

Nous montrerons les multiples fonctions de cette parodie, qui est tout d'abord un divertissement littéraire. Cependant, malgré ce registre badin, elle se présente aussi comme une interprétation critique du texte et de la pratique artistique dannunziens. Enfin, bien que cette posture invite à une certaine prise de distance, la parodie de Yambo contribue en même temps à la promotion de l'œuvre dannunzienne.

Un divertissement littéraire

Yambo veut tout d'abord amuser le lecteur en se moquant d'un artiste d'une grande notoriété, qui se prenait très au sérieux et qui voulait produire des œuvres pour initiés au nom de l'art pour l'art. D'Annunzio avait l'ambition de révolutionner le théâtre par la création d'une « moderne tragédie méditerranéenne », un théâtre « sublime », opposés aux théâtres romantique et vériste, censés être commerciaux[4]. Ce théâtre « total » (dans la mesure où il incluait musique, parole et danse) voulait proposer au public de hauts idéaux, des individus exceptionnels et un texte raffiné. D'Annunzio introduisit aussi des nouveautés formelles, parmi lesquelles de longs monologues à la langue archaïsante et l'expédient du chœur, qui devait permettre d'intégrer danse, musique et parole[5].

Francesca da Rimini est représentative de ce théâtre d'art. C'était un spectacle somptueux, basé sur une reconstruction historique soignée jusqu'aux costumes et aux décors, confiés à Mario Fortuny. L'histoire elle-même, connue de tous, à l'issue tragique, mettant en scène des passions véhémentes et, pour la plupart d'entre elles, défendues, attirait le public. La présence de la célèbre actrice Eleonara Duse, dans le rôle de Francesca, amplifiait la résonance de l'événement.

---

avec les quatre mille vers de la *Francesca da Rimini* (Yambo, « Proemio », *Il Pupazzetto*, décembre 1904, p. 2). Dans une didascalie insérée dans la parodie elle-même, Yambo fait dire à Gandolin, présent dans le public: « – Sono le due meno un quarto e ancora non è scappato… il mortaccio » (p. 35). Les citations seront dorénavant effectuées à partir de cette référence.

4 Pour une réflexion approfondie sur la réforme théâtrale de D'Annunzio, cf. Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, p. 11-59.

5 En raison de ces innovations, les premières tragédies dannunziennes n'eurent pas beaucoup de succès auprès de spectateurs habitués au théâtre bourgeois. C'est seulement lorsqu'il traita des thématiques auxquelles le public italien était plus sensible, comme le nationalisme dans *La nave*, les drames familiaux ou la religiosité rurale dans *La figlia di Jorio*, que le théâtre de D'Annunzio se gagna la faveur du public. Cf. Valentina Valentini, *ibid.*, p. 52-55.

Dans sa parodie, Yambo s'amuse à rabattre ce théâtre grandiloquent sur un registre comique.

La réécriture parodique de Yambo démarre par les images. Chez Yambo, qui était aussi dessinateur, la parodie n'est pas seulement verbale, mais aussi visuelle. Il illustre les couvertures ou les pages qui introduisent ses parodies en imitant le graphisme floréal et liberty d'Adolfo de Carolis, illustrateur élégant et ami de D'Annunzio (fig. 1 et 2)[6].

À l'intérieur du texte, Yambo illustre les scènes et les personnages de la pièce parodiée. Ces images proposent au lecteur un Moyen Âge stéréotypé tel qu'il aurait pu être représenté dans l'art populaire. Ces dessins renvoient tantôt à un spectacle de marionnettes, comme dans la scène où les soldats utilisent le mangonneau contre les assiégeants (fig. 3) ; tantôt, au conte de fées, notamment dans les scènes d'intérieur, où Francesca et Paolo apparaissent comme un prince et une princesse moyenâgeux dans leur château (fig. 4) ; tantôt au Grand-Guignol, pour les scènes les plus grossièrement truculentes, comme la décapitation des prisonniers ennemis des Malatesta, l'homicide final de Paolo et Francesca, ou la scène finale où Panciotto se décapite lui-même (fig. 5 et 6)[7]. Le registre des éléments iconographiques range déjà ce texte dans la catégorie des genres mineurs.

Le détournement entrepris par les images est prolongé par la réécriture textuelle : Yambo rabaisse le genre, les contenus et la langue de la pièce de départ[8]. Il transforme ainsi cette histoire tragique, de cruauté et de sensualité[9], en un vaudeville comique et domestique, un peu fade, peuplé de personnages

6 Si ce n'est que chez Yambo, le célèbre et raffiné illustrateur dannunzien se transforme en un bien plus rustre Adolfo de Kavolis.

7 Les spectacles du Grand-Guignol, une sorte de précurseur du genre *horror*, passionnaient le public avec leur mélange « d'erotismo, orrore, violenza, sadismo e morte » (Gianni Silei, *Le radici della paura. Storia della paura tra Otto e Novecento*, Manduria, Bari, Rome, Lacaita, 2008, p. 161). Fondé en France en 1896, le Grand-Guignol était très connu en Italie au tournant du XXe siècle et inspirait différentes formes d'art populaire. Pour l'influence de ce genre théâtral sur la littérature populaire, cf. Fabrizio Foni, « I fili della ragnatela. Un fantastico (già) multimediale ? », in *id.*, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantastiche nelle riviste italiane 1899-1932*, Latina, Tunué, 2007, p. 210-305. Pour l'introduction de ce type de théâtre en Italie, cf. Carla Arduini, *Teatro sinistro. Storia del Grand-Guignol in Italia*, Rome, Bulzoni, 2011.

8 Parmi les techniques parodiques identifiées par Gino Tellini (in *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, p. 7), Yambo utilise surtout la technique du rabaissement et du jeu de mots.

9 Cf. Brigitte Urbani, « Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne », *Théâtres du Monde*, 2015, p. 12.

Fig. 1. *Francesca da Rimini*, Milan, Treves, 1902, incisions di Adolfo De Carolis.

Fig. 2. Yambo, « Francesca da Rimini », *Il Pupazzetto*, 1904.

Fig. 3. Yambo, « Francesca da Rimini », *Il Pupazzetto*, p. 17.

Fig. 4. Yambo, « Francesca da Rimini », *Il Pupazzetto*, p. 26.

Fig. 5. « Francesca da Rimini », *Il Pupazzetto*, 1904, p. 33.

Fig. 6. « Francesca da Rimini », *Il Pupazzetto*, 1904, p. 38.

comiques et écrit dans un style familier – justement le genre de théâtre bourgeois que D'Annunzio honnissait.

L'enjeu central, la passion dramatique et transgressive de Paolo et Francesca, devient une liaison insipide et banale, dénuée de toute dimension pathétique. Malatestino la définit une « tresca » (« Francesca/con Paolo tresca[10] »). Lorsque Malatestino dévoile cette liaison à son frère Gianciotto (qui devient « Panciotto » dans la version de Yambo), ce dernier lui dit tranquillement : « lasciali far » (p. 34). La figure comique d'un mari cocu et consentant prend la place du chevalier prêt à défendre son honneur bafoué. Panciotto tue quand même Paolo et Francesca, mais seulement parce que, comme Malatestino le lui rappelle, D'Annunzio ne serait pas d'accord pour laisser filer l'affaire (p. 34). Par ailleurs, toute référence aux enjeux politiques disparaît. Francesca n'est pas contrainte d'épouser Panciotto pour récompenser la famille Malatesta de l'aide militaire accordée aux Polenta, mais uniquement parce que Panciotto semble un bon parti : il s'est en effet enrichi grâce à un gain au loto !

Les personnages exceptionnels de D'Annunzio deviennent des individus banals, voire grotesques, chez Yambo. Francesca n'est plus une pucelle délicate et sensible, mais une femme frivole, sadique et très terre-à-terre. Francesca, chez d'Annunzio, ne supporte pas les cris d'un prisonnier soumis à la torture par délicatesse d'âme. Chez Yambo – où les prisonniers, effet de grossissement comique, deviennent trente –, elle ne supporte pas ces cris car ils la dérangent et s'étonne que, sous la torture, les prisonniers fassent « tutto quel chiasso » (p. 30). Elle a les allures d'une bonne ménagère attentive au prix des produits qu'elle achète. Lorsque Panciotto revient de son combat, Francesca lui offre du Chianti, dont elle souligne : « costa due lire e trentacinque al fiasco » (p. 19-20). Elle justifie sa pâleur en disant qu'elle n'a pas mis son « rossetto » (p. 30).

La passion, qui ravage Paolo et Francesca chez D'Annunzio, paraît chez Yambo un sentiment plutôt tiède. Paolo se laisse facilement distraire par des loisirs triviaux ou par la perspective d'une promotion : il arrive en retard au dernier rendez-vous avec Francesca car il était en train de boire de la « birra tedesca » et de jouer à *tressette* (p. 35). Il exulte lorsqu'il apprend qu'il a été nommé « sergent des pompiers » à Florence et oublie Francesca (p. 20). Lorsque Paolo et Francesca s'embrassent, Francesca déclare être absolument indifférente à ce baiser. Paolo, qui ne comprend pas alors pourquoi ils prennent autant de risques, lui demande : « Perché sfidiam la morte? Francesca: Sempre per fare qualcosa e anche perché rappresentiamo una tragedia. » Et Paolo rétorque :

10 Yambo, « Francesca da Rimini », *Il Pupazzetto*, décembre 1904, p. 33.

« E allora perché facciamo la commedia ? » (p. 38) Par cette remarque attribuée au personnage, Yambo signale ici au lecteur que la majestueuse tragédie du départ a été assignée à un registre bien plus humble.

Yambo insère aussi des anachronismes renvoyant à des éléments typiques de la culture et de la société du début du XXe siècle qui contribuent à rapprocher son texte d'une comédie de mœurs. Paolo est élu « sergente dei pompieri », au lieu de « Capitano del Popolo e del Comune » de Florence (p. 20). Francesca garde sur sa table de nuit (et non sur un pupitre) son livre *Galeotto*, à la différence qu'il ne s'agit pas du roman du cycle arthurien mais d'une œuvre de Paul de Kock, un auteur populaire très apprécié par le lectorat féminin du XIXe et du début du XXe siècle. Plus précisément, il s'agit d'une des œuvres les moins sentimentales de l'auteur français (*Gustave le mauvais sujet*), mais qui a le même effet romantique. Ces références à l'actualité suscitent le rire pour leur caractère incongru et transforment la grandiose reconstruction historique en photographie d'un présent petit-bourgeois et banal où les personnages s'excitent de plaisirs grossiers.

Enfin, Yambo s'amuse avec la langue et le registre. Il ramène systématiquement la langue sophistiquée et précieuse de D'Annunzio à un registre familier. Nous pouvons apprécier cette opération en mettant en parallèle les passages correspondants des deux textes. Voici, par exemple, les noms d'étoffes raffinées qu'un marchand florentin égrène en déployant les tissus sous les yeux de Francesca :

> zendadi leggeri e broccati
> d'alto ricamo, riccio sopra riccio,
> ermesini damaschi,
> sciamiti, cambellotti,
> grossagrane, stamigne,
> pignolati, uccellati,
> barbacani, fustagni[11].

Yambo remplace cette liste de mots rares par un catalogue de tissus bien plus communs, qui ressemble à une liste de courses :

> un drappo nero
> di cotonina
> morbida e fina
> e molto belle
> bianche flanelle […]
> fustagno per mutande

11 Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milan, Treves, 1922 [1904], p. 159.

fodere di cotone
in piccolo e in grande[12].

La parodie est poussée à l'extrême jusqu'au silence, dans le cas des dialogues amoureux, qui constituent pourtant les points d'orgue du texte de D'Annunzio, où l'auteur déploie toute sa virtuosité. Chez D'Annunzio, dans l'acte III, juste avant le baiser fatal, Paolo et Francesca s'abandonnent à un duo passionné et très éloquent, riche en images et en références littéraires comme le fleuve impétueux, utilisé comme métaphore de la passion et du destin irrésistible, et de nombreux *topoi* puisés dans la poésie amoureuse du Moyen Âge (le cheval comme symbole de la passion amoureuse incontrôlable[13] ou l'apparition de l'image de la femme aimée dans le cadre d'une nature printanière[14]). Chez Yambo, la rhétorique de Paolo et Francesca se tarit soudain. Ils ne savent pas quoi se dire : « Strano! Io non so che dire / *Francesca*: Io non so più parlare[15]. » Ils éclatent de rire et n'échangent que des banalités. Paolo pense ajouter une touche de poésie à la rencontre en célébrant les beautés de la nature et, pour ce faire, a recours à une parodie pascolienne :

I prati sotto il sole vesperale
nel candore iemale
scintillanti di brina:
la siepe un po' piccina
costeggiante il sentiero
il ciel bianco e non nero
risplendente lontan su la collina…
L'aiuola floreale
un asino che raglia… (p. 26)

Mais cet élan poétique, au lieu d'émouvoir Francesca, l'ennuie terriblement : « Basta, Paolo. Mi avete / seccata più di quel que fja d'uopo / È questo il vostro scopo? » (p. 26) Le comique découle ici également des écarts de registre, entre le tableau idyllique et l'irruption de l'âne – plus adapté à une nouvelle vériste de Verga – ou entre le très familier « seccata » et le littéraire « fja d'uopo ».

12 Yambo, « Francesca da Rimini », art. cit., p. 24.

13 « quando il mio desiderio / curvo in arcione avvampava con l'alito / la criniera del mio cavallo folle » (Gabriele D'Annunzio, *op. cit.*, p. 187).

14 « Inghirlandata / di violette m'appariste ieri / ad una sosta, in un prato / dove mi ritrovai / io solo, dilungatomi gran tratto / dalla scorta » (*ibid.*, p. 188).

15 Yambo, « Francesca da Rimini », art. cit., p. 25.

Yambo se moque également de l'intertextualité érudite qui émaille le texte dannunzien et la remplace par une intertextualité populaire, plus accessible. Chez D'Annunzio, dans l'acte I, les suivantes de Francesca demandent au jongleur les chansons les plus célèbres de l'époque. Cette requête permet à D'Annunzio d'évoquer les poètes médiévaux, comme Jacopo da Lentini, Guittone d'Arezzo ou de citer des poèmes du *Dolce stil novo*. L'intertextualité de Yambo est beaucoup moins sophistiquée. Une invitation attribuée à l'une des suivantes de Francesca (« Facciamo un ballo a tondo », p. 8) le pousse à faire chanter aux jeunes femmes une comptine enfantine :

> Giro, giro tondo
> un pezzo di pan tondo
> un mazzo di vïole
> per darlo a chi lo vole
> lo vole la Sandrina
> s'inginocchi la più piccina. (p. 10)

En général, à la place des références savantes dannunziennes, Yambo mentionne des auteurs plus modernes et plus connus par le grand public, comme Giuseppe Parini ou Silvio Pellico. Paolo, par exemple, déclare ainsi sa flamme à Francesca : « T'amo, io t'amo e disperato è l'amor mio ». Mais Francesca rétorque : « Che dici? Roba di Silvio Pellico! Se ti sente d'Annunzio[16] » (p. 18). Dans cette optique, il détourne complètement la citation de la nouvelle de Nastagio degli Onesti de Boccace que D'Annunzio insère dans un rêve prémonitoire de Francesca. D'Annunzio respecte le texte original et décrit le cavalier lancé à la poursuite de la jeune femme pour lui arracher le cœur. Chez Yambo, un cavalier affamé pourchasse une jeune fille pour s'emparer des foies de volaille qu'elle a dans ses mains, pour les rôtir et les dévorer. Cette histoire qui, chez D'Annunzio annonce la tragédie finale, chez Yambo est interprétée par la voyante Smaragdi pour obtenir les bons numéros à jouer au loto. De cette manière, Yambo remplace l'intertextualité précieuse de D'Annunzio par une intertextualité plus immédiatement lisible, ludique et populaire.

Toutes ces techniques renvoient au plaisir iconoclaste de Yambo, qui s'amuse à désacraliser le texte somptueux écrit par D'Annunzio. Il renverse le style sublime du modèle en un registre beaucoup plus bas, il le contamine avec des références à Pascoli, Pellico, Parini, elles-mêmes galvaudées, et à la culture populaire, sûr que la perception du décalage produira un effet comique chez ses lecteurs.

---

16 Silvio Pellico aussi a réalisé une réécriture de la Francesca da Rimini. Écrite en 1814, elle fut mise en scène en 1818 et eut beaucoup de succès.

Une relecture critique du texte et de la pratique artistique

Bien que cette parodie ait essentiellement une fonction divertissante, elle se présente aussi comme une relecture critique. En effet, les déformations parodiques ne se limitent pas à provoquer le rire chez le lecteur : elles fournissent aussi, de manière indirecte, des clefs d'entrée dans le texte de départ et font allusion aux dynamiques concrètes de la pratique artistique dannunzienne.

Yambo, en grossissant le trait, attire l'attention sur la fonction de certaines images. C'est le cas, dans l'acte I, du tombeau antique situé au milieu de la cour et utilisé comme jardinière. Chez D'Annunzio, une suivante y verse de l'eau ensanglantée. Francesca émet l'hypothèse que ce tombeau a été la sépulture d'une vierge martyre. Cet élément amorce l'identification Francesca/vierge martyre et anticipe sa fin tragique. Chez Yambo, cette image est toute de suite décryptée par l'« explication de texte » de Francesca. La vue de ce tombeau baigné de sang la pousse à soupçonner qu'un « destino fatale » incombe sur elle (p. 14). Cette explicitation détruit l'effet poétique et évocateur du symbole, mais en explicite la signification, et donc l'intention de l'auteur. Le même effet est produit par le réemploi décalé de la métaphore alambiquée du fleuve. Pour D'Annunzio, il s'agit d'un élément rythmique qu'il décline de multiples façons à plusieurs moments du texte. Cette métaphore renvoie tantôt à un fleuve réel dans lequel Francesca aurait voulu se noyer pour se soustraire à la souffrance provoquée par cet amour impossible : « E malvagio voi foste / che non m'abbandonaste alla fiumana[17] » ; tantôt à la naissance impétueuse de l'amour chez Francesca (« Et il sorso / che voi mi deste, al guado della fiumana bella, vi sovviene ! / col vostro falso cuore / pieno di tradimento e di follia / fu l'ultimo, fu l'ultimo che tolsemi / la sete […] ») (p. 102) ; tantôt au destin qui entraîne inéluctablement tous les personnages : « Eravamo tutti / senza potere e disperati / miseri et ignari, / su la riva d'un fiume, / incolpevoli tutti, / su la riva d'un fiume rapinoso » (p. 150). La récurrence de cette image attire l'attention de Yambo, d'autant plus que D'Annunzio utilise un synonyme rare (« fiumana ») à la place de « fiume ». Mais chez Yambo, ce leitmotiv devient un tic obsessionnel. C'est une « idea fissa » bien incrustée dans la tête de Francesca[18]. L'expression « fiumana bella » revient à plusieurs reprises dans sa bouche, mais comme un tic langagier : « Oh, la fiumana bella! / Oh, la bella fiumana, / fiumana bella oh! » (p. 16) Yambo recycle cette métaphore de

17 Gabriele D'Annunzio, *op. cit.*, p. 101.

18 Yambo, « Francesca da Rimini », art. cit., p. 19.

manière décalée, pour susciter le rire, mais il montre aussi qu'elle est un élément structurant le récit de la passion amoureuse dans le texte de départ.

Yambo s'arrête aussi sur une des nouveautés formelles introduites par D'Annunzio : le chœur. Dans la tragédie, le chœur est incarné par le groupe des suivantes de Francesca. Alors que chez D'Annunzio elles engagent une joute verbale très littéraire avec le jongleur, chez Yambo elles chantent une « nenia molto noiosa ». Elles avouent n'avoir « nulla da dire » et se rabattent enfin, comme nous l'avons vu, sur une comptine pour enfants (p. 10). Yambo se moque de l'utilité esthétique de cette trouvaille, qui n'apporterait aucune valeur ajoutée : mais ce faisant, il attire l'attention aussi sur une des nouveautés dannunziennes.

Enfin, Yambo fait allusion aux contenus provocateurs des pièces de D'Annunzio, qui lui ont valu l'accusation d'immoralité. Il fait répéter à Malatestino plusieurs fois, sans aucune raison : « Perdio ». Il choque ainsi une partie du public, qui se scandalise du fait que ce blasphème a été introduit « solo per far piacere al poeta » (p. 32). Yambo exprime par là le point de vue d'un public bien-pensant qui considère certains contenus des pièces dannunziennes comme inconvenants. L'individu exceptionnel, qui se plaçait au-dessus de la morale et des normes communes, dérangeait un public habitué à des comédies domestiques et imprégnées de valeurs bourgeoises. Chez Yambo, ces défis à la morale commune sont présentés comme des provocations gratuites.

La parodie porte aussi son attention sur la pratique concrète de la création artistique. Elle met en évidence le rôle des multiples acteurs intervenant dans le processus de création, diffusion et réception : l'œuvre elle-même, son auteur, le public, la critique littéraire et les exigences du marché de l'art.

Ainsi, Yambo rappelle-t-il constamment le rôle de D'Annunzio en tant qu'auteur à l'intérieur de la pièce. Par exemple, Paolo assure à Francesca qu'ils peuvent imiter Silvio Pellico, car, en raison du bruit des tonneaux lancés par le mangonneau « Gabriele non può sentire niente » (p. 19). Plus loin, Malatestino déclare sans conviction son amour à Francesca. Il se justifie en disant que c'est la volonté de D'Annunzio : « di te, scusa, Francesca, non m'importa, ma così vuole il Vate » (p. 31). L'œuvre se présente donc comme le résultat, quelque peu arbitraire, des choix de D'Annunzio, un démiurge plutôt autoritaire dont se moquent ses propres créatures fictionnelles. Dans d'autres cas, Yambo attire l'attention sur le caractère factice du jeu de scène. Ainsi, transpercé par Panciotto, Paolo invite Francesca : « Facciamo dunque finta di morire » (p. 39). Yambo casse ainsi l'illusion théâtrale en rappelant qu'il s'agit du résultat d'un ensemble de conventions.

La parodie de Yambo fait allusion aussi aux relations entre D'Annunzio et la critique littéraire. Dans les didascalies il mentionne, parmi les spectateurs,

la présence de Trou D'Ambre (Lucio D'Ambra[19]), qui soutient D'Annunzio de manière inconditionnelle. Trou d'Ambra s'exclame que le *girotondo* des suivantes de Francesca est un « capolavoro », voire un « miraggio » (p. 11). Plus loin, alors que le public se scandalise en entendant les « Perdio » blasphèmes de Malatestino, Trou d'Ambre boit du petit-lait (« brodo di giuggiole ») et les considère une « bella trovata » (p. 33). Ces allusions à Lucio D'Ambra et à son adhésion sans réserve suggèrent que le succès de l'œuvre dannunzienne ne se fonde pas seulement sur la beauté objective de la pièce, mais aussi, plus pragmatiquement, sur un cercle de partisans complaisants et influents du milieu littéraire. La parodie fait ainsi dialoguer deux publics et deux types de réceptions, les critiques littéraires élitistes, un peu snob et peut-être aveuglement acquis, d'une part, et le grand public avec son bon sens, plus perplexe face à certains choix esthétiques de D'Annunzio.

Enfin, Yambo se moque de l'attitude contradictoire de D'Annunzio qui, malgré le dédain qu'il affiche pour la littérature de masse et son idéal de l'art pour l'art, a grand souci du succès de ses pièces. Une didascalie, à la fin du texte, explique que D'Annunzio soumet sa pièce à des « tagli cesarei » : Yambo rappelle par là les « techniques d'après-vente » de D'Annunzio. Ce dernier, en effet, avait l'habitude de mettre en scène les pièces intégrales lors de la première représentation et de couper les parties moins théâtrales ou plus dérangeantes pour les spectateurs lors des représentations suivantes afin de lui assurer le succès du public.

Yambo souligne ainsi les contradictions entre la théorie et la pratique, entre l'idéal de l'art pour l'art affiché par l'auteur et les dynamiques de production, réception et diffusion auxquelles D'Annunzio doit se plier pour promouvoir son œuvre.

Un élément de promotion de l'œuvre dannunzienne

Yambo invite, par cette parodie, à prendre les distances du texte et se rit des incohérences de D'Annunzio. Cependant, loin de discréditer ou de délégitimer l'auteur abruzzais, la parodie de Yambo participe, bien que de manière non intentionnelle, des opérations de promotion de l'œuvre de D'Annunzio. Cette parodie, comme celle des autres pièces dannunziennes, parut dans la revue *Il Pupazzetto* avant la première représentation théâtrale. Elle fut composée à partir

19 Lucio D'Ambra était un critique théâtral très connu à l'époque.

des interviews que D'Annunzio avait l'habitude d'accorder ou de passages textuels qui étaient publiés dans des journaux avant le spectacle[20]. Cette parodie alimente donc l'attente déjà créée par les autres anticipations. Cette fébrilité du milieu culturel, exaspérée par les renvois de la première représentation, fait d'ailleurs l'objet de moqueries dans le « Proemio » à la parodie de *Francesca da Rimini*.

En outre, ce texte offre l'occasion de mentionner d'autres œuvres de D'Annunzio, en en faisant ainsi la publicité. Par exemple, dans l'acte IV, Francesca met dans son lit, grand ouvert, le *Fuoco* de D'Annunzio. D'Annunzio lui-même avait bien compris que le texte de Yambo pouvait contribuer à sa popularité. C'est pourquoi il montra qu'il l'appréciait, ou, du moins, qu'il la tolérait, alors qu'il attaqua en justice Eduardo Scarpetta pour *Il figlio di Jorio* : cette dernière parodie fut en effet perçue comme un plagiat[21]. La parodie de Yambo, en revanche, consolide, auprès du public mondain et bourgeois qui se presse aux premières représentations du *Vate*, la stature de D'Annunzio et contribue à en faire un personnage incontournable et une référence de la scène littéraire italienne.

Conclusion

Cette relecture de la *Francesca da Rimini* de D'Annunzio, effectuée sur le mode parodique, de manière somme toute frivole et légère, présente malgré tout un certain intérêt critique. Yambo, en se moquant du sérieux du texte de départ, explicite en même temps les intentions et les procédés qui constituent la marque de fabrique de l'auteur abruzzais. Par ailleurs, en mettant en perspective les différents points de vue des contemporains sur les pièces dannunziennes,

20 Valentina Valentini fait allusion à cette habitude dans *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annuzio*, *op. cit.*, p. 52. Yambo lui-même décrit la démarche qu'il suit pour écrire ses parodies à propos de *La nave* dans le *Pupazzetto* de février 1908. Lors d'un entretien, D'Annunzio lui aurait parlé de sa tragédie et lui aurait permis de recueillir ces informations : *La Nave* serait una « tragedia di gloria e di dolore: una tragedia dove sarà trasfusa tutta la poesia del mare » ; elle serait écrite en « endecasillabi molto sciolti: sonanti e puri come la voce della gloria. Nella tragedia sono intercalate danze e cori » (Gabriele D'Annunzio, « La nave », *Il Pupazzetto*, février 1908, p. 1-2). L'effet comique de la parodie découle effectivement de l'exploitation irrévérencieuse de ces motifs.

21 À ce propos, D'Annunzio écrit à Emilio Treves, en l'incitant à demander le séquestre du *Figlio di Jorio* : « Come tu hai veduto dal brano pubblicato nella *Tribuna*, come io mi sono accertato nell'aver sotto gli occhi il manoscritto, si tratta non di una parodia – come quella di Yambo –, ma di una vera e propria contraffazione, con traduzione di intere scene, quasi letterale! » (Valentina Valentini, *op. cit.*, p. 229-230)

il apporte aussi une petite contribution à l'histoire de la réception de cette pièce. Enfin, il montre les contradictions de D'Annunzio, partagé entre aspirations élitistes et volonté de toucher le plus grand nombre, entre ambition affichée de se consacrer à l'art pour l'art et nécessité de composer avec les contraintes liées à l'existence d'un marché artistique où il s'agit aussi de promouvoir un produit commercial. L'opération de rabaissement général de la tragédie désacralise ainsi l'œuvre et la figure dannunziennes tout en contribuant à alimenter la notoriété de l'écrivain.