



Atlante

Revue d'études romanes

22 | 2025

**Aux confins du silence : langages et métamorphoses
du silence dans le monde hispanophone du Moyen
Âge à nos jours**

Des confins du texte aux silences de la salle : l'*introito* dans la *comedia* profane et urbaine du premier XVI^e siècle

*From the Confines of the Text to the Silences of the Audience: the introito in
Profane and Urban comedia of the Early 16th Century*

*De los confines del texto a los silencios del público: el introito en la comedia
profana y urbana de principios del siglo XVI*

Thomas Marti



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/atlante/40255>

DOI : 10.4000/143ew

ISSN : 2426-394X

Éditeur

Université de Lille – Laboratoire CECILLE ULR 4074

Référence électronique

Thomas Marti, « Des confins du texte aux silences de la salle : l'*introito* dans la *comedia* profane et urbaine du premier XVI^e siècle », *Atlante* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 01 avril 2025, consulté le 12 juin 2025. URL : <http://journals.openedition.org/atlante/40255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/143ew>

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Des confins du texte aux silences de la salle : l'introito dans la *comedia* profane et urbaine du premier XVI^e siècle

From the Confines of the Text to the Silences of the Audience: the introito in Profane and Urban comedia of the Early 16th Century

De los confines del texto a los silencios del público: el introito en la comedia profana y urbana de principios del siglo XVI

Thomas Marti

- 1 « *Perseguir a Torres Naharro por la Roma de 1515 es como perseguir a un fantasma que va dejando huellas de su paso en los más ilustres salones y entre los más renombrados personajes. Cuanto más se le insta a dejarse ver, más se desvanece* »¹. La présence fuyante qu'évoque ici Joan Oleza est celle du fondateur du premier théâtre espagnol et urbain représentable, Bartolomé de Torres Naharro qui, en 1517, publia la première édition de son recueil dramatique intitulé *Propalladia*. Entre 1512 et 1515, le dramaturge espagnol développa, en effet, son activité dramatique dans la Cité éternelle. Là, il entra en contact avec quelques-unes des plus éminentes figures de la cour de Léon X. Ainsi, parmi ses prestigieux mécènes, on peut compter l'influent Giulio de Medici ou encore le sulfureux Cardinal Bernardino de Carvajal². Plus tard, il rejoignit Naples, où il entra au service d'Isabella d'Este et enrichit son recueil de deux nouvelles *comedias*, publiées en 1521, sous son illustre patronage.
- 2 Ainsi, bien qu'il conçût et fit jouer la majeure partie de son œuvre dramatique pour les cours les plus raffinées et reconnues de l'époque, force est de constater combien rares sont les vestiges que nous conservons d'une telle activité. En ce sens, J. Oleza ajoute que si le dramaturge

conoce y es conocido de las figuras más representativas de aquella corte, resulta desconcertante comprobar cómo ninguno de los numerosos y riquísimos diarios relaciones,

*crónicas, historias, que en aquella época se redactaron en la corte, captó un solo momento de la vida de nuestro autor*³.

- 3 Peut-être est-ce là le pendant des plaintes répétées qu'il livre dans le paratexte de son ouvrage. Décrivant son activité à l'ombre des puissants, il déclare : « *Toda mi vida siervo, ordinariamente pobre* »⁴.
- 4 Dans cette disparition ou mise en retrait de la figure auctoriale, dans les silences que son œuvre suscite, sans doute faut-il voir, encore, l'une des caractéristiques prégnantes de la poétique de sa production dramatique. En effet, à l'heure où la représentation théâtrale tend à se constituer comme l'une des composantes essentielles des célébrations nobiliaires ou cardinalices, l'activité théâtrale doit nécessairement être analysée au prisme des enjeux de pouvoir singulier dont elle fait l'objet. En ce sens, Ricardo Rodrigo Mancho évoque à propos du drame pastoral, chronologiquement antérieur au théâtre urbain, que ces œuvres « *se habían adecuado a la demanda de la nobleza [... y] respondían al motivo de representación y su ideología* »⁵. Il souligne encore une certaine rigidité du contexte de production ainsi que les contraintes qui pèsent sur la création lorsqu'il indique que

*La risa nunca es gratuita en el teatro: previamente a la representación hay toda una serie de coordinadas extrateatrales que convienen en una especie de pacto que determina la orientación ideológica de la risa, y con ello, las situaciones y personajes cómicos. [...] Las convenciones teatrales (o ideológicas) impedían la orientación hacia la burla del estamento en el poder*⁶.

- 5 La conformité qu'évoque ici le critique renvoie notamment à la notion de complaisance dont nous avons participé à examiner les ressorts et les implications pour l'analyse du théâtre profane. La complaisance, en effet, permet d'éclairer les singularités poétiques de ce genre. Dans la mesure où il s'agit de commandes, produites et vouées à être représentées dans un contexte aulique, au-delà d'une simple entreprise de séduction et de propagande, elle contribue à interroger la tension qui se joue entre création et réception et les enjeux qui parcourent l'écriture et le jeu. Si de nombreux silences entourent la pratique du théâtre profane et urbain représentable, nous analyserons ces lacunes et leur éloquence en prenant en considération cette nécessaire complaisance, à la fois comme principe scripturaire et spectaculaire.

Le texte face aux silences d'un théâtre

- 6 Le silence entoure l'œuvre de Torres Naharro ainsi que la pratique scénique qu'il participa à fonder. Si de la vie du dramaturge et de ses épigones, nous ne conservons que peu de traces documentaires, les huit *comedias* qui composent son ouvrage et le texte introductif qui l'accompagne dévoilent une nouvelle façon de faire du théâtre, de l'écrire et de le jouer.
- 7 Ainsi, après avoir convoqué dans le *Proemio* les définitions de la comédie issues d'auteurs antiques, Torres Naharro livre la première théorie comique en langue vernaculaire. Tout en encadrant la réception littéraire de son œuvre, il établit un art dramatique pensé pour la scène. Dès lors, non sans mépris ou défiance envers les classiques – dont les préceptes sont « *más largo de contar que necesario de oír* »⁷ –, il affirme : « *Quiero ora decir yo mi parecer pues el de los otros he dicho y digo así que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado* »⁸. Cependant, tout porte à croire que la diffusion du modèle

naharresque passa davantage par l'écrit que par la scène. Si on ne conserve aucune trace de représentation de son œuvre sur la péninsule ibérique, la *Propalladia* y connut en revanche un succès considérable : d'abord publié à Séville à partir de 1520, l'ouvrage fut régulièrement réédité au cours de la première moitié du XVI^e siècle. En 1559, l'œuvre semble attirer l'attention des censeurs du Saint-Office espagnol qui décidèrent de l'inscrire dans le premier *Index prohibitorum*. Ce n'est qu'en 1573, que paraît une nouvelle version de l'exemplaire, cette fois, « *reformado y limpiado de todo lo que pareció ser de inconveniente* »⁹ ainsi que l'écrit Juan López de Velasco, chargé d'en faire la révision.

- 8 Si la fortune littéraire semble dépasser le dynamisme scénique de la *Propalladia*, avant son interdiction, nombre de dramaturges d'expression castillane durent trouver dans ce théâtre conçu pour les cours italiennes, un modèle dramatique à imiter. De cette façon, dès les années 1520, des auteurs de cours comme Jaime de Huete ou Agustín Ortiz ne manquèrent de récupérer le prototype poétique et dramatique exhibé à la fois dans le *Proemio* et dans les *comedias*.
- 9 En des années où l'activité dramatique échappe encore pour un temps à la censure la plus drastique, se déploie une nouvelle modalité dramatique, profane et urbaine, qui fit florès jusqu'en 1559. Si le phénomène reste parcouru de nombreuses inconnues, notamment celles liées à la représentation et à la pratique scénique, pour en saisir la complexité, il convient de se pencher sur les témoignages que nous en conservons, c'est-à-dire les textes, seules données capables de laisser entrevoir le fait théâtral dans toute sa profondeur, de la réplique à la scène. Quoique les textes que nous manipulons demeurent encore exempts de critères éditoriaux spécifiques – la publication des écrits dramatiques, qu'ils soient profanes ou religieux, se fait, le plus souvent, sur le modèle du *Cancionero* –, force est de constater que les huit *comedias* de Torres Naharro ainsi que celles de ses épigones, offrent pleinement à lire, mais surtout à entendre, ou du moins, à deviner, une scène et son public.
- 10 Ainsi, si la représentation et ses conditions n'ont laissé que quelques vestiges, éminemment lacunaires, seuls le texte dramatique et les études autour des pratiques scéniques permettent de les reconstituer à rebours, en somme, de chercher à saisir une réalité fuyante depuis les manifestations de son absence. S'il ne s'agit pas d'entreprendre de reconstruire les modalités pratiques de représentation, notre projet sera d'examiner dans quelle mesure les textes donnent aussi à entendre la salle. Pour ce faire, notre attention se portera avant tout sur l'un des éléments caractéristiques de ce théâtre, à savoir l'*introito* et son rapport aux silences et à la pluralité paradoxale de leurs déclinaisons, entre mutisme et vacarme, éloquence et non-sens.

Dans les silences de l'*introito*

L'*introito* ou faire entendre le vacarme d'un berger

- 11 Parmi les caractéristiques formelles et dramaturgiques du théâtre profane et urbain, l'*introito* constitue de toute évidence l'une des plus singulières. La paternité et la systématisation de cette composition en vers, placée à l'orée de la pièce, reviennent à Torres Naharro et, à sa suite, elle est largement reprise par ses épigones (Jaime de Huete, Bartolomé Palau, Agustín Ortiz notamment) et transposée dans d'autres modalités génériques, comme le drame pastoral (Juan del Encina)¹⁰.

- 12 D'ordinaire prononcé en *sayagués* par un personnage de berger anonyme, l'*introito* paraît d'abord répondre à un enjeu pragmatique, éminemment conditionné par les contraintes propres à la réalisation scénique des œuvres. Car, si cet élément est conservé dans les versions publiées des textes, il renvoie avant tout à la scène et induit une communication adressée bien davantage à un public qu'à un lectorat.
- 13 Ainsi, c'est par un « *Dios mantenga* » que le premier personnage entre en scène et salue son auditoire. Les ouvertures déclinent à l'envi cette salutation conventionnelle du langage des bergers et placent d'entrée de jeu la communication instaurée dans le registre de l'irrévérence et de la provocation. Ce salut revêt en effet « *cierto matiz irónico, dado que la fórmula resultaba un tanto irreverente y descortés si se utilizaba indiscriminadamente* »¹¹. En ce sens, le personnage principal du *Lazarillo de Tormes* exprime assez bien le caractère grossier de la formule lorsqu'il énonce :
- Acuérdome que un día deshonoré en mi tierra a un oficial y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: "Mantenga Dios a Vuestra Merced". "Vos, don villano ruin -le dije yo-, ¿por qué no sois bien criado? ¿"Manténgaos Dios" me habéis de decir, como si fuese quienquiera*¹²?
- 14 Partant de cette provocation initiale, le discours inaugural du berger se déploie ensuite sur le mode d'une *captatio malevolentiae* qui se développe avant tout au moyen de récits régulièrement incisifs. Parmi les thèmes récurrents, il exprime la supériorité de la vie paysanne sur celle des courtisans ou relate encore ses prouesses sexuelles pour mieux chanter pouilles à son auditoire. Ainsi, le public est fréquemment désigné comme des « *pobretos* » (v. 50), ou « *bobarrones* » (*Comedia Soldadesca*, v. 40 ; *Comedia Grassandora* [1539]¹³, v. 6 ; *Comedia Rosabella* [1550]¹⁴, v. 116), comparé à des ânes endormis¹⁵ ou considéré comme dépourvu d'intelligence (*Comedia Grassandora* [1539]). Dans la *Comedia Tesorina* (1525) de Jaime de Huete¹⁶, le berger s'adresse « *a quantos estáis oyendo* » (v. 7) en le dénommant « *[a]bobados /que vivís en mil cuidados* » (v. 10-11)¹⁷.
- 15 Le berger manque rarement de louer ses propres compétences pour s'en prendre à son auditoire et le mettre au défi. Ainsi dans la *Comedia Soldadesca* le personnage protatique déclare :
- cada cual es bachiller
y presumen anfenito
después no saben comer
ni desollar un cabrito
los letrados
que enfingen de necenciados*¹⁸.
- 16 Que les *bachilleres* désignés ici constituent ou non le public véritable de la *comedia*, le berger semble, par leur évocation, chercher à défier l'ensemble de l'auditoire réuni face à lui. Dans cette perspective, les descriptions des conquêtes féminines des bergers et les récits impudiques qui s'ensuivent participent encore du discours provocateur du personnage. Ainsi, dans la *Comedia Radiana*¹⁹, le personnage relate comment il est tombé dans le piège de deux prostituées malhonnêtes²⁰ alors que, dans la *Comedia Tesorina*, il formule graphiquement les talents érotiques féminins, capables de vous briser les os²¹. Ces textes hybrides, empreints de l'expressivité célestinesque mettent donc au-devant de la scène une matière dramatique dont le rire, intimement lié à la morale, sert de châtement.

L'attente comme silence

- 17 De ces récits impudiques ou provocateurs qui occupent souvent plusieurs centaines de vers, on remarque généralement qu'ils sont, à première vue, déconnectés de la trame centrale. Aussi, au sein de ce qui se manifeste d'abord comme une composition quasi autonome, isolée du reste de la pièce, et prononcée par un locuteur d'ordinaire exclu de l'intrigue, ces anecdotes sont la plupart du temps considérées au prisme de leur potentialité comique. Le rire, suscité par le décalage et la surprise d'un discours apparemment affranchi de tout poliquement courtois, semble agir au même titre qu'un lever de rideau ou que les trois coups de brigadier. En ce sens, en l'absence de ces « marque[s] obligée[s] de la théâtralité »²², l'*introito* signale le début de la représentation et instaure le passage de la réalité de la salle vers l'illusion qu'est la fiction dramatique²³. En cela, il impose encore un cadre au spectacle qui s'installe : à la fois le silence nécessaire à l'écoute et à la compréhension et les clés herméneutiques à l'appréhension de l'intrigue.
- 18 Ainsi, selon une temporalité très personnelle et dans un jeu métathéâtral, le berger, évoque et finit par remplir la mission dont il dit être chargé par l'auteur, à savoir la présentation du drame à venir. Si dans la *Comedia Vidriana* le berger inaugure son discours par « *Doy al diablo a q[ui]en me ha puesto / en este encombro y error; / yo no se hablar más que cesto / y han me echo embaxador* »²⁴, dans la plupart des *comedias*, pareille discipline ne se manifeste qu'après moult attaques au public. Cette mise en scène de la parole est notamment identifiable dans la *Farsa Salamantina* où il déclare : « *Mas, cuytado, / los otros me han embiado / ha hazeros saber un poco, y estoy me aquí descuidado / contandos cosas de loco* »²⁵.
- 19 S'ouvre alors le second temps de l'*introito* qui, sur le plan éditorial, est désigné de façon distincte comme « *argumento* ». Il offre une présentation, plus ou moins précise²⁶, de l'intrigue, en détaillant parfois les divisions externes (*jornadas*) et les entrées et sorties des personnages.
- 20 Dans la *Comedia Tinellaria*, Torres Naharro indique et explicite le choix du titre en recourant à l'intertextualité : « *la comedia intitulos / a tinelo, Tinellaria, / como de Plauto notamos / que de asno dijo Asinaria / Y entre nos, / tinelos y asno, par Dios, / no difieren mil pasadas, / pues ya veis que todos dos / se mandan a bastonadas.* » (v. 90-99). Il évoque également la durée de la représentation : « *Del tardar, / dos horas puede durar, / poco más, según yo siento* » (v. 110-112).
- 21 L'*argumento* répond, au moins partiellement, à une fonctionnalité pragmatique, celle de décrire l'œuvre à venir et d'assurer sa bonne compréhension. Néanmoins, il convient de remarquer comment l'*argumento* se déploie selon le principe du laconisme et de la lacune. Ainsi dans la *Farsa Salamantina*, le berger se contente d'annoncer : « *Vin, señores, / ha hazeros sabidores / que sepáys, muy sin letijo, / que vnos seruivores / hos quieren dar regozijo. [...] / Sola hora sabréis / que vna farsa muy fina / llamada Salamantina: / lo de más, bien lo veréis.* » (v. 155-164). L'exemple est ici révélateur de la hardiesse qui s'exprime dans des *introitos* qui s'avèrent particulièrement déceptifs. En cela, l'*introito* paraît, tout entier, manifester une forme de mutisme structurant. Derrière le flot de paroles du berger se cache ce qui s'apparente à un refus de véritablement dire qui, dans ce tintamarre, décline un rapport singulier et paradoxal au silence.

Le silence comme imposition complice

- 22 Des critiques tels que J. E. Gillet²⁷ et S. Zimic ont montré que, dans l'*introito*, au-delà du jeu que les attaques et les provocations prononcées par le rustre berger peuvent impliquer, ces récits débridés entretiennent quelques coïncidences thématiques avec l'intrigue centrale. Ainsi, les échos qui se tissent entre l'action et les discours des personnages principaux et ceux du locuteur inaugural contribueraient à construire l'effet psychologique de la pièce et forger l'horizon d'attente du spectateur²⁸.
- 23 Cependant, au-delà de la dimension référentielle ou créatrice des discours introductifs, cette parole paraît moins renvoyer à un dire véritablement éloquent²⁹ que décliner l'absence, et partant, le silence. En reprenant les mots de P. Pavis à propos du rideau, nous saisissons que le propos liminaire « montre qu'il cache, est un *larvatus prodeo*, il excite la curiosité et le désir du dévoilement »³⁰.
- 24 Dès lors, plus que de réellement désigner un horizon, la performativité de l'*introito* repose sur l'attente ludique et son pendant – le retardement – qu'il instaure et théâtralise. Parmi les stratégies mises au service de l'attente, le discours se déploie également dans l'ordre du *meta*, lorsque, comme nous l'avons vu, le berger de la *Farsa Salamantina* commente son action et confesse sa propre sottise : « *y estoy me aquí descuidado / contandos cosas de loco* » (v. 153-154). En outre, le berger feint à maintes reprises d'oublier la raison de sa venue sur scène, exhibant, une fois de plus, toute la fonctionnalité comique d'un personnage qui se caractérise d'abord sous l'angle de l'imperfection et de la lacune. Ainsi, dans la *Comedia Tideia*³¹, le berger signale son étourderie, mais somme le public de ne pas s'en aller :

*Hora andar,
n'os quiero más embargar
son deziros a qué vengo,
que, a la fe, con el hablar
muchas vezes me detengo.
Si queréis
escuchar, mirá, veréis:
que, que que, no sé qué diga,
nos' me aliembra lo que es,
joh mamorra de boñiga!
Quiero ir
me lo tornen a decir.
No se vaya, hao, ninguno:
Ya deslumbro mi venir,
no quiero ser importuno*³².

- 25 À bien des égards, la parole portée par ces récits peut être associée à celle du fou. En cela, c'est de nouveau un rapport paradoxal au silence qui se déploie, compris cette fois dans une absence de *bon sens*. L'abondance et la démesure de la diatribe expriment le chaos à un moment où l'*introito* cherche pourtant à instaurer l'ordre dans une nouvelle rupture de l'horizon d'attente du spectateur.
- 26 De surcroît, il convient de relever comment le retardement du début de la pièce, et son comblement par le récit comique du berger, constitue une *captatio* dont la seule fin véritable n'est autre que la mise en sourdine du spectateur, sommé de garder le silence. Sans doute, est-ce bien davantage en ce sens que l'*introito* contribue à « *disponer los ánimos para lo que sigue* »³³. Ainsi, cette partie liminaire, nous l'avons vu, caractérisée par la lacune et le laconisme, décline en réalité le silence sous des formes diverses, tout

en tâchant de l'imposer à son auditoire. Par conséquent, l'*introito*, au-delà de sa dimension poétique, mérite d'être analysé comme une véritable protofabrique du spectateur.

- 27 Dans la *Comedia Tinellaria*, le locuteur inaugural cherche en effet à configurer la bonne réception du spectacle à venir :

*Y a mi ver,
los que podrán atender
ganarán un paraíso,
y no sólo un gran placer
mas un gran útil aviso,
los mayores
que a aquestos grandes señores
ora pudieran venir:
de cómo sus servidores
piensan otro que en servir.
[...] Si esperáis,
haremos como veáis
lo que agora oído habéis,
para que aquí lo riáis
y en casa lo castigáis³⁴.*

- 28 Dans cette pièce, qui offre une satire de la domesticité aulique, l'*introito* tend à encadrer la réception de l'œuvre et défend les vertus morales et les potentialités pragmatiques du rire et du spectacle dramatique : mener à la correction des vices des employés de maison.

- 29 En outre, au cœur de cette fabrique du spectateur se trouve également un ensemble d'indications fonctionnelles, telles que la traditionnelle sommation au silence. Dans la *Comedia Soldadesca*³⁵, la *Comedia Trofea*³⁶ de Torres Naharro ou encore la *Comedia Vidriana*³⁷ de Jaime de Huete, elle se manifeste sous des airs policés. Néanmoins, elle est généralement adressée sous le masque de la violence, en dépit de la pratique scénique courtoise qui, selon R. Rodrigo Mancho³⁸, façonne un comique et un mode de communication qui interdirait de s'en prendre à l'élite qui assiste à la représentation. Enfin, la conclusion de l'*introito* de la *Comedia Jacinta* constitue un exemple paradigmatique du manuel du bon spectateur construit par le discours du berger :

*Soprico's que cuantoquiera,
pues que presto es concurida,
todos calléis, por mi vida,
sono que lugo me muera.
Escuchalda toda entera,
pues que tan breve salió;
si no, haced de manera
que seáis hombres de pro.
Nenguno diga de no,
so pena de maldición:
qu'el Papa ni el papilón
no lo asuelvan, sino yo.*

- 30 Dans un jeu éminemment comique que l'on retrouve dans des pièces telles que la *Comedia Calamita*³⁹ ou *Comedia Radiana*⁴⁰, le spectateur se voit de fait enjoint, sous la menace de la mort ou d'une malédiction, de garder le silence.

- 31 Soumettant l'auditoire à l'intimidation, à la menace et finalement au silence, le berger de l'*introito* s'emploie, à première vue, à établir une communication fondée sur la

violence, le contrôle et la domination du spectateur. C'est, en fin de compte, à travers cette grammaire propre, composée d'injures en *sayagués* et de caricatures du mode de vie courtisan, que l'*introito* finit de réduire l'assistance à un silence qui, malgré tout, résonne moins comme celui d'une victime que d'un complice.

- 32 Dès lors, dans une dynamique éminemment paradoxale, aussi violents que soient l'*introito* et la mise en sourdine du spectateur, ils n'en demeurent pas moins les instruments d'un jeu comique avec le public où la complaisance s'avère de rigueur. Si nous avons envisagé le récit du berger au prisme de son laconisme vis-à-vis de la pièce et de l'intrigue, il se révèle singulièrement éloquent pour dire la salle, y compris dans ses silences. Car moins que de chercher à nier le prestigieux auditoire qui finançait la représentation, la configuration de l'illusion dramatique, dont il est par la force des choses exclu, contribue, paradoxalement, à le réaffirmer. Suivant le principe d'une affirmation et d'une reconnaissance de l'auditoire, le discours paraît donc voué à le confirmer dans un statut pluriel, à la fois en ce qu'il prend part au spectacle et à la société.
- 33 Dans ce mode de communication, si l'on voit s'esquisser une protofabrique du spectateur, qui tend à donner, dans le cadre d'un phénomène théâtral naissant, l'ensemble des codes herméneutiques et pratiques à la réalisation de la représentation, le discours agit également en ce qu'il contribue à affirmer ou à confirmer un corps social, celui d'une élite, nobiliaire ou ecclésiastique, dans la plupart des cas. Si ce seuil du texte offre le spectacle des manifestations silencieuses du public, c'est parce qu'il est un lieu complexe et performatif, à la fois fabrique du spectateur et affirmation politique d'une élite dont le dramaturge refuse pourtant l'éloge direct.
- 34 Dès lors, à la lumière de la complaisance, l'*introito* et son rapport aux silences révèlent une dialectique singulière où se confrontent non-dits et vacarme, mutisme et diatribe, négation et reconnaissance. Dans leurs déclinaisons aussi plurielles que paradoxales, ces manifestations des silences et des lacunes sont des instruments de communication qui répondent à des enjeux divers. D'une part, l'inoffensivité comique des récits placés au seuil du texte les affranchit des codes et des fonctions qui leur sont traditionnellement assignées. Dans le même temps, le tintamarre que produit le berger ne laisse pas d'apparaître comme un discours creux, l'abondance de paroles n'exprimant finalement, par son décalage et l'absence de fonctionnalité qu'elle manifeste, qu'une forme de silence. Celle-ci n'est peut-être que le pendant de celui qui tend à s'imposer dans une salle que le discours s'emploie à changer en scène. Si sa réduction au silence répond nécessairement à un enjeu pratique, par cette mise en sourdine, elle devient également l'objet central de l'*introito*. Ainsi, c'est au moment où se configure l'illusion dramatique que la réalité qui l'accueille et l'entoure se fait d'autant plus criante. En effet, c'est lorsque que l'élite se métamorphose en spectateur qu'on la reconnaît comme l'actrice véritable du phénomène théâtral profane et urbain du premier XVI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBALÁ PELEGRIN, Marta, « Humanism and Spanish Literary Patronage at the Roman Curia: The Role of the Cardinal of Santa Croce, Bernardino López de Carvajal (1456-1523) », *Royal Studies Journal*, vol. 4, no2, 2017, p. 11-37.
- ANONYME, *Lazarillo de Tormes*, éd. Francisco RICO, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- FOSALBA VELA, María Eugenia, « La Propalladia en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n°45, 1996, p. 409-437.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, « Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español », in Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Elena MARCELLO et Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, éd., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 121-136.
- GILLET, Joseph Eugène, *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro. t. 4, Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, éd. Otis. H. GREEN, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1961.
- HUETE, Jaime de, *Comedia Tesorina*, in Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, éd., *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.
- HUETE, Jaime de, *Comedia Vidriana*, éd. Coronada REQUENA PINEDA, *Revista Lemir*, no4, 2000, consulté le 20 octobre 2024, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Vidriana/Vidriana.htm>.
- NATAS, Francisco de las, *Comedia Tideia*, in Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, éd., *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.
- OLEZA SIMÓ, Joan, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », in José María Díez BORQUE, éd., *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1998, p. 13-30.
- ORTIZ, Agustín, *Comedia Radiana*, éd. Maribel BAYONA SANCHEZ, *Revista Lemir*, 2005, consulté le 20 octobre 2024, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Radiana/Index.htm>.
- PALAU, Bartolomé, *Farsa llamada salamantina*, éd. José GÓMEZ PALAZÓN, Salamanca, Amarante, 2021.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, éd., *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo, « La teatralidad pastoril », in Joan OLEZA, éd., *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 165-187.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo, « Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia* », in Joan OLEZA, éd., *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 219-240.
- SANTANDER, Martín de, *Comedia Rosabella*, éd. José Luis CANET, *Revista Lemir*, no1, 1997, consulté le 20 octobre 2024, https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/M_Santander.html.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*, éd. Julio VÉLEZ-SAINZ, Madrid, Cátedra, 2013 (comprenant *Comedia Serafina*, *Comedia Trofea*, *Comedia Soldadesca*, *Comedia Tinellaria*, *Comedia Himenea*, *Comedia Jacinta* [1517], *Comedia Calamita*, et *Comedia Aquilana* [1520]).

UCEDA DE SEPÚLVEDA, Juan, *Comedia Grassandora*, éd. José Luis CANET, *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, consulté le 20 octobre 2024, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Grassandora/Index.htm>.

ZIMIC, Stanislav, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977.

NOTES

1. Joan OLEZA SIMÓ, « La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana », in José María DíEZ BORQUE, éd., *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1998, p. 13-30, p. 23. Traduction : « Se lancer à la poursuite Torres Naharro dans la Rome de 1515, revient à poursuivre un fantôme qui laisse des traces de son passage dans les plus illustres salons et parmi les personnages les plus renommés. Plus on le pousse à se dévoiler, plus il disparaît ». Toutes les traductions en français dans cet article sont les nôtres.

2. Giulio de Medici (1478-1534), cousin du pape Léon X, joua un rôle crucial dans les affaires politiques, culturelles et religieuses de l'Europe de la Renaissance. Élevé au pontificat en 1523, Clément VII poursuivit le mécénat des arts instauré par sa famille malgré les crises politiques, telles que le sac de Rome (1527), qui entravèrent temporairement le rayonnement culturel de la ville. Le cardinal Bernardino de Carvajal fut une figure clé des intrigues ecclésiastiques au tournant du XVI^e siècle. Diplomate et cardinal espagnol, il s'opposa ouvertement au pape Jules II lors du Concile de Pise en 1511, soutenant les initiatives réformatrices de certains cardinaux contre l'autorité papale, dans un contexte de contestation du pouvoir de la papauté. Cette opposition lui valut d'être excommunié et de perdre certaines de ses fonctions. À propos de son activité culturelle, cf. Marta ALBALÁ PELEGRIN, « Humanism and Spanish Literary Patronage at the Roman Curia: The Role of the Cardinal of Santa Croce, Bernardino López de Carvajal (1456-1523) », *Royal Studies Journal*, vol. 4, no2, 2017, p. 11-37.

3. J. OLEZA SIMÓ, *op. cit.*, p. 22. Traduction : « Il connaît et est connu des personnages les plus importants de la cour, il est déconcertant de voir qu'aucun des nombreux et très riches journaux, chroniques, histoires, qui ont été écrits à l'époque à la cour, n'a capturé un seul moment de la vie de notre auteur. ».

4. Bartolomé de TORRES NAHARRO, *Proemio*, in *Teatro completo*, éd. Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2013, p. 970.

5. Ricardo RODRIGO MANCHO, « La teatralidad pastoril », in Joan OLEZA, éd., *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 180. Traduction : « s'étaient adaptées aux exigences de la noblesse [...] répondaient au motif de la représentation et à son idéologie. ».

6. *Ibid.* Traduction : « Au théâtre, le rire n'est jamais gratuit : avant la représentation, il existe toute une série de coordonnées extra-théâtrales qui convergent dans une sorte de pacte déterminant l'orientation idéologique du rire et, partant, des situations et des personnages comiques. [...] Les conventions théâtrales (ou idéologiques) empêchent toute velléité de moquerie de la classe dominante. ».

7. B. de TORRES NAHARRO, *op. cit.*, p. 970.

8. *Ibid.*

9. B. de TORRES NAHARRO, « Prólogo al lector [ed. 1573] », in *Teatro completo, ibid.*, p. 990.

10. À propos des origines de cette composition, cf. notamment : María Eugenia FOSALBA VELA, « La Propalladia en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes », *Boletín de la Real*

Academia de Buenas Letras de Barcelona, n°45, 1996, p. 409-437 ; et Miguel GARCÍA-BERMEJO GINER, « Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español », in Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Elena MARCELLO et Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, éd., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana, 1474-1517: XXIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 121-136.

11. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, éd., *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid, UNED, 1993, p. 137, note 1. Traduction : « [...] une certaine dimension ironique, dans la mesure où la formule pouvait apparaître irrévérencieuse et discourtoise si elle était utilisée sans distinction ».

12. ANONYME, *Lazarillo de Tormes*, éd. Francisco RICO, Madrid, Real Academia Española, 2011, p. 63.

13. Juan UCEDA DE SEPÚLVEDA, *Comedia Grassandora*, éd. José Luis CANET, *Anexos de la Revista Lemir*, 2003, consulté le 20 octobre 2024, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Grassandora/Index.htm>

14. Martín de SANTANDER, *Comedia Rosabella*, éd. José Luis CANET, *Revista Lemir*, no1, 1997, consulté le 20 octobre 2024, https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/M_Santander.html.

15. « *Los que estáys en esta fiesta / parezéis, ciertamente, / burras que están en siesta.* » (v. 2-4).

16. Jaime de HUETE, *Comedia Tesorina*, in M. Á. PÉREZ PRIEGO, éd., *Cuatro comedias celestinescas*, op. cit.

17. Les insultes que le berger adresse au public sont fréquentes dans les *introitos* du théâtre profane et urbain. Ainsi, ceux qui le composent sont par exemple désignés comme « *bobarrones* » dans la *Comedia Grassandora*.

18. B. de TORRES NAHARRO, *Comedia Soldadesca*, in *Teatro completo*, op. cit., v. 10-16. Les citations de toutes les *comedias* de Torres Naharro sont issues de l'édition de Julio VÉLEZ-SAINZ, op. cit.

19. Agustín ORTIZ, *Comedia Radiana*, éd. Maribel BAYONA SÁNCHEZ, *Revista Lemir*, 2005, consulté le 20 octobre 2024, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Radiana/Index.htm>.

20. « *Yendo un día junto a la pastelería, / passando en Valladolid, / dos por dos en romería / vi que vienen por allí muy enhiestas, / d'essas putas rabietas / que saben muchos refranes, / y muy bestidas de fiestas / llas llevavan dos rufianes.* », in *ibid.*, v. 36-53.

21. « *cuantos huessos tenéis / hos cruxen sin dexar uno* », in J. de HUETE, *Comedia Tesorina*, op. cit., v. 43-44.

22. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, article « rideau », p. 337-338.

23. Ronald E. SURTZ, *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton/Madrid, Princeton University/Castalia, 1979, p. 130.

24. J. de HUETE, *Comedia Vidriana*, éd. Coronada REQUENA PINEDA, *Revista Lemir*, no4, 2000, consulté le 20 octobre 2024, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Vidriana/Vidriana.htm>, v. 1-4.

25. Bartolomé PALAU, *Farsa llamada salmantina*, éd. José GÓMEZ PALAZÓN, Salamanque, Amarante, 2021, v. 150-154.

26. Dans la *Comedia Tesorina*, le dramaturge Jaime de Huete se contente par exemple d'annoncer : « *Y vernán / un moço con un galan, / y del resto habréis avis [...]* », v. 140-142.

27. Notamment dans : Joseph Eugène GILLET, *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. t. 4, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, éd. Otis. H. GREEN, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1961.

28. Nous reprenons le terme forgé à partir des travaux de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, principaux représentants de l'École de Constance, qui centre son étude sur la théorie de la réception et réintègre le lecteur et son expérience dans l'analyse des textes littéraires. En outre, S. Zimic écrit en ce sens : « *Entre las dos partes del introito y la comedia hay una estrecha relación de índole diversa, que se concretiza en un desarrollo reconocible desde la idea fundamental hacia la forma general prefigurante, sintetizándose ambas armoniosamente, con amplia elaboración en múltiples sentidos, por medio de la estructura dramática.* », in Stanislav ZIMIC, *El Pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977, vol. 1, p. 65.

29. Nous avons évoqué son caractère laconique. En outre, la puissance d'élaboration du sens de la pièce qu'évoque S. Zimic demeure marginale et, hormis l'écho thématique, ne se révèle qu'à contretemps.
30. P. PAVIS, *op. cit.*, p. 337-338.
31. Francisco de las Natas, *Comedia Tidea*, in M. Á. PÉREZ PRIEGO, éd., *Cuatro comedias celestinescas*, *op. cit.*
32. *Ibid.*, v. 65-79.
33. S. ZIMIC, *op. cit.*, p. 65. Traduction : « Mettre les esprits en condition de le suivre ».
34. B. de TORRES NAHARRO, *Comedia Tinellaria*, in *Teatro completo*, *op. cit.*, v. 60-85.
35. « Si atendéis, / mil cosas llevaréis [...] », in B. de TORRES NAHARRO, *Comedia Soldadesca*, in *ibid.*, v. 105-106.
36. « Pues, si no recibís pena / para que vais más contentos, / estad, señores, atentos / y quedai en hora buena. », in B. de TORRES NAHARRO, *Comedia Trofea*, in *ibid.*, v. 301-304.
37. « Muy atentos / dad vuestros entendimientos, / porque, si en nada no erramos, / creo quedaréys contentos. », in J. de HUETE, *Comedia Vidriana*, *op. cit.*, v. 102-105.
38. Ricardo RODRIGO MANCHO, « Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia* », in J. OLEZA, éd., *op. cit.*, p. 219-240.
39. « Pues estad con atención / a escuchar, / que bien tenéis que notar / desd'el principio a la fin; / puto sea y hi de ruin / quien no quisiere callar », in B. de TORRES NAHARRO, *Comedia Calamita*, in *Teatro completo*, *op. cit.*, v. 239-244.
40. « Todos callá, pues os toca, / son prega a Dios que de mierda / se os hincha a todos la boca. », in A. ORTIZ, *Comedia Radiana*, *op. cit.*, v. 151-155.

RÉSUMÉS

Dans cet article, nous portons notre attention sur l'un des éléments caractéristiques du premier théâtre profane et urbain représentable espagnol (1517-1559) : l'*introito*. Cette partie liminaire, située aux confins du texte, a généralement été étudiée au prisme de ses dimensions comiques et pragmatiques, en ce qu'elle sert, par-là, à imposer le silence de la salle. Notre approche vise à interroger comment ce discours et la relation qu'il tisse avec son spectateur se déploie selon un rapport singulier aux silences.

In this article we focus on one of the characteristic elements of early Spanish profane and urban theatre (1517-1559): the *introito*. Generally, this introductory section has been studied through the prism of its comic and pragmatic dimensions, in that it serves to impose silence on the audience. The aim of our approach is to examine how this discourse and the relationship it creates with the spectator unfolds according to a singular relationship with silence.

En este artículo nos centraremos en uno de los elementos característicos del primer teatro profano y urbano español (1517-1559): el *introito*. Esta sección introductoria ha sido estudiada generalmente por su dimensión cómica y pragmática, en la medida en que sirve para imponer silencio al público. El objetivo de este trabajo es examinar cómo este discurso y el vínculo que entabla con el espectador se desarrollan en función de una relación singular con los silencios.

INDEX

Mots-clés : théâtre espagnol, XVIe siècle, Torres Naharro, complaisance, introito

Palabras claves : teatro español, siglo XVI, Torres Naharro, complacencia, introito

Keywords : Spanish theatre, 16th century, Torres Naharro, complacency, introito

AUTEUR

THOMAS MARTI

ReSO - Université Paul Valéry Montpellier 3