



## Dossier pédagogique

**Exposition du  
Musée national de la Renaissance  
17 octobre 2018 au 28 janvier 2019**

L'exposition vise à illustrer la vie théâtrale de la Renaissance, héritière de la tradition médiévale, s'orientant progressivement vers des mises en scène de plus en plus développées et grandioses.

Le théâtre du XVI<sup>ème</sup> siècle est protéiforme : chacune des salles montre quelles sont les différentes influences que les dramaturges de la Renaissance convoquent pour créer des pièces tout à fait originales. En insistant sur des aspects aussi bien littéraires que sociaux, l'exposition peut donner lieu à un approfondissement pertinent de l'enseignement du français, de l'histoire et des langues anciennes.

### L'apogée des formes médiévales

#### *Formes monumentales*

Le théâtre de la Renaissance reprend certaines caractéristiques du Moyen Âge notamment le jeu dans la rue. C'est le cas lors des mystères qui peuvent débiter devant l'église et se poursuivre dans la ville. Ces pièces de théâtre ont pour thématique l'histoire sainte et servent à divertir le public mais aussi à l'instruire sur les fondements de la religion catholique à une époque où l'alphabétisation est faible. Les maquettes (cat.3) et les manuscrits donnent une idée de l'ampleur de ces mises en scènes. Les mystères sont joués par des amateurs membres de la société (élite urbaine, clercs, étudiants...). Néanmoins, la qualité des installations indique qu'il s'agit de spectacles de niveau professionnel. Les manuscrits conservés vont également dans ce sens puisque des annotations nous renseignent sur la manière dont les acteurs devaient jouer, sur les bruitages et autres effets que devait réaliser le régisseur... Les costumes de scène en tant que tels n'existent pas encore, il fallait emprunter habits et accessoires en fonction du personnage joué ou les commander aux fripiers et armuriers.



Hubert Cailleau (vers 1526 - vers 1579), *La Passion et Résurrection de notre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes...*, 1501-1600, Paris, Bibliothèque nationale de France ©BnF

Dès le XV<sup>ème</sup> siècle, le texte de théâtre est copié dans des manuscrits destinés à la lecture, ce qui permet d'observer que des pièces contiennent des dialogues proches de la langue parlée voire intègrent des dialectes locaux. Cette tradition perdure au XVI<sup>ème</sup> siècle. Par exemple, Marguerite de Navarre possède un manuscrit du mystère des *Actes des Apôtres* joué pour René d'Anjou en 1478 (cat. 20). Cette mise par écrit permet de pérenniser le texte et de le diffuser en dehors du cadre de sa représentation sur scène. Des pièces acquièrent ainsi un succès de lecture manifeste en plus de celui de leur performance comme l'illustre le cas de **La Farce de Maître Pathelin** (cat. 41).

**Des adaptations de romans de chevalerie** sont aussi jouées (*Huon de Bordeaux, Artus de Bretagne*) et séduisent le public. À Paris, ils sont notamment interprétés par les confrères de la Passion qui font construire vers 1557 l'hôtel de Bourgogne pour y abriter les spectacles qu'ils donnent. Désormais, de plus en plus de pièces se joueront dans ce lieu permanent y compris les mystères.

### Formes rudimentaires

**Farces, sotties et moralités** cherchent à instruire en divertissant. La farce met sous les yeux de tous les problèmes contemporains. La moralité a un ton ou une conclusion à portée pédagogique comme c'est le cas dans **La condamnation de Monsieur Banquet** (résumé ci-dessous, cat. 37). La sottie est une allégorie de la société sous les traits d'un imaginaire « peuple sot ».

*Dans La Condamnation de Banquet, le spectateur est mis en garde contre les méfaits de la glotonnerie et de l'ivrognerie. L'auteur, Nicolas de la Chesnaye, donne en effet des conseils en matière d'hygiène et de diététique. La pièce met en scène des personnages allégoriques : Bonne-Compagnie, Gourmandise, Friandise, Passetemps, Je-bois-à-vous, Je-plaige et Accoutumance, qui sont invités par Dîner, Souper et Banquet. Plus tard dans l'histoire, d'autres personnages représentant chacun une maladie apparaissent. À l'issue du troisième repas, les maladies s'en prennent à Gourmandise, Friandise, Je-bois-à-vous et à Je-plaige.*

En transfigurant la réalité, le spectacle offre la possibilité de faire subtilement passer un message parfois accusateur en écho à l'actualité politique. Les conflits religieux qui troublent la France au XVI<sup>ème</sup> siècle les rendent encore plus virulents. Le théâtre devient une arme de propagande aussi bien utilisée par les Catholiques que par les Réformés. Plusieurs documents montrent à quel point les représentations théâtrales pouvaient entraîner des discussions et des confrontations parfois violentes.

### Expérimentation des formes à l'antique

#### L'architecture

Les théâtres antiques constituent une source d'inspiration pour les architectes italiens de la Renaissance. C'est le cas de Palladio qui conçoit le *Teatro Olimpico* de Vicence. L'observation à la fois des ruines et des traités d'architectes comme Vitruve ouvrent la voie à l'appropriation de ce vocabulaire architectural. Ce n'est pas le cas en France : aucun théâtre à l'antique n'est construit et les pratiques de jeu conservent les habitudes médiévales. En ce qui concerne l'architecture, le théâtre à l'antique reste donc un théâtre rêvé et les comédiens continuent de jouer dans des structures temporaires.

#### Vers un théâtre humaniste

D'un point de vue littéraire, les humanistes participent de la redécouverte des pièces antiques : des définitions théoriques de la comédie et de la tragédie sont formulées à partir des écrits d'Horace, Erasme traduit en 1506 deux tragédies d'Euripide. On différencie aussi de plus en plus nettement **comédie et tragédie**, personnages populaires et grands héros tandis que la rigueur de la division en cinq actes s'impose peu à peu rendant la progression de l'intrigue claire et équilibrée. Concernant l'écriture des pièces, les dramaturges s'intéressent plutôt à la tragédie pour correspondre au mieux à la rigueur prônée par Aristote dans sa *Poétique* ou encore Horace. Les dialogues tragiques sont effectivement écrits en alexandrins tandis que la comédie use de la prose pour restituer la vivacité de la langue.

Le jeu des comédiens évolue au contact de cette relecture de la dramaturgie antique car il est orienté vers un art oratoire plus démonstratif. Le destin des personnages mis en scène (Cléopâtre, Lucrece, Didon...) est plus complexe : l'objectif est de susciter l'émotion du spectateur. Il s'agit d'un théâtre élitiste, c'est-à-dire privilégiant une mise en scène ordonnée ce qui n'était pas toujours le cas dans les spectacles populaires. Le fait de déclamer le texte constitue l'intérêt principal du spectacle, la parole étant considérée plus noble que le geste. En somme, il s'agit d'atteindre l'idéal éthique et esthétique des grands auteurs gréco-romains.



Giampietrino (attr. à), *Cléopâtre*, XV<sup>ème</sup> siècle ©Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer (Aisne)/Gérard Dufrêne

Tous ces principes se donnent à voir progressivement dans l'œuvre de plusieurs auteurs. C'est le cas d'Étienne Jodelle (1532-1576), qui écrit la première tragédie à l'antique en français. Inspirée de pièces de Sénèque, sa **Cléopâtre captive** (résumée ci-dessous) est présentée à Paris en 1553 et entièrement écrite en alexandrins qui rendent tout à fait sinistres les dernières heures de la reine d'Égypte dont il est question dans l'œuvre.

Cléopâtre est visitée par le spectre d'Antoine, son ancien amant, qui veut la pousser au suicide afin d'empêcher qu'elle ne soit traînée à Rome captive et pour qu'ils soient réunis. Octavien, qui a battu Antoine lors de la bataille d'Actium, redoute ce suicide qui l'empêcherait de l'emmener à Rome comme symbole de son triomphe. Cléopâtre tente de le convaincre qu'elle est prête à le suivre et qu'elle n'a jamais pensé au suicide, malgré sa douleur, pour lui arracher la promesse de protéger ses enfants. Accompagnée de ses suivantes, Cléopâtre va se recueillir pour la dernière fois devant la tombe d'Antoine, avant de mourir.

(Pour en savoir plus sur cette pièce, se référer au programme d'activité lié à l'exposition)

Robert Garnier (1544-1590) publie *Hippolyte* en 1573 et est le premier à traiter ce sujet mythologique en français. Il s'inspire de procédés littéraires issus de Sénèque comme le retardement du discours visant à dramatiser le point culminant de l'intrigue : la révélation de l'amour de Phèdre pour Thésée. Racine reprend cela dans *Phèdre*.

## **Commedia all'improvviso**

### *Un répertoire venu d'Italie*

Autour de 1570, des troupes italiennes aux pratiques théâtrales nouvelles commencent à circuler en Europe. Composées d'acteurs de premiers plans, elles se produisent lors de festivités de cour et connaissent un franc succès pour plusieurs raisons. Cela est dû en premier lieu au répertoire qu'ils introduisent en France constitué des nouveaux genres italiens : **pastorale** (genre mettant en scène les amours contrariés de personnages rustiques comme des bergers, bergères, nymphes...), **comédie d'intrigue**, mais aussi la **commedia all'improvviso** (improvisée), *degli Zanni* (des valets) ou *delle maschere* (des masques). Cette dernière est fondée sur l'improvisation et met en scène des personnages types qui apparaissent dans plusieurs pièces comme le vieillard amoureux Pantalon. Ils portent tous un costume facilitant leur identification et certains, des masques qui aident à les repérer.

### *Un jeu nouveau*

**L'improvisation** constitue un mode de jeu totalement nouveau en France et est le résultat d'un travail collectif de la part des comédiens. Ils définissent ensemble un **canevas** qui fixe les grandes lignes de la pièce : les entrées et sorties des personnages, les principales tirades et les **lazzi** (bons mots et jeux de scène visant à créer un effet comique). À partir de ce canevas, les comédiens enrichissent leur texte au fil de la représentation et peuvent inventer des gestes et des acrobaties. L'improvisation demande donc une préparation physique et impose tout de même un travail de mémorisation. Elle n'est pas un moyen de réduire le talent des acteurs au comique gestuel mais révèle leur capacité d'adaptation à la variété des situations et des publics. C'est seulement au XVIII<sup>ème</sup> siècle que cette forme théâtrale prend le nom de *commedia dell'arte*.

### *Le personnage d'Arlequin*

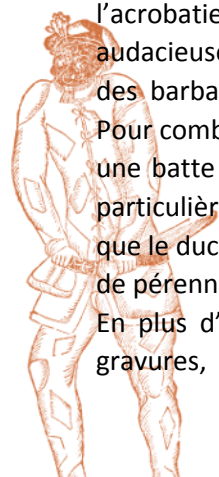
C'est pendant le séjour de comédiens italiens invités à Paris en 1584-1585 que naît Arlequin : bien qu'étant un personnage type de la comédie italienne il est venu au monde en France. Alors que ces comédiens cherchent à s'attirer la faveur royale en publiant des œuvres dédicacées aux puissants de la Cour, le mantouan Tristano Martinelli agit différemment. Il choisit avec succès de tourner en dérision toutes les critiques adressées aux spectacles italiens. Les acteurs étant moqués pour leur indécence et leurs acrobaties à répétition, Martinelli choisit justement un costume moult et voyant rapiécé de pièces de couleurs. Il pousse également l'acrobatie jusqu'à la virtuosité tout en s'exprimant de façon audacieuse. Il mêle un français approximatif, un latin incorrect et des barbarismes tout en poursuivant un travail d'improvisation.

Pour comble de la provocation, il porte un inquiétant masque noir, une batte en bois et adopte le nom d'un diable du folklore français, « Hellequin » ou « Hallequin ». Ce choix est particulièrement osé dans le contexte des Guerres de Religions. Grâce à Arlequin, Martinelli devient célèbre si bien que le duc de Mantoue choisit de le prendre sous sa protection. Cela lui permet de se produire dans toute l'Europe et de pérenniser son succès.

En plus d'être un comédien de talent, Martinelli contrôle et diffuse intelligemment l'image d'Arlequin. Sur des gravures, il choisit de faire figurer ses acrobaties parfois en compagnie d'autres personnages. Ces images sont



Atelier parisien, *Harlequin, Zany Cornetto*, 1585 (?) ©BnF



audacieuses dans la mesure où elles insistent sur les prouesses physiques de Martinelli qui font scandale, mais aussi parce qu'elles associent texte et image d'une façon originale par rapport aux gravures traditionnelles. Elles constituent un souvenir pour les spectateurs ou encore un moyen de comprendre le spectacle pour ceux qui ne parlent pas italien.

## Un théâtre de cour

### *Les intermèdes*

Même si le spectacle de cour n'est pas encore clairement défini au XVI<sup>ème</sup> siècle, la représentation quelle qu'elle soit est au centre du cérémonial royal. En plus des pièces de théâtre, des intermèdes sont insérés entre les comédies, les tragi-comédies et les pastorales. S'offrent alors aux yeux du spectateur des décors grandioses souvent animés par une machinerie complexe le tout agrémenté de musique. La parole est peu présente car le caractère impressionnant de ce spectacle furtif suffit à susciter l'émerveillement le temps d'un entracte. Les architectes et ingénieurs italiens mettent aux point des dispositifs permettant de créer des effets toujours plus majestueux (cat. 87).

### *Danser à la cour*

Sur des thèmes issus de l'Antiquité, rois et princes organisent des bals ou des **mascarades** qui consistent à défiler déguisé et masqué (cat. 102), en dansant sur un thème musical allégorique. Les courtisans revêtaient des costumes et des masques très ostentatoires d'une préciosité sans pareil représentant des divinités, personnages mythologiques, nymphes... (cat. 100, 101). L'écriture de la danse existe dès la Renaissance, bien avant la création de l'Académie royale de danse par Louis XIV. En effet, Catherine de Médicis et Henri III organisent des **ballets** plusieurs fois par semaine dont la complexité grandissante nécessite la mise par écrit des pas en regard de la partition musicale. Ainsi paraît en 1589 le traité de danse *Orchésographie* (cat. 91) à partir duquel sont créés divers ballets comme le *Ballet comique de la reine* organisé par Catherine de Médicis en 1581 à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse. Dans un décor très élaboré, le spectacle construit autour du mythe de Circé prend place et fait alterner de façon nouvelle chorégraphies, musiques et théâtre. Cette réunion de tous les arts en un ensemble tout à fait somptueux est un moyen pour la reine de glorifier son nom et de réunir la Cour dans un microcosme antique rêvé dont elle se veut être la souveraine.



Hieronymus Francken (attr. à), *Bal à la cour de Henri III*, après 1583, Écouen, Musée national de la Renaissance, dépôt du musée du Louvre, ©RMN-Grand Palais /Mathieu Rabeau

### *Le spectacle des courtisans*

En contexte royal et princier, le spectacle n'a pas seulement lieu sur la scène il est aussi le fait des courtisans eux-mêmes. La danse par exemple, est un divertissement mais aussi un moyen de se montrer paré, gracieux, élégant et de signifier sa proximité avec les puissants. Cela est aussi permis par l'architecture des lieux de représentation. Par exemple, le projet initial du palais des Tuileries avait été initialement conçu autour de plusieurs cours en forme d'amphithéâtres antiques tout à fait propices à l'observation des spectateurs entre eux (cat. 105). Ce projet comme celui de Charleval n'ont jamais vu le jour, mais les demeures royales sont dotées de salles de bal qui deviennent progressivement le lieu des représentations théâtrales.

### *Les entrées solennelles*

Une entrée solennelle est un événement politique à l'occasion duquel des cortèges sont organisés pour l'arrivée d'un souverain ou de tout autre Grand dans les principales villes du royaume. Lors de l'entrée royale de Henri II à Paris en 1549, le roi est tel un personnage évoluant dans des décors de théâtre éphémères imitant des architectures antiques. Ce choix est politiquement symbolique car il s'agit d'ériger le roi en tant que nouvel empereur en son royaume. Ces festivités à la gloire d'un Prince et d'une Ville nécessitent des lettrés (pour le programme), des peintres, charpentiers, sculpteurs, architectes et musiciens. On recourt également au langage dramatique et aux comédiens pour créer des « tableaux vivants » comme la célèbre Île du Brésil de l'entrée d'Henri II à Rouen en 1551.