

le théâtre en france au xvi^e siècle

madeleine lazard



puf

littératures modernes

Le théâtre en France au xvi^e siècle

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE
ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

LITTÉRATURES MODERNES

Le théâtre
en France
au XVI^e siècle

MADELEINE LAZARD

Professeur à l'Université de Paris III



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ISBN 2 13 036548 5

1^{re} édition : 3^e trimestre 1980
© Presses Universitaires de France, 1980
108, Bd Saint-Germain, 75006 Paris

SOMMAIRE

| | |
|--------------------|---|
| INTRODUCTION | 7 |
|--------------------|---|

PREMIÈRE PARTIE SURVIVANCES

| | |
|--|----|
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Le théâtre sérieux</i> | 13 |
| 1. Vitalité du théâtre médiéval | 13 |
| 2. Les mystères au xvi ^e siècle | 24 |
| 3. Les miracles | 29 |
| 4. Les moralités | 32 |
| 5. Le théâtre sérieux du Moyen Age et la tragédie. | 36 |
| CHAPITRE II. — <i>Le théâtre comique</i> | 39 |
| 1. Les conditions du jeu | 39 |
| 2. Les moralités facétieuses | 43 |
| 3. Sermons joyeux, monologues dramatiques, dialogues | 46 |
| 4. La sottie | 56 |
| 5. La farce | 66 |
| CHAPITRE III. — <i>Le théâtre néo-latin</i> | 77 |
| 1. Origines | 77 |
| 2. La comédie | 79 |
| 3. La tragédie | 83 |
| 4. Le théâtre jésuite | 89 |

DEUXIÈME PARTIE RENAISSANCES

| | |
|---|----|
| CHAPITRE IV. — <i>La tragédie</i> | 93 |
| 1. L'esthétique de la tragédie au xvi ^e siècle | 93 |
| 2. Les tragédies des protestants | 97 |
| 3. La tragédie humaniste de la Pléiade : Jodelle et ses contemporains | 99 |

| | |
|---|-----|
| 4. La tragédie oratoire et pathétique : Robert Garnier . . | 104 |
| 5. Robert Garnier et la tragédie religieuse : <i>Les Juives</i> | 117 |
| 6. De Garnier à Montchrestien | 137 |
| 7. L'apparition de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien | 140 |
| 8. Les représentations tragiques | 150 |
| CHAPITRE V. — <i>La comédie</i> | 154 |
| 1. La comédie dans la première moitié du siècle . . | 154 |
| 2. Le renouveau littéraire et la comédie | 157 |
| 3. Esthétique de la comédie régulière | 166 |
| 4. Les deux générations d'auteurs | 174 |
| 5. Les comédies de la Pléiade | 176 |
| 6. Les comédies à l'italienne et la seconde génération | 184 |
| 7. Les comédies irrégulières | 195 |
| 8. Caractères de la comédie humaniste | 196 |

TROISIÈME PARTIE

NOUVEAUTÉS

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE VI. — <i>La « commedia dell'arte »</i> | 209 |
| CHAPITRE VII. — <i>La tragédie irrégulière</i> | 215 |
| CHAPITRE VIII. — <i>Les débuts des genres modernes</i> | 220 |
| 1. La tragi-comédie | 220 |
| 2. La pastorale | 230 |
| CONCLUSION | 241 |
| BIBLIOGRAPHIE | 243 |

Introduction

L'activité dramatique en France au xvi^e siècle est généralement mal connue, ou l'est de façon fragmentaire et confuse. Sa richesse et sa diversité sont pourtant étonnantes. Le siècle qui vit naître les grands genres du théâtre classique, la tragédie et la comédie, est aussi celui où s'épanouissent encore les formes dramatiques médiévales en plein éclat dès le xv^e siècle. Mystères, miracles, moralités, farces et sotties éditées en grand nombre se multiplient jusqu'au milieu du xvi^e siècle, et jouissent alors de la faveur du public, celles des princes et des grands aussi bien que du peuple. Les représentations de mystères attirent les foules et suscitent l'émulation des villes de province, soucieuses d'affirmer leur prestige autant que d'accroître la prospérité locale.

Quant aux genres comiques, la diffusion de l'imprimerie qui vulgarise les textes, y compris ceux du siècle précédent, en augmente le succès. Les 400 farces et sotties qui nous sont parvenues datent presque toutes de la première moitié du siècle et ne représentent sans doute qu'une partie de la production de l'époque. Elles attestent la survivance du théâtre médiéval en pleine Renaissance.

En dépit de leur vitalité apparente, ces genres dramatiques étaient pourtant voués au déclin et disparaissent progressivement au cours du siècle. Si la vogue de la farce ne faiblit point jusqu'au xvii^e siècle, une certaine désaffection du public à l'égard du théâtre traditionnel, des mystères et des miracles surtout, est sensible dès le règne de François I^{er}. Les mystères, qui faisaient l'objet

de splendides éditions au XV^e siècle, ne sont plus publiés par les grands libraires. Les éditions postérieures à 1540, de petit format, peu soignées, peu nombreuses, relèvent alors visiblement de la littérature populaire. Les catalogues de la bibliothèque royale n'en mentionnent pas, les lettrés n'en possèdent pas d'exemplaires, les imprimeurs humanistes n'en publient pas. François I^{er}, qui assiste à quelques représentations de mystères au début de son règne, s'en abstient à partir de 1543.

La fameuse interdiction de jouer des mystères à sujet religieux faite par le Parlement de Paris aux Confrères de la Passion en novembre 1548 et répétée par d'autres parlements n'est pas responsable du déclin du genre : on continuera d'en jouer et d'en imprimer longtemps après. L'interdiction ne concerne pas d'ailleurs les moralités. Mais elle est significative d'un changement de la mentalité, d'une nouvelle conception du théâtre. Si le peuple reste attaché aux genres traditionnels, l'élite cultivée, sensibilisée par l'esprit humaniste et évangélique, s'en détourne.

La désaffection à l'égard du théâtre sacré, que justifient des motifs littéraires et religieux, s'opère toutefois très lentement. Elle révèle la nécessité d'un renouvellement des genres qu'implique l'évolution des mœurs et du goût. Mais l'apparition des genres nouveaux n'entraîne pas une rupture radicale avec le théâtre traditionnel. Il n'y a pas de coupure entre la tragédie et les anciennes formes dramatiques, bien vivantes dans la première moitié du siècle, dont la décadence s'effectue seulement à partir des années 50, et qui connaîtront un regain de faveur à l'aube du XVII^e siècle.

Quant au théâtre profane, à la farce notamment, sa vogue ne sera pas éclipsée par l'apparition de la comédie. La Pléiade affichera avec violence sa volonté de répudier les anciens genres pour « restaurer » le théâtre antique et instaurer du même coup un théâtre moderne et national. En dépit des proclamations tapageuses des jeunes auteurs, la rupture avec les genres médiévaux n'exclut pas une certaine continuité dans la tradition théâtrale. Toutefois, confor-

mément au caractère aristocratique de la jeune école, les nouveaux genres s'adressent non au vulgaire, mais à une élite restreinte et le divorce entre le théâtre du peuple et celui des lettrés est dès lors amorcé.

C'est aussi à un public humaniste qu'était destiné le théâtre scolaire en langue latine : les pièces, intitulées comédies ou tragédies, selon que le dénouement en était heureux ou malheureux, étaient composées par des régents pour être jouées par leurs élèves et s'inspiraient du théâtre romain sans exclure toutefois les éléments d'actualité et les allusions satiriques. Cette ample production dramatique, particulièrement riche en Allemagne et aux Pays-Bas, s'épanouit inégalement dans les divers pays d'Europe. Dans les collèges français, le théâtre néo-latin favorise la diffusion des œuvres d'Euripide, de Sénèque, de Plaute et de Térence dès le début du XVI^e siècle et devance à bien des égards le théâtre en langue vulgaire dont il prépare la renaissance. Il continue sa carrière parallèlement aux genres en langue française. Théâtre de ville et théâtre scolaire se font alors de mutuels emprunts. Dans la seconde moitié du siècle, les collèges de jésuites encouragent les représentations dramatiques qu'ils utilisent à des fins pédagogiques. Ils diffusent un répertoire abondant, essentiellement tragique.

Le mérite d'avoir inauguré le théâtre à l'antique, dans le domaine de la tragédie et de la comédie, revient à l'un des écrivains de la Pléiade, E. Jodelle. Après lui la tragédie régulière née de l'humanisme se développe assez vite et trouve en Garnier son auteur le plus remarquable. La tragédie laïque et païenne de la Pléiade et de ses successeurs, la tragédie biblique protestante obéissent pour l'essentiel à la même poétique. L'enseignement moral qu'elles proposent, au travers des débats moraux et politiques qui reflètent ceux de l'actualité, contribue à la création d'un nouvel idéal humain.

A l'inverse du théâtre italien, la comédie connaît en France une faveur moins grande que la tragédie. Elle sera longtemps tenue pour un genre mineur, inférieur à la

tragédie aux yeux des érudits. Parce qu'elle reprend souvent les procédés du théâtre médiéval profane et s'apparente à la farce, elle rompt moins visiblement que la tragédie avec la tradition nationale.

La création des nouveaux genres dans la seconde moitié du siècle ne constitue pas une révolution. Elle est bien loin d'affecter de façon spectaculaire le mouvement théâtral du temps. Les genres traditionnels se survivent, en se contentant souvent de changer de nom. Tragédies et comédies font l'objet de rares représentations dans des circonstances exceptionnelles et sont réservées au milieu des lettrés et de la cour.

L'événement le plus marquant dans la vie théâtrale est l'apparition, au milieu du siècle, de troupes professionnelles à Paris et en province. La *commedia dell'arte* jouit d'une immense faveur dès l'arrivée des premiers acteurs italiens vers 1550, comédiens de métier, « de l'art », spécialisés dans les rôles fixes dévolus à chacun d'eux. Mais la salle de l'Hôtel de Bourgogne, caractéristique d'un vrai théâtre populaire, est l'unique scène parisienne permanente. Tout au long du XVI^e siècle la direction de la vie théâtrale à Paris reste aux mains de gens peu cultivés, dont les troupes ne sont pas composées de professionnels, les Confrères de la Passion, qui en détiennent le monopole en vertu de privilèges renouvelés. Et aucun des mécènes français ne songera à suivre l'exemple des princes italiens en faisant édifier un théâtre.

Par ailleurs la conjoncture politique se montre très défavorable à l'activité dramatique à partir de 1562. La fréquence et la violence des guerres, latentes durant les trêves mêmes, le climat d'insécurité et de misère qu'elles ont fait naître, les haines partisans interdisent les représentations longues et coûteuses des mystères qui supposaient le concours d'une population unie. Le développement de la tragédie et de la comédie régulières n'est pas moins compromis. La crise de l'humanisme, l'ébranlement suscité par les guerres civiles privent les auteurs de mécènes et d'un

public érudit. La mentalité contemporaine, avide d'émotions fortes, se complaît dans un théâtre de l'horreur, du paroxysme et de la violence. La tragédie irrégulière éclipse alors la tragédie humaniste. Le drame à la mode, sur lequel l'esprit baroque met sa marque, mêle le comique au tragique, le bouffon au macabre.

Les malheurs du temps incitent par ailleurs à chercher l'évasion dans de nouveaux genres à succès, la tragi-comédie et la pastorale venue d'Italie. Le public de la cour, épris de spectacles fastueux, avait toujours été plus amateur de ballets et de pièces à machines que de comédies. Le peuple leur avait toujours préféré la farce, ou la *commedia dell'arte* qui, à bien des égards, en était la proche parente. Aussi le théâtre savant, la comédie surtout, tombe-t-il dans un discredit dont il ne se relèvera que vers les années 1630.

Le dernier tiers du siècle voit donc se ralentir considérablement l'activité dramatique. Rares sont les représentations à la cour et dans les collèges, à Paris et en province où les troupes errantes ne circulent plus guère. Les comédiens italiens quittent la France et n'y reparaissent que dans les toutes dernières années du siècle. La vie théâtrale ne renaîtra vraiment qu'après le rétablissement de la paix et l'avènement d'Henri IV.

PREMIÈRE PARTIE

Survivances

CHAPITRE PREMIER

Le théâtre sérieux

I. VITALITÉ DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

Au cours du x^e siècle, le théâtre médiéval est né au cœur de l'église de l'introduction du drame dans le culte chrétien, et plus précisément du développement de certains textes dialogués, les tropes, qui mettent en action ce qui dans l'Évangile est récit. Le drame liturgique, représentation figurée que le prêtre, dans l'église, donne au peuple des principaux faits de l'histoire religieuse, notamment de la Nativité et de la Résurrection, à Noël et à Pâques, apparaît donc comme une extension de l'office. Il fut d'abord écrit en latin et en prose. Dès la seconde moitié du XII^e siècle, le drame va subir de profondes transformations. Il recourt à la langue vulgaire et à la versification, les répliques en français ne sont plus chantées, mais parlées, et la représentation n'a plus lieu à l'intérieur, mais devant l'église. Le *Jeux d'Adam* ou *Mystère d'Adam* marque la naissance du théâtre français sécularisé.

Le terme « mystère » n'apparaît qu'à la fin du XIV^e siècle. Les drames liturgiques du XII^e siècle sont qualifiés de *ludi*, *repraesentationes*, les œuvres dramatiques du XIII^e et du XIV^e siècle s'intitulent *jeux*, *miracles* (ces derniers retraçant la vie d'un saint) ou *histoires*.

Selon P. de Julleville, le mot (écrit *mistère* le plus souvent) n'a rien de commun, étymologiquement, avec le grec *μυστήριον* ou le latin *mysterium*, mais vient plus vraisemblablement comme *mestier* de *ministerium* et signifie fonction. Le *Mystère de la Passion*, « c'est la fonction de la Passion, l'action de s'acquitter de la Passion, ou plus simplement l'action de la Passion », à moins qu'il ne désigne simplement l'office liturgique, mis en scène et dialogué¹. Dans ce sens le *Mystère de la Passion*, c'est l'office de la Passion². Le mot *mystère* s'applique aux textes dramatiques tirés de la Bible, mais aussi à ceux qui mettent en scène la vie des saints ou s'inspirent de l'histoire profane, comme le *Mystère du siège d'Orléans*. S'il prend un sens dramatique à partir du xv^e siècle, le terme est employé aussi pour désigner des spectacles dont la faveur se prolongea jusqu'à la fin du xvi^e siècle. Ces *mystères sans parler*, ou *par signes*, sortes de tableaux vivants où des personnages mimaient un récit, sacré ou profane, étaient représentés sur des *échafauds*, fixes ou mobiles, lors des entrées des rois ou des grands dans une ville, ou sur le passage du cortège, durant les processions de la Fête-Dieu.

Le succès du théâtre religieux se poursuit jusqu'au xv^e siècle : drames liturgiques du x^e au xii^e siècle, drames semi-liturgiques du xii^e et du xiii^e siècle, dont les plus célèbres sont le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel (1200) et le *Miracle de Théophile* de Rutebœuf (vers 1260), les *Miracles de Notre Dame* et les premiers *Mystères de la Passion* au xiv^e siècle. Mais les mystères du xv^e siècle sont les premiers à être désignés sous ce nom. Ils jouissent alors d'une vogue extraordinaire. Plus d'une centaine ont été conservés, beaucoup ont été perdus, ce que nous apprennent de nombreuses mentions de représentations. Nés du drame liturgique, ils gardent de leur origine une indéniable empreinte religieuse. Leur matière est toujours biblique et évangélique, leur

1. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, t. I, p. 188.

2. *Ibid.*, p. 190.

structure dramatique reste à peu près semblable, ils manifestent le même goût du symbolisme et de l'allégorie, le même souci apologétique.

Cependant le mystère du xv^e subit de profondes transformations : la Nativité et la Résurrection ne constituent plus le centre du drame, l'intérêt se porte sur la vie terrestre du Christ, sa Passion, minutieusement décrite, en devient l'élément essentiel. Plus que sur les manifestations d'interventions surnaturelles dans la vie des saints, c'est sur la réalité quotidienne que l'attention est attirée. L'esprit réaliste, le goût du concret pénètrent le théâtre religieux, et les éléments profanes y prennent une importance accrue. La *Passion d'Arras* (vers 1430) d'Eustache Mercadé, la *Passion* d'Arnould Gréban (vers 1450), la *Passion* de Jean Michel (représentée en 1486) sont les plus célèbres et les plus remarquables mystères du siècle. Leurs auteurs étaient des « fatistes » de génie, ce que ne furent pas tous leurs confrères, qui se contentaient souvent d'appliquer des recettes éprouvées, en bons techniciens. Mais ce ne sont pas des auteurs originaux. La *Passion d'Arras* s'inspire en grande partie d'œuvres précédentes, Gréban fait de larges emprunts à Mercadé, et Jean Michel retranscrit plus du tiers des vers de la *Passion* de Gréban. Cette pratique de l'emprunt au texte d'un prédécesseur demeure constante au xv^e et au xvi^e siècle. Mais Mercadé, puis Gréban ont su dégager nettement la signification religieuse de la vie du Christ et assurer l'unité de l'ensemble en la subordonnant au rachat par Dieu de sa créature. Si l'intention théologique s'estompe dans la *Passion* de J. Michel, celle-ci manifeste par contre un sens dramatique très sûr, et l'art, inhabituel chez les autres fatistes, de faire vivre les personnages.

Ces trois œuvres, abrégées, amalgamées l'une à l'autre ou révisées devaient être les textes de base de la plupart des représentations du xv^e et du xvi^e siècle.

Le mystère apparaît essentiellement comme un spectacle, ou plus exactement le centre d'un spectacle animé par des intentions édifiantes qui le débordent largement car

il reste marqué par le caractère sacré du drame liturgique.

Les représentations sont données les jours de fêtes religieuses, en l'honneur du saint protecteur d'une ville, d'une corporation ou d'une confrérie, souvent dans un couvent ou dans un cimetière proche de l'église, sinon dans l'église elle-même. La structure de l'œuvre trahit sa volonté d'accroître la dévotion. Elle est généralement précédée d'un prologue, qui peut être assimilé à un sermon, et ponctué d'hymnes, de prières, de chants des anges ; une exhortation ou un acte de foi constitue l'épilogue et le spectacle s'achève sur un *Te Deum* entonné par l'assistance entière. Les membres du clergé fournissent d'ordinaire une participation active aux mystères. « Entrepreneurs » et acteurs (surtout pour les rôles des saints, du Christ ou de la Vierge) sont souvent des prêtres, de même que les auteurs ou les arrangeurs des textes sur lesquels les autorités ecclésiastiques exerceront une censure de plus en plus rigoureuse au cours du XVI^e siècle.

Les fins mêmes de la représentation en indiquent le caractère religieux : elle est souvent la conséquence d'un vœu propitiatoire fait en temps d'épidémie, pour écarter la peste le plus souvent, comme ce fut le cas en Maurienne à plusieurs reprises³, ou une action de grâces. Elle est donc conçue pour implorer ou remercier Dieu et ses saints. Après une calamité publique, la population d'une ville met en scène la vie de tel saint dont l'intercession est particulièrement efficace, saint Sébastien, saint Roch, saint Laurent ou, si elle en a les moyens, la Passion de Notre Seigneur.

Pour satisfaire la curiosité du public, avide de connaître les moindres détails de la vie du Christ ou de la Vierge ou pour retenir son attention par des scènes pittoresques, les fatistes, dont la crédulité fut sûrement moins grande qu'on ne l'a prétendu, n'hésitent pas à utiliser des éléments d'une

3. C'est ce qu'a démontré J. CHOCHÉYRAS dans *Le théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, appendice n° 4, p. 81.