

L'Intermédialité au Grand Siècle (?) ou la pratique des intermèdes sous le règne de Louis XIV

Luke Arnason

Numéro 4, 2012

Saisir l'intermédialité : constructions et réceptions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089318ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i4.1466>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

1920-4051 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arnason, L. (2012). L'Intermédialité au Grand Siècle (?) ou la pratique des intermèdes sous le règne de Louis XIV. *Synergies Canada*, (4), 1–15.
<https://doi.org/10.21083/synergies.v0i4.1466>

Résumé de l'article

Le concept de l'intermédialité semble contraire à notre vision de l'esthétique classique que nous considérons généralement comme étant caractérisé par l'unité plutôt que par la multiplicité. Pourtant, le Grand Siècle a inventé plusieurs genres intermédiaires dont les pièces à machines de Corneille, les comédie-ballets de Molière et les opéras de Lully. Afin d'élucider ce semblant de paradoxe, je propose d'examiner l'usage de l'intermède; un ornement parathéâtral permettant de rendre toute pièce intermédiaire. En étudiant l'étymologie du terme et l'histoire de sa pratique, je tenterai d'établir sa véritable fonction dramatique. Il sera ensuite possible d'élaborer une typologie de son usage, soulignant la façon dont l'intermédialité pouvait influencer le sens, ou du moins la réception, d'une pièce. Cette étude devrait démontrer que la pratique du théâtre au Grand Siècle était plus libre et variée que les pièces imprimées et les textes théoriques nous donnent lieu de croire. Elle montrera également que le corpus de pièces à intermèdes n'est pas cantonnée au répertoire des comédie-ballets moliéresques.

© Luke Arnason, 2012



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

é
rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'Intermédialité au Grand Siècle (?) ou la pratique des intermèdes sous le règne de Louis XIV

Luke Arnason
Chercheur indépendant
Canada

Introduction

Nous avons tendance à imaginer le théâtre du XVIIe siècle comme une forme artistique dont le principe moteur est l'unité. Qui dit Corneille ou Racine dit les célèbres Trois Unités; c'est la première chose qu'on apprend quand on est initié au théâtre classique. C'est pourquoi le titre de cet article pourra sembler comme une contradiction dans les termes à bien des lecteurs : l'épithète « classique » semble exclure *ipso facto* le qualificatif « intermédial ». Et en effet, les théoriciens de l'esthétique régulière que depuis le XIXe siècle nous appelons « classique » récusent, au nom de l'unité de l'action, le mélange des médias et même des registres. Cette conception stricte de l'unité de l'action est responsable, notamment, de la disparition du genre tragi-comique, après la vogue de ce genre mixte pendant la période que nous pouvons qualifier de « baroque » ou de « pré-classique » (années 1620-1630)¹. Mais cette recherche de l'unité a ses limites et l'idéal théorique (si vraiment la théorie va si loin) n'est pas atteignable en pratique. Toute pièce de théâtre représentée doit au minimum combiner la dimension verbale (texte, déclamation) avec la dimension visuelle (gestuel, costume, décors). La majorité des auteurs du Grand Siècle se souciait peu de ces autres médias qui ornaient leurs œuvres à la représentation. Ils se considéraient comme des poètes et on appelait les pièces qu'ils composaient des « poèmes dramatiques ». Selon le dramaturge Jean Mairet, la particularité de la poésie dramatique est de « représente[r] les actions d'un sujet par des personnes entreparlantes, et où le Poète ne parle jamais de lui-même » (Mairet, 1996 [1631] : 239). Comme nous ne disposons d'aucun autre témoignage de la représentation que le texte, nous avons tendance à partager cette vision essentiellement poétique du théâtre, où l'on oublie que trop facilement les conditions de la représentation (et leurs effets possibles sur le sens du spectacle) pour les avoir loin des yeux.

Mais pour qui s'intéresse au théâtre ancien en tant que forme dramatique et non seulement poétique, il faut admettre que le poème dramatique n'est qu'une partie de la représentation dans son ensemble. Par conséquent, la représentation est forcément intermédiaire, à des degrés variables. Au minimum, il faut qu'il y ait une combinaison d'éléments verbaux et visuels, comme nous venons de le voir. Et nous savons que le XVIIe siècle français, en dépit de ses préoccupations théoriques, a inventé plusieurs genres intermédiaires : la pièce à machines, la comédie-ballet, l'opéra... Ces genres ne respectent pas la même conception des règles que la tragédie et la comédie « traditionnelles »². Force est de constater, donc, que la pratique du théâtre au XVIIe siècle était plus variée et moins régulière que ce que les écrits sur la poétique théâtrale et la lecture des « grandes œuvres classiques » (c'est-à-dire les tragédies régulières de Racine et de Corneille) nous feraient croire. Nous nous proposons donc d'étudier la pratique de l'intermédialité au Grand Siècle afin d'esquisser un premier tableau de ces pratiques officieuses. Or il est impossible, dans le cadre d'un article, de décrire et d'analyser toutes les occurrences de l'intermédialité au XVIIe siècle et d'en faire une typologie exhaustive. Nous proposons plutôt d'examiner un des principaux vecteurs de l'intermédialité à la scène française au XVIIe siècle : l'intermède. Le terme rappelle tout de suite les intermèdes des comédies-ballets de Molière. En revanche, les autres pièces à intermèdes de l'époque sont presque totalement inconnues. Contrairement à ce qu'on peut penser, Molière n'est pas le seul auteur de pièces à intermèdes, mais étant donné son statut professionnel très particulier (un « comédien-poète » qui proposait ses pièces à grand spectacle au public parisien après les avoir créées à la cour), il était un des seuls dramaturges de l'époque qui ait eu la possibilité d'écrire les intermèdes de ses propres

pièces. Par conséquent, il a pu intégrer les intermèdes à l'action de ses pièces comme nul autre auteur.

Aujourd'hui, nous prenons les intermèdes de Molière pour un modèle et il est facile de comprendre pourquoi : ils sont parmi les seuls qui aient été publiés avec les pièces auxquelles ils étaient associés. Ce sont donc ceux qui nous permettent le plus aisément de saisir la structure de la représentation d'une pièce à intermèdes. Surtout, les pièces à intermèdes de Molière correspondent à notre vision « classique » du Grand Siècle, puisque ces intermèdes cherchent à respecter une sorte d'unité et économie de l'action. Mais le style des intermèdes de Molière, ainsi que le contexte dans lequel ils furent composés, sont exceptionnels... selon le bon et le mauvais sens du terme. On les prend pour modèle alors qu'ils ne reflètent pas la pratique la plus courante. Le plus souvent, la pièce et les intermèdes n'étaient pas de la composition du même poète et il n'y avait pas forcément de lien causal ou même thématique entre les deux spectacles. On ne recherchait justement pas l'unité, mais le contraste. On alternait entre scènes parlées et entrées dansées et ce que ces ornements pouvaient apporter en pompe rachetait ce que le spectacle pouvait perdre en cohérence. Cette pratique est peu visible dans les textes dramatiques puisque les intermèdes n'étaient pas généralement de la composition du dramaturge et ne faisaient donc pas partie de son œuvre poétique. Nous proposons par conséquent de survoler les autres sources qui nous permettent de comprendre la pratique de l'intermède au Grand Siècle. Nous dresserons ensuite une typologie des effets sémantiques et herméneutiques que pouvaient apporter les intermèdes. Autrement dit, nous proposons d'expliquer la pratique de l'intermède au XVIIe siècle et d'étudier comment il pouvait influencer le sens de la pièce principale ou, tout au moins, sa réception auprès du spectateur.

Qu'est-ce qu'un intermède?

Définir le terme « intermède » et, par là, comprendre sa forme et son rôle dans la représentation pose quelques problèmes. Dès le XVIe siècle, plusieurs genres de divertissements prennent des noms qui ressemblent à « intermède » : « entremetz », « intervalle », « entracte », « intermezzo » et « intermedio », pour n'en nommer que quelques-uns. Mais le terme « intermède » est-il vraiment une expression générale englobant toutes ces formes? En admettant que oui, comment se déroulent les entractes? Que s'y passe t-il et pendant combien de temps durent-ils? D'ailleurs, l'expression « intermède » est-elle forcément synonyme d'« entracte »?

Distinguons tout d'abord les termes « intermède » et « intervalle ». Au XVIIe siècle, les théâtres publics étaient éclairés par des chandelles de suif qui commençaient à fumer au bout d'une demi-heure. Il était donc nécessaire de les moucher entre chaque acte. Pour divertir le spectateur pendant cette pause dans le déroulement de la pièce, il était courant de faire jouer des airs par des ensembles à cordes³. Cette pause s'appelait l'intervalle. L'intervalle avait donc une double fonction : celle, pratique, d'empêcher que la fumée des chandelles n'étouffe les spectateurs et n'obscurcisse la scène; et celle, poétique, de distinguer les actes (ce qui avait été le rôle des chœurs au siècle précédent). L'intervalle était donc à peu près l'équivalent de notre « entracte » moderne, mais il faut se garder de confondre l'intervalle avec notre entracte, car ce mot avait un sens tout autre au XVIIe siècle, comme le souligne William Brooks dans son article, « *Intervalles, Entr'actes and Intermèdes in the Paris theatre* ». Depuis le XIXe siècle, nous comprenons le mot « entracte » comme la pause entre les actes d'une pièce de théâtre; l'équivalent du terme anglais *intermission*. Cependant, au XVIIe siècle, Furetière définit le mot « entracte » de la façon suivante : « Ballet, musique, ou autre divertissement que l'on donne entre les Actes d'une Comédie pour réjouir les spectateurs [...] ou donner le loisir aux Acteurs de changer d'habits, ou de decorations » (cité dans Brooks, 2002 : 113).

Au XVIIe siècle, l'entracte est donc un spectacle donné entre les actes et non une simple pause pendant laquelle on suspend la fiction de la représentation théâtrale. Il est le contenu de

l'intervalle dans ces occasions où l'on propose un spectacle entre les actes, plus élaboré qu'un simple air instrumental. Se pose ensuite la question de savoir si l'entracte est la même chose que l'intermède. Selon Brooks (qui s'appuie sur Furetière), les deux expressions sont employées indifféremment au XVII^e siècle (118). Pourtant il aime considérer l'« entracte » comme un amusement superflu et extérieur au spectacle alors que l'« intermède » est, à son sens, introduit de manière plus ou moins crédible par l'intrigue, à la manière des intermèdes de Molière (*Ibid.*). On voit ainsi comment le répertoire moliéresque a influencé notre conception de la forme de l'intermède, car en regardant de près l'histoire de l'intermède, et en s'intéressant à son étymologie, on constate que les deux termes ne sont pas équivalents, au moins, pas à l'origine.

Nous prenons pour acquis aujourd'hui qu'un « intermède » doit forcément être représenté entre deux autres spectacles (le plus souvent entre deux actes d'une pièce), impression qui est renforcée par le morphème « inter ». Et en effet, la définition de Furetière soutient cette vision des choses. Selon lui, l'intermède est :

Ce qu'on donne en spectacle entre les Actes d'une Comedie, pour amuser le peuple tandis que les Acteurs reprennent haleine, ou changent d'habits, ou pour donner loisir de changer les decorations. Les Intermedes se sont de balets, faceties, Chœurs de Musique, &c. qui n'ont rien de commun avec la piece. (Furetière, 1701 : « intermède »)

Mais Furetière écrit après le développement de la comédie-ballet moliéresque et ne parle pas du tout de l'étymologie du mot. Si l'on examine la façon dont l'intermède est utilisé au théâtre au XVI^e et au XVII^e siècles, on s'aperçoit que la définition de Furetière est inexacte. Tout d'abord, il existe des pièces contenant des intermèdes qui ne sont pas joués entre les actes. Dans la pastorale de *La Chasteté invincible* de Croisille (1633), certaines scènes portent la mention « intermède », mais on trouve parfois plusieurs intermèdes par acte, et on n'en trouve jamais entre les actes car c'est la place des chœurs. En regardant de près ces scènes, on se rend compte que les « intermèdes » sont les scènes qui n'ont aucun rapport avec l'intrigue principale; ce sont des scènes divertissantes, comiques, parfois grivoises, qui ne servent pas l'économie de l'action. Visiblement, Croisille ne comprend pas le mot « intermède » de la même façon que Furetière. Pour lui, l'intermède est un divertissement associé au spectacle principal qui n'a pas besoin d'avoir de lien causal avec l'action. Il s'agit d'une sorte de divertissement à volonté qui orne un plus grand spectacle. Le divertissement forain des *Forces de l'amour et de la magie* (1678) constitue un exemple encore plus radical. Cet amalgame d'acrobaties et de sauts périlleux est qualifié à la page titre de « divertissement en trois intermèdes ». Or il s'agit d'un spectacle en soi et non pas d'un ornement (à moins que l'auteur ne considère que son spectacle orne le divertissement plus grand encore qu'offre la foire Saint-Germain). Pour le créateur de ce divertissement, le terme « intermède » ne désigne même pas forcément un ornement, mais tout simplement un divertissement à volonté. Si le créateur des *Forces de l'amour et de la magie* avait choisi d'appeler son spectacle « divertissement en trois actes », on aurait pu critiquer l'action d'être mal ficelée ou de ne pas respecter les conventions d'un genre dramatique établi. Car les actes d'une pièce sont du ressort de la poétique, mais l'intermède échappe à toute contrainte formelle.

Et c'est ainsi, sans doute, que nous devons comprendre le sens du mot. L'intermède est défini non pas par sa structure, mais par sa liberté formelle. Il n'a que deux caractéristiques fermes. Il est associé à un autre divertissement (repas, pièce de théâtre, ballet, fête, foire...) et il est totalement libre dans sa conception et exempt de contraintes génériques (sauf si l'auteur choisit, en toute liberté, de lui imposer la forme d'un genre dramatique). C'est, en tous cas, le statut de l'intermède au début du XVII^e siècle. Cependant, au cours du XVII^e siècle, sa forme deviendra plus structurée et plus figée. Un aperçu historique le montrera.

Histoire de l'intermède : pratiques humanistes, moliéresques et Louis-quatorziennes

L'intermède, tel qu'il est pratiqué en France au XVII^e siècle, semble avoir évolué de l'« entremectz » médiéval, que Benoît Bolduc, dans son édition critique d'un intermède anonyme intitulé *Andromède délivrée* (1623), décrit ainsi :

L'entremets peut, bien sûr, désigner un mets que l'on sert entre deux services; or l'« entremectz » de Jason [donné par Philippe le Bon à Lille en 1454] n'est certes pas comestible! Il s'agit plutôt d'un « entremets de peinture », expression qu'emploie le cuisinier Guillaume de Taillevent dans son *Viandier* en parlant des décors et des petites scènes sur lesquels on place des automates ou parmi lesquels évoluent des comédiens. Par extension, le vocable « entremets » désigne donc toutes formes de divertissements : danses, chants, pantomimes, représentations dramatiques, fontaines, maquettes, automates, etc., et appelait ces spectacles ainsi « non qu'ils fussent servis dans l'intervalle des services; mais parce qu'ils étaient parmi les mets ». (B. Bolduc, dans anon., 1992 [1623] : 15)

Les pièces humanistes du XVI^e siècle n'ont pas besoin de se servir de ce genre de divertissement pour entracte. Ils ont déjà une autre forme d'entracte autorisée par la dramaturgie antique : le chœur. L'entremets et l'entracte (le chœur) sont donc deux choses bien séparées à l'origine : l'un est un divertissement de cour et l'autre est un ornement théâtral.

L'entremets ne sera associé au théâtre que vers la fin du XVI^e siècle. Garnier conseille aux acteurs d'insérer des entremets entre les actes de sa *Bradamante* (1582) :

Et par ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragédies précédentes, pour la distinction des Actes : Celui qui voudroit faire représenter cette Bradamante, sera s'il luy plaist adverty d'user d'entremets, & les interposer entre les Actes pour ne les confondre, & ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps. (Cité dans Louvat-Molozay, 2002 : 326)

Garnier prévoit d'utiliser l'entremets au théâtre pour marquer l'intervalle des actes, une fonction pratique qu'il considère comme essentielle. Il semble que la pratique de marquer les intervalles par le jeu du violon n'était pas encore courante et que les chœurs servaient encore à marquer ces intervalles. Si Garnier considérait qu'il était essentiel d'avoir des entractes, pourquoi n'a-t-il pas écrit de chœurs pour sa pièce? Pour cette pièce italianisante, il s'inspirait sans doute de la pratique de l'*intermezzo* italien qui incorporait musique, machines et autres divertissements éblouissants entre les actes d'une pièce. Les troupes italiennes présentes en France avaient dû faire connaître ce genre d'entracte moderne à la cour française. Garnier cherche sans doute à imiter la pratique italienne tout en la décrivant en utilisant une terminologie française, à instaurer une tradition parallèle française. De là son usage du mot entremets plutôt qu'*intermezzo*. Le conseil de Garnier constitue le premier témoignage écrit de l'utilisation de l'entremets comme entracte dans une pièce de théâtre.

Cette nouvelle forme d'entremets qui sert d'entracte à une pièce de théâtre semble devenir très rapidement populaire, mais la possibilité est exploitée de façon très différente à la cour et à la ville. À la ville, les entractes spectaculaires sont jugés peu rentables, et même le chœur sera jugé encombrant et supprimé pendant la première moitié du siècle. Ces deux formes seront donc remplacées par l'intervalle, tel que nous venons de le décrire. L'intermède demeurera donc un divertissement de cour. Vers la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle on raffine la pièce à intermèdes pour s'en servir dans un but politique. L'intermède devient alors un entracte allégorique sans relation avec la pièce qu'il orne et qui exprime un message politique, généralement les louanges du commanditaire de la pièce. *Les Amantes* de Chrestien des Croix

(1613) constitue un des meilleurs exemples de ce nouveau genre de pièce à intermèdes. Cette pastorale assez conventionnelle est ornée d'intermèdes représentant des scènes de l'histoire française : la conversion de Clovis, la prise de Compostelle par Charlemagne, la prise de Jérusalem par Godefroy de Bouillon, la prise de Damiette par Saint-Louis et la victoire de Jeanne d'Arc à Orléans. Il n'y a donc pas de relation entre la pièce-cadre et ses intermèdes au niveau de l'intrigue. Il n'y a pas non plus de relation causale directe entre les intermèdes. Bien qu'ils suivent une progression chronologique, on ne peut pas dire qu'ils soient reliés comme les actes de la pastorale. Il s'agit donc bien d'une pièce ornée, et non pas d'une pièce double. Il y a tout simplement une alternance des genres : genre pastoral lors de l'action principale et genre tragique lors des intermèdes.

Ce modèle semblerait être standard à la cour pendant la première moitié du XVIIe siècle. Cette vogue pour l'intermède-entracte explique vraisemblablement le changement de terminologie, d'« entremets » à « intermède » qui a lieu à peu près à ce moment. Comme il devient de plus en plus courant de donner des intermèdes entre les actes d'une pièce représentée à la cour, on tend à favoriser l'expression « intermède » qui semble mieux exprimer la fonction du divertissement en insistant sur sa particularité structurelle. Cette tendance à comprendre le mot intermède selon des bases structurelles est encore renforcée par l'évolution de ce divertissement sous la plume de Molière. Molière est indéniablement le plus grand auteur de divertissements de cour du XVIIe siècle et ses intermèdes adoptent tous la forme d'entractes. Il est également responsable de la popularisation et de la démocratisation de l'intermède de cour. C'est sous cette forme d'intermède-entracte que la majorité des Parisiens du XVIIe siècle ont découvert l'intermède en tant que spectacle vivant lors des reprises de ses comédies-ballets au Palais Royal après leur création à la cour. Furetière pense très probablement aux intermèdes de Molière ou à des imitations de ceux-ci quand il rédige sa définition du mot. Il définit donc une forme très évoluée de l'intermède et ne tient pas compte de ses formes antérieures. Toutes ces évolutions renforcent notre conception moderne de l'intermède comme entracte.

Molière est le premier auteur qui ait pensé à « ne faire qu'une seule chose du Ballet, et de la Comédie » (Molière 2010 [1661] : 150). Il le fait pour la première fois dans sa comédie-ballet des *Fâcheux*, qu'il crée à la demande du surintendant Fouquet, qui accueille le roi à son domaine de Vaux-le-Vicomte en 1661. Dans son Avertissement, Molière explique comment l'idée lui est venue de faire danser des entrées de ballet entre les actes :

Le dessein était de donner un Ballet aussi; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de Danseurs excellents, on fut contraint de séparer les Entrées de ce Ballet, et l'avis fut de les jeter dans les Entractes de la Comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la Pièce, par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du Ballet, et de la Comédie[...]. (ibid.)

Le choix de terminologie de Molière est frappant. Il parle de jeter les entrées de ballet dans les entractes, ce qui crée « une manière d'intermède ». C'est uniquement parce qu'une telle disposition structurelle risquerait d'interrompre le fil de l'action qu'il cherche à les « coudre au sujet » le mieux qu'il peut, c'est-à-dire créer un lien entre les intermèdes et l'action principale, ce qui n'avait jamais été fait auparavant. L'idée vient du souci typiquement classique de respecter une parfaite économie de l'action et de ne pas encombrer l'intrigue avec des épisodes superflus.

Il serait trompeur de dire qu'il y a une progression continue chez Molière vers une parfaite intégration des intermèdes. Molière expérimente dans ses pièces et tente plusieurs façons d'intégrer les intermèdes. Parfois il fait un usage assez conventionnel des entrées de ballet allégoriques (*Psyché*), parfois il cherche à rendre ses intermèdes dramatiquement nécessaires en

créant des situations qui invitent la musique et la danse (*Le Malade imaginaire*), et parfois il mélange plusieurs techniques dans une même pièce (*Le Mariage forcé*). *Le Bourgeois gentilhomme* est reconnu par la critique comme la pièce où les intermèdes sont le mieux intégrés à l'action, au point où l'on peut ne pas se rendre compte qu'ils viennent entre les actes si l'on n'a pas le texte de la pièce devant soi. En créant des situations comme des leçons de musique et de danse, ou des festins où l'on chante des airs à boire, Molière rend les épisodes intermédiaires nécessaires au déroulement de l'action et parfaitement vraisemblables. C'est pour cette raison que *Le Bourgeois gentilhomme* est souvent vu comme le plus parfait modèle des comédies-ballets. Mais il faut se rendre compte que cette parfaite intégration des intermèdes n'a jamais été perçue comme nécessaire par les professionnels du spectacle du XVIIe siècle, et que Molière lui-même ne répétera pas l'expérience; dans ses pièces à intermèdes suivantes (*Psyché*, *Le Malade imaginaire*) il retournera à un système d'alternance des registres beaucoup moins sophistiqué.

Par ailleurs, l'intégration des intermèdes à l'action n'est pas l'aspect de la dramaturgie moliéresque qui a le plus marqué son siècle. Après sa mort, on ne représente que rarement des pièces à intermèdes dans les théâtres publics⁴. En revanche, tous les intermèdes créés après la mort de Molière prennent la forme d'entrées de ballet. L'intermède humaniste en forme de drame historique ou allégorique disparaît : l'intermède est désormais une forme musicale et chorégraphiée. Il semblerait que du vivant de Molière, la cour ait pris l'habitude de voir ses pièces ornées d'intermèdes dansés. Pendant les années 1670 et 1680 il devient courant d'orner toutes les pièces représentées à la cour d'entrées de ballet, même lors des représentations les plus modestes. En 1684, le marquis de Dangeau note dans son journal que, « le soir [du 5 novembre] il y eut comédie française, le roi y vint et l'on choisit Mithridate, parce que c'est la comédie qui lui plaît le plus; madame la princesse de Conty, les duchesses de Choiseul et de Roquelaure et le comte de Brionne dansèrent dans les entr'actes » (Dangeau, 1854 [t. 1] : 69).

Le Mercure galant de novembre 1684 ajoute qu' « Il y eut alternativement Apartement, Comédie Française, & Comédie Italienne. [...] Les Dames ont quelquefois dancé dans les Entr'Actes de la Comédie, ou pour y servir de Prélude, [notamment] la Chacone d'*Amadis*, qui servit de Prologue à la Tragédie de *Mithridate* » (228-229).

Visiblement, il importait plus aux courtisans de relever la pièce en l'ornant d'entrées de ballet que de se soucier de la relation possible entre ces entrées de ballet et l'action principale. Même dans des occasions plus formelles, où une mise en scène plus soignée avait été préparée, il est loin d'être certain qu'il y ait eu de véritable lien entre la pièce principale et les intermèdes. Par exemple, en 1670, *Britannicus* de Racine fut représentée à Saint-Germain avec des intermèdes de Lully. Il est peu probable qu'il y ait eu de lien entre la pièce et les intermèdes puisque la pièce avait été composée par le plus virulent ennemi du théâtre « spectaculaire » et pour la scène publique, où le passage des actes n'était marqué que par de simples intervalles instrumentaux. Au plus, l'intendant des menus plaisirs responsable de la mise en scène aurait pu accorder le thème des entrées (allégoriques) aux thèmes de la pièce, mais il aurait été impossible de les « intégrer » au spectacle comme le faisait Molière puisque la pièce n'avait pas été conçue pour être liée à des intermèdes. En toute probabilité, les intermèdes furent tirés du dernier ballet de cour de Lully ou d'un ouvrage en cours d'élaboration. Visiblement, il n'était pas essentiel pour les spectateurs nobles du XVIIe siècle que les intermèdes soient introduits de façon vraisemblable, ou qu'ils soient intégrés à l'action principale du tout.

Ceci ne veut pas dire que des intermèdes composés séparément de la pièce-cadre ne pouvaient pas influencer l'interprétation de celle-ci. Les intermèdes pouvaient très facilement ajouter une dimension explicitement politique au spectacle, comme ils le faisaient depuis le XVIe siècle. Mais des intermèdes savamment construits pouvaient faire ressortir un message politique complexe à n'importe quelle pièce de théâtre. C'est le cas des *Intermèdes pour une comédie* d'un auteur anonyme, publiés par Claude Barbin en 1673. Avec les quatre intermèdes du manuscrit de

l'Arsenal (dont *Andromède*, citée ci-dessus), ce texte constitue un des seuls textes d'intermède publiés indépendamment de toute pièce. Les *Intermèdes* de 1673 comprennent un prologue, quatre intermèdes et un épilogue. Les ornements sont conçus pour être représentés ensemble, mais n'ont été conçus pour aucune pièce spécifique. C'est ce que dit l'avant propos :

Ces Intermedes ont esté composez lors que le Roy arriva de la Campagne de Hollande; Et comme on n'avoit point déterminé à quelle Comedie on les lieroit, ils sont plutôt un essay de ce qu'on auroit pû faire avec plus de loisir, qu'un ouvrage parfait. Le progres surprenant des Armes de Sa Majesté, demande pour estre dignement loué, une matiere plus estenduë; le temps la fournira peut-estre, & voicy seulement une legere idée de la maniere dont on voudroit la traiter. (Anon., 1673 : 1)

Ces intermèdes n'ont donc pas été représentés avant d'être imprimés et ils ne l'ont probablement jamais été. Ils témoignent de la pratique de l'ajout des intermèdes politiques dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. Ils témoignent surtout de la surprenante évolution du genre de l'intermède depuis la publication d'*Andromède délivrée*, car loin d'avoir pour modèle les pièces de Montreux ou de Chrestien des Croix, ces intermèdes sont dans le style des *Amants magnifiques* et sont conçus pour être chantés de bout en bout avec des costumes, des musiques, et des décors somptueux. Mais plus surprenant encore, ces intermèdes exploitent les conventions poétiques pour produire un message politique infiniment plus riche que les drames historico-politiques du début du siècle. Nous montrerons comment dans la section suivante.

En somme, ce que l'intermède a perdu en liberté formelle au cours du XVIIe siècle, il l'a regagnée en éclat spectaculaire. L'intermède commence comme petit divertissement à volonté et devient un ornement dansé. Or, outre la parenthèse des comédies-ballets moliéresques, l'intermède reste sans lien concret avec l'action principale, ce qui lui assure une certaine liberté formelle, même quand il devient une forme systématiquement dansée. Il est important de souligner qu'en tant qu'ornement dansé, l'intermède est également un élément *participatif* du spectacle, puisque les entrées de danse sont effectuées par un mélange de danseurs professionnels et de nobles. Le roi lui-même a dansé dans certains intermèdes de Molière lors des représentations à la cour⁵, et quand il cesse de danser en public, d'autres courtisans prennent le relais, comme en témoigne Dangeau. Ceci explique sans doute pourquoi les courtisans sont peu préoccupés du manque de lien entre l'action dramatique et l'action des intermèdes. Ils participent directement au monde des intermèdes et paraissent donc sur la même scène que les comédiens. Ils n'appartiennent pas au même monde que les comédiens et ne voudraient pas qu'on les confonde avec eux parce qu'ils montent sur la même scène à leur tour. Si les entrées de ballet avaient été trop bien liées à l'action dramatique, la distinction entre les vulgaires comédiens et les nobles danseurs aurait présenté le risque de s'effacer. D'autre part, la dimension politique des intermèdes est soulignée davantage par le caractère participatif de l'entrée de ballet. Comme dans les ballets de cour, les danseurs montrent activement leur fidélité au monarque en participant à l'élaboration harmonieuse de l'entrée et de son message politico-allégorique.

Typologie des effets intermédiaires produits par les intermèdes du XVIIe siècle

Le format de l'article ne permet pas d'analyser exhaustivement tous les usages historiques et possibles de l'intermédialité produits par les intermèdes. Ce qui suit est donc une typologie générale, esquissant les pratiques les plus courantes et les plus frappantes.

Alternance des registres (registre allégorique et registre littéral) : c'est peut-être l'emploi le plus courant de l'intermède au XVIIe siècle. Le plus souvent, cela permet d'alterner entre des scènes déclamées et des entrées de ballet allégoriques. Les deux registres invitent à des modes d'interprétation différents, puisque les scènes déclamées sont des ornements poétiques et oraux qui demandent à être interprétés selon les conventions herméneutiques de la poétique et de la

rhétorique, alors que les entrées de ballets sont des spectacles à forte dimension visuelle et musicale qui demandent à être interprétés selon les codes de la chorégraphie et de l'allégorie. Ensemble, les deux registres permettent d'élargir le sens du spectacle, puisque le message est exprimé par deux formes d'art séparées et complémentaires.

Au début du XVII^e siècle, la pratique la plus courante est d'orner les ballets d'intermèdes dramatiques (déclamés), dans le style des intermèdes des *Amantes* (1613). Ces intermèdes permettent d'exprimer un message politique plus explicitement que la danse. Sous Louis XIV, la convention est inversée, et les pièces sont le plus souvent ornées d'entrées de ballet qui comprennent des « récits » chantés. Curieusement, ce sont alors les intermèdes qui contiennent les éléments les plus explicitement politiques. L'opéra de Francesco Cavalli, *Hercule amoureux*, représenté dans la salle des machines des Tuileries en 1662 pour célébrer le mariage du roi, en constitue un exemple saisissant. L'opéra est orné d'intermèdes dansés sur une musique de Lully. L'intrigue principale se prête à une interprétation allégorique de l'union de la Valeur et de la Beauté et on est tout naturellement invité à voir le héros Hercule comme une personnification du roi Louis XIV. Mais ce message politico-allégorique est en quelque sorte commenté par les intermèdes. Par exemple, le premier intermède, représenté après le prologue et avant le premier acte, montre le roi (représentant la Maison de France) et le comte de Saint-Aignan (représentant la Valeur). Une didascalie précise que la valeur est « inséparable de la Maison de France » (Benserade 1997 [1662] : 563). Lors de l'entrée suivante, le roi (représentant toujours la Maison de France) danse avec la reine (représentant la Maison d'Autriche). L'harmonie, la paix et l'amour entre les deux maisons sont donc bien soulignés avant le début de l'opéra.

L'allégorie n'est pas limitée à une interprétation politique. L'ajout d'intermèdes allégoriques peut être utile quand une pièce a un sujet plus philosophique ou symbolique qu'historique. Par exemple, dans la *Psyché* de Molière (1671), l'histoire d'amour entre la jeune mortelle et le dieu galant est une façon d'aborder symboliquement un concept philosophique plus général : la façon dont l'âme est rendue immortelle par l'amour. Le quatrième intermède est particulièrement frappant. Au quatrième acte, Psyché découvre l'identité de son amant qui, par ordre du Destin, est obligé de l'abandonner. Vénus, qui désapprouve l'union de son fils avec une mortelle, profite de leur séparation pour persécuter Psyché et l'oblige de descendre aux Enfers pour obtenir une boîte dans laquelle Proserpine enferme sa beauté. Le quatrième intermède représente cette descente aux enfers :

La Scène représente les Enfers. On y voit une Mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette Mer effroyable est ornée par des Ruines enflammées; et au milieu de ses flots agités, au travers d'une Gueule affreuse, paraît le Palais Infernal de Pluton. Huit Furies en sortent, et forment une Entrée de Ballet, où elles se réjouissent de la rage qu'elles ont allumée dans l'âme de la plus douce des Divinités [Vénus]. Un Lutin mêle quantité de sauts périlleux à leurs Danses, cependant que Psyché qui a passé aux Enfers par le commandement de Vénus, repasse dans la Barque de Charon, avec la Boîte qu'elle a reçue de Proserpine pour cette Déesse. (Molière, 2010 [1671] : 486)

L'usage de l'allégorie permet donc de représenter visuellement des passions qu'on ne saurait décrire verbalement avec autant d'éclat. Les décors et la danse des Furies et des Lutins représentent la haine et la rage de la déesse. Même si Vénus a pu illustrer sa colère verbalement dans les scènes qui précèdent l'intermède, le spectacle visuel amplifie considérablement l'effet. Mais surtout, l'usage de la danse et d'un style de représentation hautement symbolique permet de représenter des actes violents qu'il n'est pas normalement possible de représenter sur scène. Cet intermède représente symboliquement non seulement la colère de Vénus, mais aussi sa persécution de Psyché; une persécution si sévère qu'elle enlaidit la plus belle des mortelles. La nature hautement stylisée de l'allégorie et de la chorégraphie permet aux spectateurs de comprendre qu'il s'agit d'une situation extrêmement violente, sans représenter des actes qui

sortent de la bienséance, et de représenter visuellement les passions qui sont évoquées verbalement dans l'action principale, tout en les amplifiant. Bref, l'allégorie permet d'adopter un mode d'expression tout autre qui permet de représenter des actions qui ne sont représentables dans la dramaturgie courante.

Alternance des genres : Forme extrême et relativement rare de l'alternance des registres, certains intermèdes peuvent adopter un genre dramatique spécifique, créant un spectacle où se succèdent des scènes de deux catégories génériques différentes. L'unique exemple imprimé du XVII^e siècle est *Les Amantes* de Chrestien des Croix, où la pièce principale, une pastorale, est ornée d'intermèdes tragiques. Étant donné que les intermèdes étaient le plus souvent composés séparément, la pratique était peut-être plus courante que ne le suggère cette pièce. Il faut souligner surtout que cet usage des intermèdes est le seul qui ne soit pas intermédiaire, puisque la pièce et ses ornements sont tous deux des spectacles dramatiques déclamés.

Les ornements « à volonté » : Nous avons vu qu'il était courant, lors des représentations privées, d'orner les pièces de quelque musique ou danse que les spectateurs étaient en mesure d'exécuter lors de la représentation. Ce système ne permettait sans doute pas d'enrichir le sens du spectacle autant que quand la pièce et ses intermèdes avaient été composés de concert, mais comme la pratique semble avoir été extrêmement courante (surtout dans les années 1670 et 1680), nous tenons à la souligner comme une des principales du siècle. Il faut souligner également le fait que tous les moyens dramaturgiques décrits ci-dessus (alternance des registres, message allégorique complémentaire, politique ou philosophique, etc.) étaient *possibles* dans les ornements à volonté, même s'ils risquaient d'avoir moins d'impact que dans un spectacle concerté.

Le théâtre dans le théâtre : Dans son livre sur *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Georges Forestier montre que des 40 pièces ayant recours à ce procédé, 5 le font par le biais d'intermèdes, à savoir : *La Princesse d'Élide*, *Les Amants magnifiques*, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire* de Molière, et *Les Fous divertissants* de Poisson (Forestier 1996 [1981]: 351-354). Tous ces intermèdes sont musicaux, employant des airs et, parfois, des entrées de ballet. En tant que spectacles enchâssés, ils appartiennent à la même « réalité » que la pièce principale même s'ils emploient des modes d'expression différents. En d'autres termes, ces intermèdes emploient une alternance des médias mais sans alternance des registres (voir ci-dessus).

Les médias secondaires complètent le spectacle : Ce procédé est assez rare, mais il arrive qu'une pièce soit véritablement incomplète sans ses intermèdes. Le meilleur exemple en est *George Dandin* de Molière : une pièce sans dénouement⁶. Curieusement, nous connaissons cette pièce aujourd'hui sous sa forme incomplète puisque les intermèdes ne sont presque jamais représentés de nos jours. Dans cette version, Dandin ne réussit jamais à exposer l'infidélité de sa femme à ses beaux parents et il finit par renoncer au projet et par parler de « se jeter à l'eau la tête la première » (Molière 2010 [1668] : 1013). Mais lors de la création de cette pièce en 1668, la comédie était encadrée d'intermèdes pastoraux qui mêlaient chants et danses. Avant de se jeter à l'eau, Dandin rencontre un ami berger, qui : « lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes, et part avec lui pour joindre sa troupe, voyant venir toute la foule des Bergers amoureux, qui à la manière des anciens Bergers, commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l'Amour » (1021).

Après un petit divertissement en l'honneur de ce dieu, une troupe des suivants de Bacchus vient braver le pouvoir de l'Amour. La pièce se termine sur une dispute entre ces deux troupes. Cette dispute est enfin réglée par un berger proposant un compromis, et faisant admettre que « Ce sont deux déités qui sont fort bien ensemble. / Ne les séparons pas » (1025). Les problèmes conjugaux de Dandin et d'Angélique ne sont toujours pas résolus, certes, mais la pièce se termine sur un sentiment de joie et d'entente. Surtout, les suivants de Bacchus et de l'Amour semblent

représenter symboliquement Dandin et Angélique. Dandin est souvent accusé d'être un ivrogne, ce qui l'apparente au camp de Bacchus. Quant à Angélique, son indulgence envers les galants et son penchant pour les intrigues amoureuses la mettent dans le camp de l'Amour. Quand on considère que le problème central de la pièce est l'incapacité des personnages à s'entendre, on comprend que le compromis entre les bergers constitue une sorte de dénouement. Cette solution un peu stylisée a l'avantage de permettre à Molière de représenter la mesquinerie des paysans et des petits nobles. Tout l'intérêt de la pièce vient du fait qu'il n'y a pas d'entente possible : Dandin et Angélique n'auraient jamais dû se marier, il est impossible qu'un tel couple soit heureux ensemble. Dénouer la pièce aurait obligé Molière ou d'ôter à la pièce sa force en créant un dénouement optimiste et peu crédible, ou de violer les conventions du genre et de gâcher l'atmosphère du divertissement en lui donnant une fin « tragique ». Les intermèdes de *George Dandin* permettent donc de dénouer le spectacle, sinon la comédie, tout en proposant une sorte de réflexion générale sur le thème du compromis.

Les intermèdes génériques enrichissent le sens de la pièce principale : Même les intermèdes génériques (c'est-à-dire, qui ne sont pas composés pour une pièce spécifique) peuvent avoir un impact sur le sens du spectacle. Les *Intermèdes pour une comédie* de 1673 montrent qu'aucun lien thématique avec la pièce n'est nécessaire, puisqu'ils étaient conçus sans être associés à une pièce. Suivant le modèle des prologues contemporains, ces encadrements suggèrent que la pièce principale n'est qu'un des multiples fruits de la prospérité de la France sous le règne de Louis XIV. Les *Intermèdes* sont donc conçus pour qu'il y ait un lien entre pièce et ornement, mais ce lien est assez général et d'ordre matériel plutôt que thématique. Même si aucun lien spécifique ne peut être prévu entre les intermèdes et la pièce, ces premiers contrastent si fortement avec toute pièce de théâtre qu'on pourrait ajouter qu'ils apportent une dimension politique frappante à des pièces qui n'en ont aucune. Pour illustrer le potentiel de cet effet, il suffit de les lire conjointement avec une pièce à succès de la même époque. Imaginons que ces intermèdes aient été associés à *Mithridate* de Racine. La pièce semble avoir été très appréciée de Louis XIV et elle fut publiée la même année que les *Intermèdes*. Que peuvent ajouter ces intermèdes au sens global de la pièce de Racine?

On remarque immédiatement que les intermèdes fonctionnent en contraste avec la pièce puisque les modes d'expression ne sont pas les mêmes. Dans les intermèdes, on chante et on danse alors que la pièce est déclamée. On peut oublier ce détail à la lecture, mais lors de la représentation la musique instrumentale, les airs et les danses devaient marquer très clairement le passage de la pièce à l'intermède. On remarque aussi que ces ornements (le prologue et l'épilogue aussi bien que les intermèdes) sont exprimés par des dieux et des êtres allégoriques alors que la tragédie est une représentation de personnages et de situations historiques. Tout sert donc à souligner la séparation des mondes. Les ornements ne servent pas, comme les prologues d'opéra, à aider le spectateur à pénétrer dans un monde merveilleux *semblable* à celui du prologue. Ils servent plutôt à se *démarrer* d'un monde moins éclatant, plus sombre et plus violent.

Paradoxalement, le monde merveilleux des intermèdes est censé représenter la réalité actuelle. Les divinités antiques chantent les bienfaits du roi actuel, de la paix et de la prospérité de son royaume. Représentée parallèlement à une pièce historique comme *Mithridate*, cette juxtaposition constitue une espèce de louange hyperbolique puisque le présent (représenté dans les intermèdes) est merveilleux alors que le passé (représenté dans la pièce) ne l'est pas. Même sans recourir aux différents modes d'expression, le contraste entre les situations politiques évoquées est saisissant. Dans la pièce de Racine, le spectateur voit un royaume déchiré par les intrigues de la famille royale au moment même où il est prêt d'être assujéti par les Romains. Si l'amour de Xipharès et de Monime est pur et touchant, il est constamment menacé par la jalousie d'un frère et d'un père, et ses conséquences sont funestes. La France représentée dans les intermèdes est en revanche victorieuse et au sommet de sa prospérité⁷. Le spectateur est

d'ailleurs constamment convié à aimer sans contraintes et sans alarmes⁸. Toute tentative d'associer le royaume de Mithridate à celui de Louis XIV est vite effacée.

On empêche surtout le spectateur d'associer trop étroitement Mithridate au roi. Il était courant de comparer le roi aux anciens monarques et Louis XIV était souvent représenté dans les tragédies et dans les ballets sous la figure d'Alexandre ou d'Auguste. Mais le Mithridate de Racine est aussi terrible qu'il est grand et même sa valeur extraordinaire n'excuse pas tout à fait sa brutalité envers ses femmes, ses fils et ses amantes, ni ses détours jaloux. Les intermèdes montrent que le roi est plus grand que le héros de la tragédie. Ce fait est relevé principalement par le contraste des genres. Si Mithridate est à la fois vaillant et cruel, l'histoire et surtout le genre tragique l'obligent de l'être. La victime d'une tragédie ne saurait être parfaite car elle doit être en partie responsable de sa propre chute. L'intermède, en revanche, n'est soumis à aucune contrainte générique ni dramaturgique. À la différence du Mithridate de la tragédie, le Louis XIV représenté dans les intermèdes est autorisé à être sans défaut. Par une sorte de rhétorique de la juxtaposition, on conclut que Louis XIV est plus grand que Mithridate, ou plus généralement, que tous les grands rois de l'Antiquité. Cette conclusion est exprimée explicitement à la fin du quatrième intermède :

Le Temple de Memoire paroist dans l'enfoncement du Theâtre, & l'on y voit les Statuës des plus grands Heros de l'antiquité.

Les Arts y gravent son nom [du roi], & appellent les plus habiles Sculpteurs pour travailler à sa Statuë. Ils l'élevent sur un Arc de Triomphe, que des Architectes & des Peintres viennent orner de bas reliefs, où sont représentées ses actions & ses Victoires, pendant que les Sciences repetent.

*Gravons son nom au Temple de memoire,
Et rendons-luy des honneurs immortels,
Avec moins de vertus, de charmes, & de gloire,
Auguste s'acquit des Autels.*

Aussi-tost que la Statuë du Roy est élevée, toutes les autres disparaissent, pour marquer qu'il efface la gloire de tous les Roys, & de tous les Conquerans. (Anon., 1673 : 30)

L'emplacement de cette scène, juste avant le dernier acte de la pièce, est tout à fait significatif. Non seulement il exprime de façon explicite le principal message politique du spectacle, mais il annonce, par la disparition subite des rois antiques, la mort du héros de la tragédie encadrée. Dans presque toutes les tragédies dont la fin est funeste pour le héros, celui-ci meurt au dernier acte et l'auteur des *Intermèdes* a dû prendre cette situation en compte lors de la composition des encadrements. Cette scène fait plus qu'annoncer la mort du héros, elle semble donner, symboliquement, un sens politique au décès de Mithridate. De la même façon que ses vices ont hâté sa défaite dans la tragédie, ses imperfections le feront oublier plus vite, pour la plus grande gloire de Louis XIV, dans les intermèdes et dans le monde.

Cette idée, assez orgueilleuse, est confirmée dans l'épilogue quand Mars met le roi au dessus de lui-même et le proclame dieu de la guerre (32-33). Il est ensuite « consac[r]é à l'immortalité » (33) par les nations qu'il a assujetties. Visiblement, le contenu et même la structure des *Intermèdes* sont conçus pour mettre en valeur le monarque en juxtaposant la perfection de Louis XIV avec les imperfections du héros tragique. L'objectif n'est pas de minimiser le tragique ou d'affaiblir la *catharsis*, mais de montrer que le roi et son royaume ne sont pas sujets au destin funeste des héros de tragédie. Cette espèce de juxtaposition aurait été particulièrement évidente dans Mithridate, où les imperfections de ce roi antique et la turbulence de son règne pouvaient être exploitées pour renforcer la perfection de Louis XIV et la (prétendue) douceur du

sien. Les *Intermèdes* sont donc conçus moins pour influencer le sens et l'interprétation de la pièce que pour renforcer par juxtaposition *leur* message politique intrinsèque.

Conclusion

Cet article a montré que l'utilisation de multiples médias dans les représentations théâtrales était très courante au XVII^e siècle et que presque tous les styles d'intermèdes ont eu recours à l'alternance des médias. Mais notre typologie montre également que ces différents types d'intermèdes pouvaient créer des rapports divers avec les pièces auxquelles ils étaient intégrés. Les pièces à intermèdes sont donc indéniablement intermédiaires, mais nous ne voudrions pas que ce terme, dont le sens (sans autre qualification) demeure assez général, nous fasse oublier la variété des façons dont l'intermède peut être incorporé au spectacle, et les multiples rapports entre médias qui peuvent en résulter. Pour conclure, nous tenons donc à souligner l'importance de la terminologie originelle relative aux intermèdes et à insister sur le fait que cette terminologie doit nous guider si nous souhaitons tirer profit de cette littérature dans le cadre des recherches intermédiaires.

Les poètes et les hommes de théâtre du XVII^e siècle n'employaient évidemment pas le terme « intermédiaire ». Mais ce qui importe plus est de savoir qu'ils n'utilisaient pas non plus le terme « comédie-ballet » ou « tragédie-ballet », comme nous le faisons aujourd'hui. Alain Viala, dans son livre *La France galante*, note que : « [les comédies-ballets de Molière] sont alors souvent désignées comme des 'comédies ornées de musique et de danses' ou des 'pièces avec ornements', plutôt que des 'comédies-ballets', terme qui a prévalu depuis » (Viala, 2008 : 301). Au premier abord, cette distinction peut sembler fastidieuse et sans intérêt. Mais pour les lecteurs du XVII^e siècle et pour les chercheurs qui connaissent assez intimement la théorie dramatique de l'époque, les termes « comédie ornée de musique et de danse » et « comédie-ballet » désignent deux choses totalement différentes. Le premier terme indique que le spectacle en question est avant tout une comédie et doit être interprétée de la même façon que toute autre comédie. Elle est « ornée » de musique et de danse, ce qui a l'effet de l'« agrémenter ». Elle a donc quelque chose de plus qu'une comédie traditionnelle, mais elle est au fond une comédie. En revanche, le terme « comédie-ballet » désigne le mélange des genres; une hérésie selon la théorie dramatique de l'époque, d'autant plus que dans le cas de la comédie-ballet, il s'agirait du mélange d'un genre dramatique avec un genre non-dramatique. Autrement dit, le terme désigne un « monstre » dramatique qui ne serait ni comédie, ni ballet⁹. Cette vision des choses se manifestait aussi bien dans les pratiques scéniques que dans la terminologie. Par exemple, Rebecca Harris-Warrick donne cette explication de l'importance du principe de l'alternance dans les divertissements d'opéra (ornements liés à l'action principal qui emploient le chant et la danse) :

Dans la pratique générale de l'époque, l'usage était d'alterner le chant et la danse. [...] Le principe de base est qu'il ne doit y avoir qu'un seul centre d'intérêt à la fois pour le public, soit le chant, soit la danse, les deux ne devant pas se faire concurrence. Ainsi on trouve souvent dans les livrets et les partitions la remarque qu'un air chanté et une danse sont exécutés « alternativement ». (2008 : 233-235)

En somme, le plaisir du théâtre classique était de reconnaître comment l'auteur parvenait à produire des émotions grâce à sa manipulation de la fable et des conventions poétiques. Le théâtre du XVII^e siècle était donc un théâtre de la forme, centré beaucoup plus sur l'auteur que le théâtre contemporain (dans la mesure où l'on considérerait que tous les spectateurs percevaient la pièce de la même façon). Le plaisir du théâtre résidait non pas dans le quoi (l'impression produite par le spectacle) mais dans le *comment*. L'appel à des formes artistiques secondaires (musique, danse), ajoutait de la nouveauté et de la variété au spectacle, mais pour pouvoir procurer du plaisir, chaque forme devait rester distincte et intelligible. Son rôle était de produire un plaisir complémentaire et éventuellement d'exprimer un message complémentaire.

Le terme moderne « intermédial » n'exclue pas ce dispositif très particulier du théâtre classique, mais il ne le met pas non plus en évidence. Pour utiliser une terminologie moderne, il faudrait donc préciser que le type d'intermédialité employé dans les pièces à intermèdes du XVII^e siècle est à mi-chemin entre la co-présence synchrone (cette convergence et intégration de médias hétérogènes dans une même œuvre que le Grand Siècle considérait comme « monstrueuse ») et la co-présence non-synchrone (l'adaptation théâtrale d'un roman, par exemple, ce qui peut être pertinent à la pièce principale, mais non pas à relation structurelle ou sémantique entre celle-ci et ses intermèdes). Il y a co-présence, mais en raison de la conception très rigide des genres au XVII^e siècle, elle doit forcément être non-simultanée afin d'éviter la concurrence et le mélange des genres. Il en va de même pour tout autre ornement parathéâtral relevant d'un genre ou d'une forme artistique reconnaissable. Face à tant de qualifications, on constate que la terminologie intermédiaire n'a pas l'esprit de synthèse qu'avait la terminologie du XVII^e siècle. Surtout, elle passe totalement à côté de la notion de genre alors que la terminologie ancienne ne sert essentiellement qu'à situer les genres constituants du spectacle les uns par rapport aux autres et à en établir une hiérarchie. Ceci est la principale faiblesse de la terminologie moderne car, selon nous, il est impossible de comprendre le rapport entre les différents éléments du spectacle sans comprendre les codes herméneutiques de chaque forme composante. Autrement dit, une connaissance de la théorie des genres est indispensable à toute étude valable du théâtre de cette époque. L'avantage du concept de l'intermédialité est de faciliter l'analyse des rapports entre les différents composants du spectacle plus en détail, y compris des rapports intermédiaires que les Anciens estimaient indignes d'attention, comme le rapport sémantique possible entre la pièce principale et ses intermèdes.

Notes

¹ Pour un survol et une analyse de l'élaboration du discours théorique au XVII^e siècle et ses retombées sur la conception de l'action et des genres dramatiques, voir Georges Forestier (2003). *Passions tragiques et règles classiques*. Paris : PUF (surtout la première partie, « La crise des genres : mort et renaissance de la tragédie », p. 15-72).

² Catherine Kintzler, notamment, a illustré la conception différente mais parallèle des règles classiques dans l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles dans ses livres, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris : Minerve, 2006 (1991)) et *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté* (Paris : Fayard, 2004).

³ Cette pratique est connue surtout grâce à Jacques Scherer, qui l'explique dans sa *Dramaturgie classique en France*, (Paris : Nizet, 1986 (1950), 150). Scherer lui-même a vraisemblablement pris les informations dans *Le théâtre français de Samuel Chappuzeau* (Lyon : Michel Mayer, 1674), qui explique la pratique de l'intervalle en parlant du rôle des moucheurs et des violons, pages 240 et 245. Pour des informations plus complètes sur l'éclairage dans les théâtres français au XVII^e siècle, voir l'article de Jan Clarke, « Illuminating the Guénégaud Stage » (*French Studies* LIII, 1999, pp. 1-15)

⁴ La seule pièce à intermèdes qui ait indubitablement été créée dans un théâtre public après la mort de Molière est *Les fous divertissants* de Raymond Poisson, créés pour inaugurer la nouvelle troupe de la Comédie-Française en 1680. Toutes les autres pièces à intermèdes composées entre cette date et la fin du siècle sont créées pour des divertissements de cour.

⁵ À savoir, *Le Mariage forcé* (1664), *Le Ballet des muses* (1666, dans lequel furent enchâssés lors de diverses représentations *La Pastorale comique*, *Mélicerte* et *Le Sicilien*) et *George Dandin* (1668), comme en témoignent les livrets de ces pièces, disponibles dans la nouvelle édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Molière (éd. G. Forestier, 2010).

⁶ Pour une analyse beaucoup plus détaillée de la façon dont les intermèdes de *George Dandin* complètent l'intrigue de la comédie, voir notre article, « Comprendre le théâtre du XVII^e siècle grâce à ses "encadrements" : interpréter *George Dandin* de Molière et *Cadmus et Hermione* de Quinault à la lumière de leurs ornements parathéâtraux », dans *L'Annuaire théâtral* No. 46 (automne 2009), pp. 169-189.

⁷ Les *Intermèdes* furent vraisemblablement composés en l'honneur de la prise de Maastricht en août 1673. Le deuxième intermède insiste particulièrement sur la puissance de la flotte française et les développements récents dans la machinerie navale.

⁸ Dans cette succession de divertissements galants, il est question d'amour dans le prologue, dans l'épilogue et dans tous les intermèdes sauf le quatrième.

⁹ Nous paraphrasons un passage célèbre du traité *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* de Ménéstrier, qui dit : « Il est bien permis d'entremêler les représentations en Musique, de Ballets, parce qu'ils sont faits l'un pour l'autre, & ce mélange est tres-agreable & tres naturel, bien loin d'avoir rien de monstrueux : on fait aussi aux Tragedies des intermedes de Ballets, parce qu'alors ces Ballets sont à la Tragedie, ce que luy étoient les anciens Chœurs où l'on chantoit & l'on dansoit : mais une Tragedie-Ballet est un Monstre inconnu chez les Anciens » (Paris : René Guignard, 1682, 290). Par « tragédie-ballet », Ménéstrier veut dire une tragédie dansé ou, pourrait-on dire, un ballet tragique. Dans les pages suivantes, il énumère les différences stylistiques entre les deux genres. Sans faire de conclusion explicite, on comprend pourquoi la tragédie-ballet serait de l'ordre du « monstrueux » pour Ménéstrier. Comme la tragédie et le ballet respectent deux systèmes de règles différents, on ne peut pas faire coexister les deux genres dans une seule forme car les règles de chaque forme individuelle s'opposent. Ce que dit Ménéstrier de la tragédie et du ballet s'applique comme principe esthétique de toute forme artistique hétérogène au XVIIIe siècle : afin de respecter l'intégrité de chaque forme artistique, il faut représenter chaque forme en succession et non pas ensemble.

Bibliographie

Le Mercure galant de novembre 1684.

Allemand, Maurice. 1678. *Récit du divertissement comique des Forces de l'Amour et de la magie*. Paris : S. N. (BNF Tolbiac YF-746).

Anonyme. 1673. *Intermèdes pour une comédie*. Paris : Claude Barbin.

Anonyme. 1992 [1623]. *Andromède délivrée. Intermède anonyme (1623)*. Éd. Benoît Bolduc. Paris, Seattle, Tübingen : *Papers on French Seventeenth Century Literature*, « Biblio 17 ».

Benserade, Isaac de. 1997 [1662]. Ballet d'Hercule amoureux. In : *Ballets pour Louis XIV*. (2 vol.) Éd. Marie-Claude Canova-Green. Toulouse : Société des Littératures Classiques, t. 2, pp. 557-598.

Brooks, William. 2002. « "Intervalles", "entr'actes", and "intermèdes" in the Paris theatre ». *Seventeenth Century French Studies*, no. XXIV, pp. 107-125.

Chappuzeau, Samuel. 1674. *Le théâtre français*. Lyon : Michel Mayer

Chrestien des Croix, Nicolas. 1613. *Les Amantes*. Rouen : Raphael le Petit.

Clarke, Jan. 1999. « Illuminating the Guénégaud Stage ». *French Studies* LIII, pp.1-15

Croisille. 1633. *La Chasteté invincible, Bergerie en prose*. Paris : Simon Fevrier.

Dangeau, Philippe de Courcillon (marquis de). 1854-1860. *Journal du Marquis de Dangeau*. (19 vol.) Éd. Eudore Soulié. Paris : Firmin Didot.

Forestier, Georges. 2003. *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*. Paris : PUF.

---. 1996 [1981]. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIIe siècle*. Genève : Droz.

Furetière, Antoine. 1701. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers.

Harris-Warrick, Rebecca. 2008. « La Danse dans *Cadmus et Hermione* ». In : *Cadmus & Hermione de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault* [livret d'opéra avec dossier critique]. Éd. Jean Duron. Wavre (Belgique) : Mardaga, pp. 231-250.

Kintzler, Catherine. 2006 [1991]. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve

---. 2004. *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*. Paris : Fayard.

Louvat-Molozay, Bénédicte. 2002. *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*. Paris : Champion.

Mairet, Jean. 1996 [1631]. « Préface en forme de discours poétique » [de *La Silvanire*]. In : Dotoli, Giovanni. *Temps de préfaces. Le Débat théâtral en France de Hardy à la querelle du « Cid »*. Paris : Klincksieck, pp. 236-247.

Ménestrier, Claude-François. 1682. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris : René Guignard.

Molière. 2010 [1661]. *Les Fâcheux. Œuvres complètes*. (2 vol.) Éd. Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, pp. 145-192.

---. 2010 [1668]. *George Dandin. Œuvres complètes*. (2 vol.) Éd. Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, pp. 971-1013.

---. 2010 [1671]. *Psyché. Œuvres complètes*. (2 vol.) Éd. Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, pp. 421-503.

Racine, Jean. 1999 [1673]. *Mithridate. Œuvres complètes*. Éd. Georges Forestier. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Scherer, Jacques. 1986 [1950]. *Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet.

Viala, Alain. 2008. *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris : PUF.