



Quelle entrée pour l'acteur du XVII^e siècle ?

Le cas de Jodelet

Céline Candiard

Procédé de mise en valeur particulière du comédien, *a priori* attendue dans un théâtre de vedettariat comme celui du XVII^e siècle en France, l'entrée en scène lui est en réalité étrangère : l'architecture des salles de spectacle, la visibilité réduite de la scène et la présence fréquente de spectateurs sur le plateau rendent impossible la délimitation d'un seuil qui marquerait l'entrée du comédien sur la surface de jeu. Pour autant, la notion d'entrée n'est pas étrangère à d'autres spectacles de la même époque, en particulier le ballet, où le terme d'*entrée* désigne une scène exécutée par un danseur. Désignant alors une unité spectaculaire autonome et étalée dans la durée, l'entrée de ballet trouve des équivalents inattendus au théâtre, particulièrement dans les numéros comiques d'un farceur vedette comme Jodelet.

Lorsque le *Dictionnaire de l'Académie française* rend compte pour la première fois de l'emploi spécifique du substantif « entrée » au théâtre, il ne s'embarrasse pas de précisions techniques : « Il se dit particulièrement de l'entrée en scène d'un acteur, d'une actrice. *Cet acteur a manqué son entrée, a fait une fausse entrée* »¹ La mention, quoique fort peu définitionnelle, a cependant l'intérêt de souligner dans ses exemples deux éléments constitutifs de l'entrée en scène : son importance stratégique dans la prestation générale du comédien et sa difficulté technique particulière (puisqu'elle est susceptible d'être « manquée » ou « fausse »).

Il apparaît donc que la notion d'entrée en scène, du moins telle que nous la connaissons aujourd'hui, soit étroitement liée à une conception de la scène théâtrale comme lieu d'une performance, régie par un idéal de virtuosité actoriale. Elle fait de l'apparition du

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*. 6^e édition, Paris : Firmin Didot Frères, 1835. Tome I, p. 657.

comédien sur scène un instant décisif où se joue déjà en partie la réussite du spectacle à venir, enjeu démesuré au regard de la fugacité de l'instant, et qui n'a de sens que si le comédien fait l'objet d'une attente de maîtrise maximale.

Le contexte théâtral du XVII^e siècle français, qui vit l'émergence d'un véritable vedettariat exploitant la popularité de tragédiens ou de farceurs virtuoses, semble *a priori* se prêter à merveille à la mise en place de techniques d'entrée en scène savantes pour contribuer à la mise en valeur de ses grands comédiens. Lorsqu'Edmond Rostand, en 1897, reconstitue dans le premier acte de *Cyrano de Bergerac* l'effervescence du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne au soir de la première de la *Clorise*², c'est bien une série d'entrées en scène qu'il imagine pour les principales vedettes du théâtre : Montfleury y fait une entrée triomphale, marquée par l'ouverture solennelle du rideau, les saluts de l'acteur et les applaudissements du public³ ; tout semble se jouer dans ces premiers instants du spectacle, que Cyrano arrive juste à temps pour interrompre au bout de trois vers, ridiculisant le comédien et le contraignant à sortir de scène. Et lorsque deux autres acteurs vedettes de la troupe s'efforcent de calmer les spectateurs mécontents, c'est encore l'instant de leur entrée en scène qui décide de leur accueil : Bellerose est congédié par la foule au bout de deux mots piteux, tandis que Jodelet se fait acclamer après une simple apostrophe (« Tas de veaux !⁴ »). De tels moments de théâtre, où la maîtrise de la scène se joue en un instant, sont aisés à imaginer lorsqu'on connaît la popularité de certains acteurs parisiens de cette époque, à l'exemple de ce même Jodelet⁵, farceur au visage fariné, au nez de blaireau et à la voix nasillarde dont Tallemant des Réaux nous rapporte que « les badauds rient [quand il] paraît⁶ ».

On est donc d'autant plus surpris de constater avec Anne Surgers⁷ que la notion d'*entrée en scène* semble tout à fait étrangère au théâtre du XVII^e siècle. Non seulement la première apparition de l'expression dans un dictionnaire généraliste français date seulement de 1835⁸, mais les termes « *entrée* » et « *entrer* » ne sont quasiment jamais employés dans ce

² Pastorale de Balthazar Baro créée à l'Hôtel de Bourgogne en 1631.

³ Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris : Fasquelle, 1898, acte I, scène III. Le lever de rideau est anachronique, l'Hôtel de Bourgogne ne comprenant pas de cadre de scène à cette époque.

⁴ Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, acte I, scène IV.

⁵ De son vrai nom Julien Bedeau, il fut le farceur vedette de l'Hôtel de Bourgogne, puis du Théâtre du Marais, avant de rejoindre tardivement la troupe de Molière. Il n'eut le temps que d'y jouer *Les Précieuses ridicules*, quelques mois avant de mourir en 1660.

⁶ Tallemant des Réaux. *Historiettes*. Antoine Adam (éd.). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. Vol. I, p. 171.

⁷ Surgers, Anne. *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI^e-XXI^e siècle)*. Berne : Peter Lang, 2012, en particulier pp. 81-134.

⁸ Voir *supra*, note 1. L'expression était apparue par ailleurs quelques années plus tôt dans les ouvrages spécialisés, en particulier la *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral* d'Aristippe (Paris : F. Leroux,

sens dans les didascalies ou même les répliques des pièces avant le dernier tiers, voire le dernier quart du siècle. Enfin, on ne trouve aucune trace, dans les textes de pièces, d'une mise en valeur particulière de l'arrivée en scène des comédiens, même les plus populaires d'entre eux. Il apparaît bien que les hommes de théâtre du XVII^e siècle ne pensent pas cette arrivée comme le franchissement d'un seuil ni comme un instant stratégique du spectacle : le fameux premier acte du chef-d'œuvre de Rostand ne serait donc qu'un séduisant fantasme néo-romantique appliqué au siècle de Corneille.

Un théâtre sans seuil

L'entrée en scène telle que la construit sa première définition connue en français, citée plus haut, est indissociable d'une notion de seuil : elle est conçue comme un point de difficulté en raison même de son extrême concentration dans l'instant fugitif d'un passage. Or, la plupart des verbes généralement employés dans les pièces du XVII^e siècle pour désigner l'apparition du comédien ou du personnage sur le théâtre sont dépourvus de ce sémantisme : *arriver, adresser ses pas, avancer, conduire, courir, dresser ses pas, porter ses pas, se rendre, venir*⁹, ces verbes expriment plutôt une idée de mouvement progressif vers le lieu de la parole théâtrale que l'entrée dans l'espace délimité du plateau. Non que l'idée d'entrée ou de seuil soit absolument absente de ce théâtre : il arrive que le verbe « *entrer* » soit employé dans les répliques des personnages, mais il désigne alors l'entrée dans le lieu contingent de la fiction, matérialisé sur scène par la présence de compartiments¹⁰. À aucun moment le plateau lui-même n'est évoqué comme un lieu clos et clairement circonscrit dans lequel on pourrait entrer comme dans une pièce ou un bâtiment – à la différence de la lice où l'on joute, par exemple, évoquée par Furetière avec l'expression « *entrer en lice* »¹¹.

Cette conception du plateau comme lieu sans délimitation précise repose à la fois sur les réalités matérielles du lieu théâtral et sur l'usage qui en est fait. D'un point de vue strictement matériel, tout d'abord, il est vrai que l'espace de jeu n'est pas séparé de la salle aussi clairement qu'aujourd'hui : les théâtres français, à la différence des théâtres italiens de la même époque, ne comportent pas de cadre de scène – et donc pas de rideau qui se lèverait

1826). Elle y est accompagnée de deux termes connexes, « *entrer en scène* » et « *apparition* ». Je remercie Anne Pellois pour cette référence.

⁹ Voir Surgers, Anne. *L'Automne de l'imagination*, op. cit., p. 103.

¹⁰ Structures sur châssis divisant la scène en « *chambres* » et correspondant aux lieux successifs de la fiction représentée. La scène française de la première moitié du XVII^e siècle en comporte généralement cinq (deux de chaque côté et un au fond de la scène). Voir à ce propos *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*. Pierre Pasquier et Anne Surgers (dir.). Paris : Armand Colin, 2011, pp. 83 et suiv.

¹¹ Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reiner Leers, 1690, article « *entrer* ».

au début du spectacle et se baisserait à la fin – avant la fin des années 1680¹². Il n’y a donc pas de délimitation matériellement marquée entre la salle et la scène. Les comédiens sont certes surélevés par rapport au parterre, mais les loges placent certains spectateurs à la même hauteur que l’action dramatique. Et surtout, les usages complexes de la scène française du XVII^e siècle font que la présence d’une personne sur scène ne signifie pas automatiquement que cette personne est en train de jouer un personnage pour le public : car outre la présence fréquente, attestée depuis la création du *Cid* en 1637 par de nombreux témoignages iconographiques¹³, de spectateurs de qualité sur scène, il arrive également qu’on y trouve des comédiens de la pièce qui n’apparaissent pas dans la scène concernée¹⁴. Cette triple utilisation de la scène comme aire de jeu, comme coulisse et comme lieu d’accueil des spectateurs achève de brouiller la délimitation spatiale du lieu de la fiction. Il est d’ailleurs significatif que la généralisation des termes « *entrer* » et « *entrée* » pour désigner l’arrivée du comédien sur le théâtre, au XVIII^e siècle, corresponde justement à une période où se systématisait l’utilisation d’un cadre de scène et d’un rideau, où apparaissent les coulisses et où l’on interdit la présence de spectateurs sur scène¹⁵ : le plateau est alors devenu un lieu strictement délimité dans ses structures matérielles et, dans la pratique, strictement réservé à la représentation de la fiction.

L’absence d’une démarcation spatiale stricte de l’espace de jeu n’empêche cependant pas les contemporains de Corneille de penser l’événement que représente l’arrivée du personnage devant les spectateurs. De manière surprenante, au xvi^e siècle et dans la majeure partie du XVII^e siècle, cette arrivée est souvent désignée dans les textes par le verbe « *sortir* », tant dans les didascalies que dans les répliques des personnages¹⁶. Contrairement à ce que pourrait faire croire l’opposition courante entre « *entrer* » et « *sortir* », ce dernier verbe ne dénote pas tant ici le passage d’un seuil (dont nous avons vu qu’il n’existait pas au XVII^e siècle) que l’apparition, la manifestation de quelque chose : « Jusqu’à la fin des années 1670 en France [...], l’apparition du personnage à vue du spectateur est une manifestation d’un ailleurs, invisible sans la représentation : le comédien *sort* quand il arrive sur le *théâtre* et

¹² La seule exception connue est la salle du Palais-Royal, aménagée en 1641 sur le modèle italien. Voir *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 71.

¹³ Voir Chaouche, Sabine. « Spectateurs en scène : une esthétique du théâtral dans la gravure ? ». Article écrit à l’occasion du colloque CESAR de juin 2006. Consultable en ligne à l’adresse suivante : [http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/Chaouche_paper06.html] Consulté le 17/09/2012

¹⁴ À ce propos, voir Surgers, Anne. *L’Automne de l’imagination*, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵ C’est la « réforme des banquettes » qui en 1759 interdit à la Comédie-Française de placer des sièges sur la scène pour les spectateurs de marque.

¹⁶ Voir à ce propos les chapitres III (« Sortir ? ») et IV (« Mais d’où sortait le comédien ? ») de l’ouvrage d’Anne Surgers cité plus haut.

devient le personnage. »¹⁷. Ainsi, plutôt qu'une simple apparition visuelle, la *sortie* du comédien peut se concevoir comme une émergence, une révélation progressive. Cela apparaît comme d'autant plus nécessaire que cette apparition est brouillée par la possibilité pour le comédien d'être présent sur scène avant l'arrivée de son personnage dans l'action ; elle est également compliquée par la visibilité très imparfaite qu'ont la plupart des spectateurs de la scène, à cause de la présence des compartiments pour le public du parterre, mais aussi en raison de la disposition strictement latérale des loges pour les spectateurs de prestige qui les occupent¹⁸. Il faut donc penser l'apparition du personnage de manière échelonnée, dans la durée plutôt que dans l'instant, et en termes non seulement visuels mais aussi auditifs¹⁹.

Si l'on examine, à titre d'exemple, les comédies mettant en scène le farceur vedette Jodelet, on constate d'abord que la première apparition de son personnage n'y est presque jamais mise en valeur : la plupart du temps, Jodelet apparaît dès le début de la pièce²⁰ en compagnie de son jeune maître, auquel le valet tâche en vain de donner des conseils – type de scène très conventionnel dans ces réécritures de comédies espagnoles. L'arrivée de Jodelet n'est décrite par aucune didascalie et la scène commence toujours *in medias res*, produisant l'effet de ce qui semble être le milieu d'une conversation animée entre le valet et le maître. Cette plongée directe dans la fiction, plaçant les deux personnages sur le même plan spectaculaire, ne manifeste aucune tentative pour mettre en valeur l'apparition du farceur vedette. Rien, dans ces débuts de pièces, ne semble ménagé pour lui réserver une entrée triomphale, alors même que l'auteur a le plus souvent augmenté considérablement son rôle par rapport à l'original espagnol de la pièce²¹ et parfois même inclus son nom dans le titre à titre d'argument commercial²².

Pour autant, ces pièces ne renoncent pas à faire valoir les atouts spectaculaires et les compétences actoriales de Jodelet aux yeux du spectateur : le comédien y joue de son apparence et de sa voix atypiques, y revêt régulièrement des costumes fantaisistes et s'y livre à des numéros solitaires de virtuosité comique qui l'établissent incontestablement comme la

¹⁷ Surgers, Anne. *L'Automne de l'imagination*, op. cit., p. 122.

¹⁸ Les théâtres français sont alors des rectangles allongés et les loges sont disposées sur les longs côtés. La disposition à l'italienne, en arc-de-cercle, ne sera adoptée qu'au XVIII^e siècle.

¹⁹ Au xvi^e et au début du xvii^e siècles, on parle plutôt d'« auditeurs » que de « spectateurs ». Voir à ce propos *La Représentation théâtrale en France au xvii^e siècle*, op. cit., p. 78.

²⁰ À l'acte I, scène I pour *Jodelet ou le Maître valet* de Scarron (1643), *Le menteur* de Corneille (1643), *La Suite du menteur* (1644), *Les Trois Dorothees ou Jodelet duelliste* de Scarron (1646) et *Le Campagnard* de Gillet (1656) ; à l'acte I, scène II dans *Le Déniaisé* de Gillet (1647) et à l'acte I, scène IV dans *Jodelet astrologue* d'Ouville (1646).

²¹ Voir à ce propos Dumas, Catherine. *Du Gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*. Paris : Honoré Champion, 2004, notamment pp. 317 et 383.

²² C'est le cas de *Jodelet ou le Maître valet* de Scarron, *Jodelet astrologue* d'Ouville et *Les Trois Dorothees ou Jodelet duelliste* de Scarron.

vedette des pièces où il se trouve, alors même que son personnage n'est pas le plus important sur le plan dramaturgique. Mais son apparition, sa *sortie*, suit alors un déroulement beaucoup plus progressif que celui d'une entrée en scène : ainsi dans *Jodelet ou le Maître valet* de Scarron (1643), après une première scène d'exposition de la situation, la réapparition de Jodelet sous le déguisement de son maître est préparée à la scène précédente par l'annonce amusée de la servante Beatris :

Votre gendre est là-bas, beau, poli, frais tondu,
Poudré, frisé, paré, riant comme un perdu
Et couvert de bijoux comme un Roi de la Chine.²³

Cet avertissement, qui permet au public de se préparer à l'arrivée du farceur, à son costume extravagant et à son attitude effrontée, pourrait laisser présager pour la scène suivante une entrée soigneusement ménagée, où l'attention du spectateur serait focalisée sur son personnage. Or le début de la scène tel que l'écrit Scarron semble plutôt suggérer une attention partagée entre les deux personnages déguisés, Jodelet en jeune noble et son maître Dom Juan en valet : en effet, si la jeune Isabelle, qui croit être promise à Jodelet, s'exclame « Ô qu'il était bien peint ! », faisant référence au portrait peu flatteur qu'elle avait reçu de lui, Dom Juan vient immédiatement, dans la suite du même vers, apporter un contrepoint amoureux et pathétique à l'apparition de son valet en s'écriant à son tour : « Ô qu'elle était bien peinte ! » à propos d'Isabelle²⁴. L'écriture de ce début de scène est conçue dans un esprit d'équilibre entre les deux rôles de l'amoureux et du valet, sans que le second soit censé concentrer sur lui seul les effets ménagés par le texte. C'est seulement progressivement, au fil de la scène, que Jodelet accapara l'attention en multipliant les grossièretés à l'égard de la jeune fille et les provocations à l'égard de son père, imposant ainsi son numéro de bouffon comme l'élément central du spectacle. Plutôt qu'une entrée en scène fracassante, c'est une mise en valeur graduelle qui est offerte ici au comédien.

L'entrée de ballet ou le temps suspendu

Si le seuil de l'arrivée en scène n'a pas d'existence pour le spectateur du XVII^e siècle, cela ne disqualifie pas pour autant la notion d'*entrée* comme inopérante. De fait, si celle-ci est alors absente du théâtre, elle est cependant structurante dans deux autres formes de spectacle de la même époque : les cérémonies organisées pour l'entrée d'un prince dans une ville, et le

²³ Scarron, Paul. *Jodelet ou le Maître valet* (1643), acte II, scène VI.

²⁴ *Id.*, acte II, scène VII.

ballet. La première édition du *Dictionnaire de l'Académie* donne ainsi parmi les acceptions du terme « entrée » les définitions suivantes :

Il se dit encore plus ordinairement de l'action d'entrer solennellement en une ville. L'entrée du Roi. l'entrée de la Reine. l'entrée du Légat. l'entrée d'un Ambassadeur, d'un Gouverneur de Province, etc.

La réception solennelle qu'on fait à un Roi, à une Reine, à un Légat, etc. lorsqu'ils entrent en cérémonie dans une ville. On fit une magnifique entrée à ce Prince, à cette Princesse.²⁵

On remarquera la différence sémantique profonde qui sépare ces entrées de ville de nos entrées en scène. En marquant de manière « solennelle », par une « cérémonie », le passage de seuil que représente l'entrée du roi en sa ville, on le transforme en un spectacle (ou même un ensemble de spectacles) étendu dans la durée. Depuis la fin du Moyen-Âge, en effet, la visite d'un souverain dans une ville de son royaume donne lieu à une série de spectacles parfois étalés sur plusieurs jours : scènes allégoriques, tournois ornementaux, défilés de chars, courses de bagues viennent agrémenter l'accueil réservé au souverain par les autorités municipales. Au lieu de se concentrer dans l'instant d'un passage, l'entrée devient un événement spectaculaire développé et construit à l'avance, dont le passage des portes de la ville par le roi ne constitue plus qu'un élément parmi d'autres.

C'est un sémantisme comparable que l'on retrouve dans l'emploi du terme d'*entrée* dans le contexte du ballet de cour à partir de la fin du xvi^e siècle : Furetière définit ainsi l'entrée de ballet comme désignant « chaque scène que font les danseurs dans un ballet »²⁶. Là encore, l'entrée ne se présente plus comme un passage de seuil fugace, mais comme une « scène », c'est-à-dire une unité spectaculaire ayant une certaine durée. Dans le cas des ballets, cette unité spectaculaire possède d'ailleurs une véritable autonomie ; seulement reliées par un thème, les entrées (entre une douzaine et quarante-cinq selon les types de ballets²⁷), comportent un texte tantôt déclamé, tantôt chanté, que vient illustrer un spectacle chorégraphique exécuté par un ou plusieurs danseurs. Ainsi le *Ballet des rues de Paris*, dansé vers la fin des années 1640²⁸, comporte dix-neuf entrées dont chacune illustre le nom d'une rue parisienne : les Francs-Bourgeois, les Mauvais-Garçons, les Lavandières, les Juifs... Si les entrées sont reliées entre elles par leur thématique commune, il s'agit cependant d'un lien beaucoup plus lâche que ne le serait celui d'une intrigue dramatique, d'autant plus que chaque nom de rue est traité au pied de la lettre, sans que soit jamais évoquée la réalité physique ou

²⁵ *Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roi*. 1^e édition. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694, vol. I, p. 376.

²⁶ Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reiner Leers, 1690, p. 952.

²⁷ Voir Bouissou, Sylvie. *Vocabulaire de la musique baroque*. Paris : Minerve, 2008, p. 89.

²⁸ Voir Lacroix, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*. Genève : Slatkine Reprints, 1968 [1868-1870], vol. VI, pp. 129-140.

sociologique de la rue concernée. Chaque entrée vaut avant tout pour le spectacle spécifique qu'elle offre, appuyé notamment par les costumes, les masques et les accessoires coûteux portés par les danseurs, le plus souvent membres de la noblesse. Le temps ne s'y concentre pas dans un instant fugitif, il y est au contraire comme suspendu.

En cela, l'entrée de ballet semble s'opposer en tout point au déroulement d'une scène de théâtre, du moins tel que le prévoit la doctrine néo-aristotélicienne des Réguliers, qui place l'accomplissement de l'intrigue au-dessus de toute autre préoccupation et exige du poète une stricte économie dramaturgique, chaque scène devant servir à faire progresser l'action. Toutefois, si l'on examine le détail des pièces jouées au théâtre dans les deux premiers tiers du XVII^e siècle, on remarque que beaucoup d'entre elles échappent à ce modèle, comportant plusieurs scènes dont la valeur n'est pas dramaturgique mais spectaculaire. C'est notamment le cas des comédies écrites dans les années 1640 et 1650 pour Jodelet : les poètes y ménagent pour le farceur vedette du Marais de véritables petits numéros comiques comparables dans leur fonctionnement à des entrées de ballet.

En effet, tout comme les entrées de ballet, ces scènes présentent une relative autonomie par rapport à l'intrigue dans laquelle elles prennent place : si elles y sont généralement rattachées sur le plan thématique, elles n'ont le plus souvent aucune nécessité dramaturgique. Ainsi lorsque Jodelet, dans son monologue de *Jodelet ou le Maître valet*²⁹, se félicite de préférer soigner son appétit plutôt que son honneur tout en se curant longuement les dents, il ne fait pas progresser l'action générale de la pièce ; de même lorsqu'il menace un ennemi imaginaire et fait mine de se battre avec lui dans *Les Trois Dorotheés*³⁰, il n'influe nullement sur les intrigues sentimentales compliquées (y compris la sienne propre) qui se nouent dans le reste de la comédie. Ces séquences de bouffonnerie fonctionnent comme des numéros indépendants que l'on pourrait déplacer d'une pièce à l'autre, à l'exemple des *lazzi* des comédiens italiens, petites unités spectaculaires dont chaque comédien se constituait un stock et que la troupe combinait diversement à chaque nouvelle pièce³¹. De façon amusante, la possibilité d'un parallèle entre numéro bouffon et entrée de ballet semble suggérée par la langue courante du XVII^e siècle, qui emploie le terme d'« entrée de ballet » à propos d'« un homme qui entre dans une compagnie et qui en sort aussitôt après avoir fait ou dit quelque

²⁹ Scarron, *Jodelet ou le Maître valet*, acte IV, scène II.

³⁰ Scarron, *Les Trois Dorotheés ou Jodelet duelliste*, acte IV, scène VII et acte V, scène I.

³¹ Sur les affinités dramaturgiques particulières entre danse et comédie italienne en France au XVII^e siècle, voir Sécardin, Olivier. « Danser n'est pas jouer ? La performance intégrale de la commedia dell'arte ». In : *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*. Nye, Edward (dir.). Amsterdam/New York : Rodopi, 2005, pp. 51-72.

chose de mal à propos »³² – description qui s’applique à merveille aux numéros incongrus du farceur dans les comédies à l’espagnole, de tonalité romanesque et sentimentale, où il apparaît. Le changement de vers qui intervient quelquefois dans ces scènes³³, passant de l’alexandrin à l’octosyllabe (vers, entre autres, de la farce), contribue encore à les isoler du reste de la pièce.

Outre leur fonctionnement dramaturgique, les traits spectaculaires de ces séquences invitent elles aussi au rapprochement avec les entrées de ballet. Comme elles, en effet, elles sont généralement caractérisées par la présence d’un costume particulièrement remarquable : Jodelet s’y déguise en duelliste (*Les Trois Dorotheés*), en chevalier (*Le Géôlier de soi-même*), en archer (*Le Déniaisé*) ou encore en jeune homme de la noblesse (*Jodelet ou le Maître valet*, *Les Précieuses ridicules*). Si ces déguisements ont en commun de contribuer au comique burlesque des pièces en mettant en contraste les prétentions de Jodelet et la bassesse de son personnage, ils renvoient également à l’univers du ballet, spectacle de cour dansé par la noblesse et mettant volontiers en scène héros et guerriers revêtus de costumes extravagants. Dans *Le Géôlier de soi-même*, une didascalie décrit le costume de Jodelet sur un mode hyperbolique, « avec un superbe habit, et le heaume et le casque en tête »³⁴, suggérant la superposition redondante et comique d’un casque et d’un heaume sur la tête du bouffon. Les répliques de Jodelet, qui interpelle les « nymphes bocagères », se désigne comme « le chevalier aux armes enchantées » et s’adresse à son compagnon Pascal comme à son « écuyer »³⁵, le font certes apparaître comme un second Don Quichotte, mais évoquent aussi pour le public distingué les nombreux ballets de l’époque qui se nourrissent de la matière romanesque³⁶.

Enfin de manière significative, lorsque Molière offre à un Jodelet vieilli son dernier rôle au théâtre avec *Les Précieuses ridicules*, son personnage est d’abord présenté par Mascarille comme un vaillant guerrier de roman, « un brave à trois poils »³⁷ chargé d’héroïques souvenirs de guerre ; et surtout, l’intervention du farceur y culmine avec une

³² « On dit prov. et fig. d’un homme qui entre dans une compagnie et qui en sort aussitôt après avoir fait ou dit quelque chose de mal à propos qu’il a fait une belle entrée de ballet, une étrange entrée de ballet. » (*Dictionnaire de l’Académie française dédié au Roi*. 1^{re} édition. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694, vol. I, p. 376).

³³ C’est notamment le cas dans deux pièces de Scarron, *Jodelet ou le Maître valet* (acte IV, scène II) et *Les Trois Dorotheés* (acte IV, scène VII).

³⁴ Corneille, Thomas. *Le Géôlier de soi-même* (1655), acte I, scène V.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Voir à ce propos Lavocat, Françoise. « Danser le roman : allégorie et fiction dans le ballet au XVII^e s. ». In : *Sur quel pied danser?*, *op. cit.*, pp. 73-88. Un ballet de 1643, *Le Libraire du Pont-Neuf*, consacre d’ailleurs sa onzième entrée à Don Quichotte et Sancho Pança (Lacroix, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, *op. cit.*, vol. VI, p. 66).

³⁷ Molière, *Les Précieuses ridicules* (1659), scène XI.

scène de bal au cours de laquelle Mascarille et lui entraînent les précieuses et leurs amies dans une danse endiablée³⁸ que l'arrivée de leurs maîtres interrompra. Redoublant l'imposture de Mascarille, Jodelet vient renforcer encore sa dimension de spectacle burlesque et de fantaisie gratuite ; en le faisant quitter la scène sur une séquence de danse, Molière donne à voir la parenté spectaculaire des numéros du farceur avec les divertissements dansés de la Cour. Il donne ainsi à relire les grandes scènes immortalisées par son illustre camarade comme des équivalents farcesques de l'entrée de ballet. Le rapprochement n'est pas incongru, à une époque où l'intérêt du pouvoir royal pour le théâtre permet aux troupes de comédiens de pénétrer les fêtes de cour et de s'y mêler aux autres divertissements proposés à la noblesse, ce qui facilite la perméabilité entre les formes spectaculaires. Dès les années 1640, avant même l'apparition de formes hybrides comme la comédie-ballet et la tragédie lyrique, les ballets font resurgir, dans le déguisement des danseurs, le farceur Gautier Garguille³⁹, les Italiens Spacamonte, Briguelle et Trivelin⁴⁰, les personnages des pièces à la mode, dont le Jodelet du *Maître valet* de Scarron⁴¹. La préférence qu'ils marquent aux acteurs de farce semble souligner encore les affinités des deux formes entre elles.

Ainsi, si les plus grandes vedettes comiques du XVII^e siècle ne peuvent bénéficier d'entrées en scène telles qu'on les entendra à partir du siècle suivant, elles peuvent néanmoins tirer parti de la mise en valeur, tout aussi efficace, de numéros spectaculaires plus étendus, dramaturgiquement hétérogènes à la pièce qui les accueille. Ces *entrées* comiques, volontiers monologuées⁴², s'appuient sur les traditions de la farce française et de la comédie italienne pour constituer de petites unités de spectacle pur, tout entières tournées vers l'effet immédiat, où le comédien peut faire la démonstration de ses compétences d'acteur. Comme nos entrées en scène, elles marquent un décrochement, une rupture par rapport au reste du spectacle ; mais plutôt que comme un seuil, l'entrée comique est à penser comme une aire close, un écrin préservant l'acteur de tout ce qui pourrait émousser sa singularité.

Pour citer ce document : Céline Candiard, «Quelle entrée pour l'acteur du XVII^e siècle ? Le cas de Jodelet», *Agôn* [En ligne], Traditions de l'entrée : séquence, intermède, numéro(s), Dossiers, N° 5 : L'entrée en scène, mis à jour le : 25/01/2013, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2339>.

³⁸ Jodelet finit lui-même par demander grâce : « Holà, ne pressez pas si fort la cadence, je ne fais que sortir de maladie. » (*Id.*, scène XII).

³⁹ *Mascarade pour le Mardi Gras*, in Lacroix, Paul. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰ *Ballet des vrais moyens de parvenir*, *id.*, pp. 95-96.

⁴¹ *Boutade des comédiens*, *id.*, pp. 161-176. L'entrée de Jodelet est la cinquième, p. 165.

⁴² La première scène de Jodelet dans *Le Geôlier de soi-même* de Thomas Corneille (acte I, scène V) est une exception notable : Jodelet y bénéficie d'un faire-valoir, son compagnon Pascal