



De la théâtralisation du conflit dans la fête de cour française au début du XVII^e siècle

Vincent DOROTHÉE

ENSAAMA Olivier de Serres ; Paris 1 Panthéon-Sorbonne GRANIT

La fête de cour française du « premier XVII^e siècle » peut être envisagée comme une forme de création dramatique à part entière, dans la mesure où une dramaturgie, c'est-à-dire une pensée concertée de la construction dramatique et de son efficacité sur le spectateur, y est à l'œuvre, bien que la fonction première de ce type de spectacle¹ relève *a priori* d'un ordre politico-allégorique « abstrait » plus que proprement théâtral ou cathartique. Autrement dit, ces fêtes encomiastiques, plus tributaires du symbolisme abstrait des allégories princières de la Renaissance que du *théâtre des passions* baroque qui, reposant sur une rhétorique des affects², est en plein essor dans le premier tiers du XVII^e siècle, mettent en scène des *figures*, au sens abstrait du terme, plutôt que des *personnages* de théâtre.

Cependant, certains de ces spectacles, surtout les ballets de cour, mascarades et combats en salle, tout « abstraits » et codés qu'ils soient, n'en doivent pas moins agir ou faire effet sur le spectateur pour que leur fonction encomiastique soit véritablement opérante.

Les fêtes de cour, pour à la fois impressionner et faire sens, reposent effectivement sur des « effets » théâtraux qui constituent des formes de leviers dramatiques, et dont la conduite et l'agencement participent à la construction d'une action.

¹ Il s'agit en réalité de plusieurs types de spectacles, de nature chorégraphique pour la mascarade et le ballet de cour, équestre et martiale pour les tournois, carrousels et combats à la barrière (qu'ils aient lieu en extérieur ou en salle), ou enfin de nature rituelle ou cérémonielle comme les entrées princières et les Pompes funèbres. Nous laisserons de côté dans le cadre de cet article les genres spectaculaires tels que la Pompe funèbre et l'Entrée princière, qui constituent d'ailleurs des cérémonies plus que des « fêtes » à proprement parler. Leur type de théâtralité diffère de celle du ballet de cour, ne serait-ce que parce qu'elles ne supposent pas nécessairement la constitution d'une assemblée dans un *unique* lieu de représentation, mais un déplacement à travers une succession d'espaces et de lieux hétérogènes, qui plus est pas nécessairement clos ou délimités, surtout dans le cas de l'Entrée princière. Celle-ci s'inscrit en effet, malgré le caractère prédéterminé de son tracé, dans l'espace ouvert de la ville. C'est donc sur les fêtes en salle et leur manière spécifique de « faire théâtre » que l'on se concentrera ici.

² Sur cette question de l'avènement de la représentation baroque des passions dans les arts visuels et le spectacle, voir notamment Philippe Beaussant, *Passages : de la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006 ; Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006.

Quels sont donc la nature, les moyens, notamment les supports matériels (scéniques, visuels), et les raisons de cette « dramaturgie » du conflit dans la fête de cour française³ ?

Enfin, et c'est le principal objet du présent propos, la *dramaturgie* des fêtes franco-lorraines de la première modernité semble, malgré l'hétérogénéité de celles-ci, se fonder sur une même « notion directrice » qui est celle de *conflit*, c'est-à-dire sur une dramaturgie du rapport de forces et de l'opposition. Le conflit est effectivement une notion en soi *dramatique*, c'est-à-dire, au sens étymologique, relative à l'action ou appelant à l'action, et une notion fondamentale pour les festivités princières car elle en constitue en réalité tout à la fois le contexte, le principal sujet et le véritable enjeu politique, intellectuel, philosophique et spirituel.

Le *conflit* comme *contexte*

Les fêtes princières sont des réjouissances circonstancielles, pouvant relever de circonstances particulières et occasionnelles – mariages princiers, ambassades, etc. – ou régulières et cycliques, telles que les fêtes du « gras temps » ou Carnaval. À ce titre, ces festivités se chargent des tensions politiques, spirituelles et sociales du moment, et leur conception est largement tributaire de cette configuration politico-sociale conflictuelle qui leur sert de toile de fond.

Les quatre fêtes que l'on se propose d'aborder pour développer ce propos appartiennent pour les trois premières au domaine du ballet de cour, la dernière étant un combat à la barrière.

La première fête, certes antérieure au XVII^e siècle mais fondamentale car elle constitue, en France, l'archétype dont la plupart des ballets de cour du premier XVII^e siècle dériveront, est le célèbre *Balet Comique de la Royne*, spectacle somptueux (et ruineux) dansé en 1581 dans la Grande Salle du Petit Bourbon⁴, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse, mignon du roi Henri III, avec une princesse lorraine (Marguerite de Vaudémont), demi-sœur de la reine régnante Louise de Lorraine.

Ordonné par la reine mère Catherine de Médicis, présente dans la salle auprès du roi son fils et du marié, ce spectacle fameux et plein de magnificence a donc été donné dans le double contexte d'un mariage franco-lorrain et de conflits religieux entre catholiques et réformés qui, quoique bien moins prégnants qu'en 1572, lors du ballet donné aux noces

³ Précisons tout de suite que l'on se propose d'envisager ces questions dans une sphère culturelle française élargie à la Lorraine, en dépit de l'indépendance effective du duché, dont l'identité culturelle, bien que métissée, a indéniablement sa singularité dans les trois premières décennies du XVII^e siècle. En effet, en vertu d'étroites alliances dynastiques entre les ducs de Lorraine, les Valois et les Bourbon, et en raison de la présence en France d'une puissante lignée princière lorraine (celle des Guise), les liens politiques, culturels et artistiques entre Lorraine et France sont alors très marqués. Ils sont aussi très ambigus : une véritable relation d'amour mêlée de défiance et de convoitise réciproque existe entre les deux états. Néanmoins, les festivités données à la cour de Nancy sous les ducs Charles III, Henri II et Charles IV témoignant d'une profonde connaissance et de la prégnance du modèle français des fêtes, nous associons ici les deux sphères culturelles.

⁴ Le ballet a été monté le 15 octobre 1581, mais l'édition originale du livret date de 1582 : *Balet Comique de la Royne, fait aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse a Madamoyselle de Vaudemont sa sœur, par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere*, À Paris, Par Adrian Le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy, M.D.L.X.X.II, Avec Privilège. Toutes nos références, sauf mention contraire, renvoient à cette édition. Voir aussi le facsimilé de l'édition Ballard, de Margaret McGowan, qui donne comme date celle de la création de l'œuvre, *Le Ballet Comique by Balthazar de Beaujoyeux, 1581. A Facsimile With an Introduction*, Medieval & Renaissance texts & studies, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1982, et Luisa Capodiecì, *Medicaea Medaea*, Genève, Droz, 2011, p. 600-626.

d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois, n'en demeurent pas moins réels. L'équilibre entre les deux confessions demeure en effet très précaire, et la paix civile dans la France des derniers Valois est toute relative.

La seconde fête est un ballet non moins fastueux que le premier, intitulé *Ballet de la Délivrance de Renaud*, dansé quant à lui par le jeune Louis XIII dans la Grande Salle du Louvre⁵, en 1617, devant une Marie de Médicis farouchement accrochée à la régence, et dont les rapports avec le jeune roi étaient alors pour le moins tendus. En contemplant ce ballet, celle-ci assistait en réalité sans s'en douter au spectaculaire prélude des imminents événements que son fils dansait tramait secrètement, à savoir l'assassinat de Concini, principal soutien de la reine mère, et le propre exil de cette dernière au château de Blois.

La troisième fête, un ballet dansé huit ans plus tard dans le même lieu par le même Louis XIII, appartient à une nouvelle conception du genre, propre aux décennies 1620 et 1630 du règne, et consistant en une succession d'« entrées⁶ ». Bien que « grotesque » dans l'apparence et fantaisiste à première vue en terme de construction, le *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* n'en conserve pas moins une dimension sérieuse sous-jacente, dans le contexte d'une montée en tension des relations franco-espagnoles à l'occasion de la complexe affaire de la Valteline⁷.

Enfin, la dernière fête, lorraine cette fois-ci, est le célèbre *Combat à la Barrière* organisé en 1627 au palais ducal de Nancy⁸, en l'honneur de la duchesse de Chevreuse, par

⁵ *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XIX^e iour de ianvier x.vi.^c.xvii.*, Avec les desseins, tant des machines & apparences différentes, que de tous les habits des Masques. À Paris, Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue Saint lean de Beauvais, à l'enseigne du mont Parnasse, 1617, Avec Priuilege de Sa Majesté. Sur ce ballet, voir Greer Garden (dir.), *La Délivrance de Renaud : ballet dansé par Louis XIII en 1617*, collection Épitome musical, Tours, CESR, et Turnhout, Brepols, 2010, et notamment l'article d'Anne Surgers (sur la scénographie de ce ballet) qu'il contient.

⁶ Les ballets de ces deux décennies favorisent en effet une organisation en « numéros » successifs et hétérogènes, à première vue fantasque et éloignée de la rigoureuse architecture des ballets « mélodramatiques » donnés sous l'influence du duc de Luynes à la fin de la décennie 1610. Voir Margaret M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France : 1581-1643*, Paris, CNRS Éditions, 1963.

⁷ *Les Fées des Forests de S. Germain. Ballet dansé par sa Majesté*. De l'imprimerie de René Giffart, rue des Carmes, M.DC.XXV. [Bibliothèque d'Amiens, Belles-Lettres, 2057 C, tome 6 pièce n° 11]. Sur ce ballet, voir Thomas Leconte (dir.), *Les Fées des Forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, collection Épitome musical, Tours, CESR/CMBV, et Turnhout, Brepols, 2012, et notamment, dans ce livre, l'article d'Anne Surgers, intitulé « "Ou le theatre pris pour coeleste theatre": scénographie et séance "d'obligeante humeur" dans la grande salle du Louvre » (p. 143-175), ainsi que l'article de l'auteur, intitulé « Des dessins de costumes "grotesques" pour de grotesques costumes sans desseins? » (p. 177-204). Voir aussi Vincent Dorothée, « Costume, duplicité et double jeu dans le ballet "burlesque" français : l'exemple du *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* », *Le Costume de scène, objet de recherche*, dir. Didier Doumergue et Anne Verdier, Vijon, Lampsaque, coll. Le Studiolo-Essais, 2014, p. 175-186, et « Le Ballet burlesque français, ou les paradoxes du "monde à l'envers" : Étude sur les virtualités et enjeux allégoriques du *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* (1625) », article amené à paraître dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (numéro sur « Spectacle et allégorie du Moyen Âge à nos jours »).

⁸ *Combat à la Barrière, fait en cour de Lorraine le 14 febvrier, en l'année présente 1627. Représenté par les Discours et Poësie du Sieur Henry Humbert. Enrichy des figures du Sieur lacque Callot, & par luy dédié à Madame la Duchesse de Chevreuse*, A Nancy, Par Sébatien Philippe, Imprimeur de Son Altesse, M.VI.XXVII. Sur ce spectacle, voir notamment Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine, « Comme un jardin au cœur de la chrétienté »*, Paris, Klincksieck, 1991 ; Paulette Choné (dir.), *Jacques Callot*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992 ; Florence Girard, *La Composition de l'espace et l'architecture dans l'œuvre du graveur lorrain Jacques Callot (1592-1635)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Paulette Choné (Université de Dijon, 1991), et « Callot au théâtre. Scénographie et composition de l'espace dans l'œuvre de Jacques Callot », *Le pays lorrain*, 89^e année, vol. 73, n° 2, avril-juin 1992 ; Vincent Dorothée, « De la pompe funèbre au ballet de cour : stratégies visuelles et enjeux de l'espace rectangulaire à la cour de Lorraine », article à paraître, dans les actes du colloque sur la salle rectangulaire en France et en Europe, dir. Anne Surgers et Pierre Pasquier, Tours, CESR, juin 2012.

un Charles IV trop heureux de célébrer à la fois, en la personne de cette frondeuse princesse française réfugiée auprès de lui, une beauté qui a su le séduire et une alliée qui le rejoint dans son aversion pour Louis XIII.

Le conflit constitue donc systématiquement l'arrière-fond sociopolitique de ces spectacles et influe sur leur architecture.

Le conflit comme sujet, ou le conflit mis en scène

Cependant, au-delà, ou en vertu de cela, il en constitue également le principal sujet, ce que l'analyse des situations les plus récurrentes dans les fêtes, comme celle des figures auxquelles elles font appel, et celle de leurs actions, voire de leurs agissements, permet de mettre en évidence. Il semble en effet que les fêtes princières constituent, par le biais de figures et d'organisations spatiales spécifiques, les mises en scène d'un ordre cosmique mis à mal par un défi au principe ordonnateur du monde, englobant par analogie les désordres sociopolitiques du moment.

1. À l'origine du conflit : un défi

L'origine profonde du conflit, dans la fête de cour, se manifeste d'une façon plus ou moins évidente et plus ou moins rapide dans le déroulement de l'intrigue, mais elle semble toujours pouvoir se résumer à une posture de défi, le plus souvent perceptible au sein d'une scène d'exposition initiale ou dans une action – une provocation – préluant au spectacle et lui servant d'élément déclencheur.

Dans le ballet sérieux, la scène d'exposition initiale présente aux spectateurs une situation anormale ou moralement indigne, révélant la présence sous-jacente d'une instance néfaste et perturbatrice, amenée à apparaître clairement dans la suite de la représentation.

Dans le *Balet Comique de la Roynie*, qui n'a rien de comique au sens où nous l'entendons aujourd'hui, cette situation dramatique est soulignée par une plainte⁹, un appel à l'aide adressé au principal spectateur de la représentation, c'est-à-dire le roi. Un gentilhomme fugitif se précipite au milieu de la salle, et implore du secours contre les agissements néfastes de la magicienne Circé, encore invisible du public et à laquelle il vient d'échapper :

[...] L'harmonie estant cessée, le Sieur de la Roche (gentilhomme servant de la Roynie mère et du Roy, bien & proprement habillé de toile d'argent, & ayant ses habits couverts de perles et pierreries de grande valeur) sortant du iardin de Circé, courut iusques au milieu de la salle, où arrêté tout court, tourna tout effrayé le visage du costé du iardin pour voir si Circé l'enchanteresse le poursuiuait. Et ayant veu que personne n'accouroit après luy, il tira de sa poche un mouchoir ouuré d'or, duquel il s'essuya le visage, comme s'il eust sué d'ahan ou de frayeur : puis s'estant un peu rassuré, & ayant comme prins haleine, il marcha au petit pas vers le Roy : & après auoir fait une grande reuerence a sa majesté, commença avec une action asseuree, & un lāgage ressentant une sage eloquence, de parler ainsi que s'ensuit.

HARANGUE DU GENTILHOMME FUGITIF :
*Tousiours quelque malheur fatalement s'oppose
Contre ce que le Ciel, favorable, dispose*

⁹ On remarquera, selon une judicieuse observation qui nous a été suggérée, l'étroit lien étymologique qui met en rapport plainte et querelle (*querela*), cette dernière désignant à l'origine la plainte, et plus particulièrement la plainte en justice.

*D'envoyer aux mortels, & l'hōme qui cōçoit
Trop grand désir du bien, par l'espoir se déçoit.
[...]*¹⁰

Dans *La Délivrance de Renaud*, le public commence par découvrir le héros, efféminé et entretenu dans l'oisiveté, situation parfaitement indigne d'un point de vue héroïque, par une troupe de démons enchanteurs au service de la magicienne Armide, elle aussi invisible au regard :

Renault (représenté par Monsieur de Luynes premier Gentilhomme de la Chambre de sa Majesté et son Lieutenant general au Gouvernement de Normandie) estoit couché sur l'herbe & sur les fleurs, au-dedans d'une grotte enfoncée dans le milieu de cette montaigne : Au dessus et à l'entour de cette grotte estoit sa Majesté, accompagnée de douze seigneurs, représentant autant de Démons laissez par Armide à la garde de son bien aymé, avec charge de luy faire passer le temps en tous les delices imaginables¹¹.

Le *Combat à la Barrière*, quant à lui, qui n'est pas un ballet mais une fête martiale, constitue la réponse à la publication préalable d'un mystérieux cartel anonyme défiant la valeur des chevaliers de la cour de Lorraine :

Or, Monseigneur le Prince de Phaltzbourg estant cette mesme vertu, qui jette les pointces de l'honneur dedans les plus belles ames, en l'année présente voulut chatoüiller leur genereuse ambition par son exēple. [...]

Au bruit de ce Cartel, les semences de gloire germerent dans les ames les plus hardies la resolution de faire espreeue de leur generosité : & voyant le champ ouuert à leur vertu, firent partie pour entrer dans les lices de l'honneur¹².

Ainsi la représentation de ce combat figuré ne se conçoit-elle que comme la nécessaire réponse à une provocation.

Dans le ballet grotesque, genre plus proche de l'antimasque anglais, et qui tourne ouvertement en dérision, mais avec beaucoup d'ambiguïté, les poncifs et les intentions du ballet sérieux, les indices du défi semblent beaucoup plus disséminés, diffus et larvés, mais ils y sont présents.

Le *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain*, par exemple, ne comporte aucune scène d'exposition, au profit (apparent) d'un enchaînement d'entrées fantasques et pittoresques où la dérision semble tout déterminer.

Cependant, le public peut déceler çà et là, dans la Relation officielle publiée à l'occasion et dans les vers mêmes du ballet, les signes d'une insoumission larvée. Ainsi les cinq fées bouffonnes¹³ ne se rendent-elles pas au Louvre pour faire allégeance aux reines car, étant fées, elles peuvent tout, mais pour faire montre de leur puissance, fût-elle grotesque :

Quelques Fées bouffonnees des forests de Saint Germain, lassees de la conuersation insensible des arbres & des bois : Ou plustost guidees par les ressentimens bien plus sensibles de leurs propres passions, viennent en la presence des REYNES et des Dames de Paris, non pour se soubmettre à leur puissance, (car estans Fées elles peuuent tout) mais

¹⁰ *Balet Comique de la Royne*, f. 7^v et 8^r (extraits).

¹¹ *Discours au vray du ballet dansé par le Roy*, op. cit., f. 4^v.

¹² *Combat à la Barrière*, p. 8-9 (extraits).

¹³ Guillemine la Quinteuse Fée de la Musique, Gillette la Hazardeuze Fée des Joueurs, Jacqueline l'Entendue Fées des Estropiez de cervelle, Alizon la Hargneuse Fée des Vaillans Combattans, Macette la Cabriolleuze Fée de la Danse.

pour admirer leurs beautés et leurs mérites, dont le renommée court aussi bien au fond des forêts plus épaisses que parmi les dorures du Louvre¹⁴.

De même, à l'acte II, les vers prononcés par les nobles Laquais relèvent-ils d'une dialectique du maître et du valet pour le moins ambiguë :

MONSIEUR LE MARQUIS DE MORTEMART.

[...]

*Mon maistre est mon vallet parfois
S'il me faict porter la mandille
Moy je lui fais porter du bois*¹⁵.

Quoi qu'il en soit, ces fêtes se rapprochent dans la nécessité de placer, à la source d'un conflit conçu comme une opposition d'instances supérieures, quelque chose de l'ordre d'un défi, soit à l'autorité d'une instance ordonnatrice assimilée au Prince (à qui s'adresse la représentation), soit à son honneur (ou à l'honneur en général), dans le cas d'une fête martiale mettant en jeu valeur et bravoure.

En somme, la présence d'une forme d'*hybris*, d'orgueil, de démesure semble nécessaire dans ces fêtes pour, au moins mettre à l'épreuve ou braver, au plus mettre à mal l'ordre et la hiérarchie institués :

CIRCÉ.

*Moy Circe en tous endroits par mes arts renommée,
Moy qui peux des Rois les sceptres asservir
Moy qui des hommes peux la volonté ravir,*

[...]

*Plein de meuble orgueilleux pour mon commun usage*¹⁶

[...]

*Seule de tous les Dieux ie crains ceste Minerve,
Les hommes de mes arts elle seule preserve*¹⁷.

[...]

OPIS.–

*Circé pleine d'orgueil d'enuie et de desdain*¹⁸

Ce dérèglement se cristallise dans les figures types récurrentes que sont la magicienne néfaste dans le ballet sérieux (et ses avatars grotesques dans le ballet à entrées), et le combattant héroïque dans le combat en salle.

Il faudrait aussi faire un sort à la singulière prégnance de la figure de l'Amazone dans les fêtes princières lorraines, de Médard Chuppin à Claude Deruet¹⁹. Bien que cette figure féminine martiale, que l'on trouve jusque dans le masque anglais (que l'on songe à la Penthésilée, l'une des douze reines vertueuses du *Masque of Queens* de Ben Jonson, en 1609) soit récurrente dans les fêtes maniéristes européennes, sa forte présence et son

¹⁴ *Les Fées des Forests de S. Germain*, p. 3.

¹⁵ Livret du *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain*, acte II, Entrée des Laquais et des Bertrands.

¹⁶ *Balet Comique de la Royne*, f. 8^v (discours rapporté par le gentilhomme fugitif dans la harangue qu'il adresse au roi).

¹⁷ *Balet Comique de la Royne*, f. 26^r (Circé, au moment d'immobiliser Mercure).

¹⁸ *Balet Comique de la Royne*, f. 39^v (La Dryade Opis, s'adressant à Pan à l'acte II).

¹⁹ Voir notre article, intitulé « Femmes fortes et Amazones : Les figures féminines belliqueuses et les festivités princières au sein des échanges franco-lorrains (1580-1652) », à paraître dans *La fête à la Renaissance, Le Verger (Cornucopia)*, n° 6, <http://cornucopia16.com/blog/2014/11/30/le-verger-bouquet-vi-la-fete-a-la-renaissance/> [consulté le 15 novembre 2014].

emploi particulier dans les fêtes lorraines amènent peut-être à creuser l'éventualité, suggérée par Paulette Choné²⁰, d'une fiction lorraine militante de résistance à l'oppression ou de revendication belliqueuse.

Quoiqu'il en soit, dans la fête de cour française, le conflit est la conséquence plus ou moins directe d'un défi ou d'une provocation émanant d'une figure-type qui fait discordance avec l'ordre institué. Sous quelle(s) forme(s) se matérialise-t-il visuellement? Comment le conflit se manifeste-t-il, notamment du point de vue scénique, aux yeux du public, et pour lui conférer quelle densité symbolique ?

2. Du défi au conflit : la mise en scène allégorique d'un monde divisé

Le conflit fait effectivement l'objet dans la fête de cour, au-delà des vers déclamés, chantés ou écrits, d'une matérialisation concrète qui vient seconder et donner une densité particulière à la signification ou aux significations conférées par les concepteurs du spectacle à la notion en question, en s'appuyant sur un certain nombre de supports visuels, parmi lesquels les costumes et accessoires de plusieurs figures, les feintes, et surtout la répartition et l'articulation de l'ensemble de ces éléments, nécessaires au sens, au sein de l'espace de représentation.

a. Les supports d'une allégorie du conflit macrocosmique

• La magicienne néfaste comme figure visuelle

En s'opposant à l'ordre institué des choses, la magicienne néfaste désorganise le monde, met proprement à mal l'ordre du cosmos lui-même. En fait, créature en proie à des passions déréglées, non régulées par la raison, elle est en elle-même une figure ambiguë de la complémentarité certes, mais aussi de l'écart et de la dissonance. Sur ce point, outre les ouvrages de Margaret Mc Gowan et Luisa Capodiecì consacrés à ce ballet, nous renvoyons directement le lecteur aux quatre « strates allégoriques » de Circé mises en évidence à la fin du livret du *Balet Comique* lui-même : Circé, fille d'Apollon et d'une Naiade, représente à la fois la force génératrice de la nature issue de l'union de la chaleur et de l'humidité, le cycle des saisons, l'incarnation négative de la *voluptas*, et l'union de l'intellect et du sensible.

C'est à ce titre que l'un de ses principaux attributs visuels est la robe mi-partie de deux couleurs (deux ors différents dans le cas de Circé), dualité chromatique qui caractérisera encore ses avatars burlesques ultérieurs, véritables figures de la folie et de l'écart (par exemple, les figures composant dans le *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* la cour de Jacqueline l'Entendue, telles que les « demi-fous »).

Le corps de la magicienne cristallise donc visuellement, au-delà des paroles qu'elle peut proférer, le conflit interne ou l'écart qui fonde le caractère néfaste de sa puissance et tend à désorganiser les composantes du monde.

Son second attribut spécifique est la verge d'or (Fig. 01), symbole récurrent du pouvoir que la magicienne a sur les êtres et les forces élémentaires de la nature.

²⁰ Paulette Choné, « Le "Dessein" d'une fête masquée à la cour de Lorraine (février 1580) », dans *Image et spectacle*, actes du xxxiii^e Colloque International d'Études Humanistes du CESR, Tours, 29 juin-8 juillet 1989.

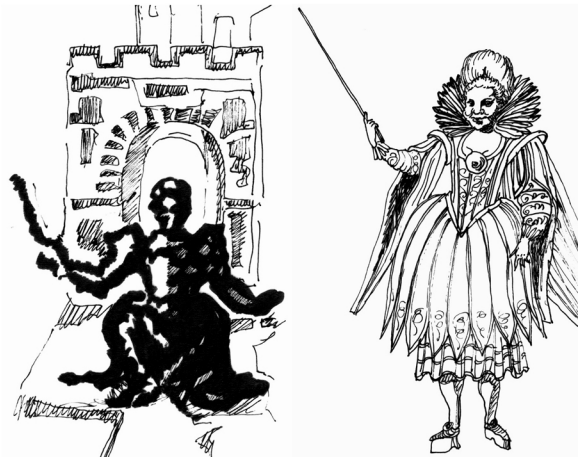


Fig. 01.

Circé (*Balet Comique de la Royne*, 1581) ; Gillette la Hasardeuse, Fée des Joueurs (*Les Fées des Forêts de Saint-Germain*, 1625). Dessins de l'auteur d'après le livret du *Balet Comique* (détail) et le Recueil Rabel (Louvre, DAG, n° inv 32613, détail).

Le combattant héroïque de carrousel, quant à lui, brave et met à l'épreuve la valeur de l'homme de cour, et même symboliquement, à la tête de la hiérarchie, celle du Prince. Autrement dit, il questionne le rapport de force lié à l'organisation hiérarchisée de la société de cour. Son attribut est le cartel, qui peut à l'occasion figurer sur un écu.

- *Démons élémentaires et autres figures cosmiques*

Ces forces élémentaires, sous l'aspect de figures des quatre éléments, du temps cosmique et des quartiers du monde, sont d'ailleurs très récurrentes, bien que plus ou moins explicites, dans ces représentations. Le *Balet Comique de la Royne* les représente très explicitement par l'association de feintes et de figures spécifiques : la « voûte dorée » et ses célestes habitants (L'Air), la Fontaine des Naiades (L'Eau), Circé en son palais (Le Feu), le Chariot du Bois de Pan et ses Dryades (La Terre).

Dans *La Délivrance de Renaud*, ce sont entre autres des esprits élémentaires du feu (le rôle du Démon du Feu étant tenu par le Roi), des eaux et de l'air qui, soumis à Armide, maintiennent Renaud enchaîné dans l'oisiveté et les plaisirs.

Devenus fous lorsque la puissance d'Armide est anéantie, les esprits élémentaires se transforment en monstres dont l'apparence, nullement régie par la seule fantaisie, renvoie implicitement à des signes associés au temps cosmique. On retrouve alors les signes du zodiaque, ouvrant ainsi la voie à ce qui, dans le ballet grotesque, pourra être considéré comme de véritables conflits ou anomalies cosmiques (Fig. 02).



Fig. 02.

De gauche à droite : Dessins de l'auteur d'après Jean Baudoin, *Le mois de Juin* (Iconologie – d'après Cesare Ripa – 1644, partie II, p. 28-29 (vignette p. 24) ; d'après Daniel Rabel, *Entrée des Coupe-têtes : Coupe-tête vêtu de « tanné »*, attribut chromatique du mois de Mars (*Les Fées des Forêts de Saint-Germain*, 1625, Recueil Rabel, Louvre DAG, n° inv 32681, détail) ; d'après Daniel Rabel, *Armide et ses démons devenus fous, transformés en écrevisses, limaçons et tortues* (*La Délivrance de Renaud*, 1617) ; d'après Daniel Rabel, *Entrée des Coupe-têtes* (*Les Fées...*, 1625, Recueil Rabel, Louvre DAG, n° inv 32681, détail) ; d'après Baudoin, *Le mois de Juillet* (Iconologie, 1644, II, vignette p. 24).

• *L'organisation « conflictuelle » d'un « espace-monde »*

Mais c'est aussi à l'organisation de l'espace de jeu lui-même et des éléments visuels qui le structurent qu'il faut prêter attention.

En premier lieu, ces fêtes sont conçues pour des salles palatiales rectangulaires, et non des scènes de théâtre à l'italienne. Rappelons que ces salles palatiales polyvalentes, construites sur la base de rectangles d'or, visent par leurs proportions à donner une idée de la perfection, et qu'elles sont munies à l'une de leurs extrémités d'un « haut bout » à valeur éminente, où se tiennent les principaux membres de la famille royale ou princière lors des représentations, et à l'autre d'un « bas bout » par lequel s'effectuent les entrées des acteurs (au sens large). Enfin, leur voûte en berceau, azurée et constellée dans le cas du Petit Bourbon, renvoie symboliquement à la perfection céleste. Autrement dit, ces salles sont en elles-mêmes investies d'une valeur cosmique, et le public, avec la variété des points de vue que cela suppose, vrai reflet de la *varietas* cosmique, entoure l'essentiel de l'espace de la représentation, situé au milieu de la salle²¹. Ainsi, dans *Le Ballet Comique*, Circé (Le Feu à la fois générateur et destructeur) est-elle située au bas bout, à l'opposé du Roi, assis au haut bout, pendant que la Voûte dorée (l'aérienne sphère céleste), située sur le grand côté du rectangle à la gauche du monarque fait face, sur le côté droit, au terrestre bosquet de Pan, la Fontaine des humides Naiades, vouée au flux, circulant entre ces différents pôles.

Rien d'étonnant, donc, à ce que les feintes et personnifications d'un ordre cosmique perturbé aient pu faire l'objet, comme dans le *Ballet Comique de la Roynne*, d'une répartition spatiale reposant sur des oppositions marquées, notamment confrontées à un Prince à la fois solaire et jupitérien incarnant le principe ordonnateur du monde.

b. Analogies : du conflit cosmique aux tensions du microcosme politique

Les mises en scène cosmiques des fêtes françaises sont orientées en fonction d'intentions politiques à la fois liées et discernables.

Dans le *Ballet Comique de la Roynne*, en mettant à mal l'ordre cosmique présidé par Jupiter, le principe destructeur qu'est Circé, opposé spatialement au roi, met aussi

²¹ Voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 68.

potentiellement à mal l'ordre social, et l'on peut dire que l'intention qui préside au ballet, orienté vers une résolution de ce conflit, est de nature essentiellement propitiatoire.

Le *Ballet des Fées*, très caractéristique de l'ambiguïté du ballet grotesque, ménage quant à lui au sein de l'allégorie cosmique, par des effets de flou, l'expression simultanée d'aspirations contradictoires cachant bien souvent, sans en avoir l'air, de belliqueuses mises en garde.



Fig. 03.

Les Fées des Forêts de Saint-Germain, 1627. *Entrée des Espagnols joueurs de guitare* (détail).
Dessin aquarellé de l'auteur d'après Daniel Rabel (Recueil Rabel, Louvre, DAG, n° inv 32646).

Il en est ainsi des Espagnols chaconistes qui, il faut le rappeler, suivent Guillemine la Quinteuse, fée des musiciens et parodie grotesque de figure céleste, la musique des hommes reflétant celle des sphères. Les vers prononcés lors de l'entrée de l'un de ces Espagnols, joué par le roi lui-même (Fig. 03), démentent, et la douceur des sons de sa guitare, et l'apparence policée de son accoutrement²² :

LE ROY.

*O Merveilles des Cieux, je lis en vos regards
Qu'Amour est tout ravy du son de ma Guitte
Mais j'espère montrer aux deux bouts de la Terre
Que j'ay des tons plus forts pour charmer le dieu Mars*

La teneur martiale de ces vers « espagnols » fait effectivement « résonner » d'une façon particulière la juxtaposition du rouge et du vert, relative chez Ripa à l'audace et autres figures à dimension belliqueuse, et perceptible ici à travers les teintes amarante et céladon du costume. Or l'Espagne est alors la grande adversaire de la France sur l'échiquier européen.

Dans le *Combat à la Barrière*, c'est une forme de revendication que l'on peut percevoir dans l'emploi emblématique du soleil. Peu fréquente jusque là chez les ducs de Lorraine, qui s'associaient plus volontiers à des références chrétiennes, cette figure apollinienne, très abondamment employée par les rois de France, au moins depuis Charles IX, est ici directement associée au duc Charles IV, ce qu'il faut certainement mettre en parallèle avec

²² *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* (1625), extrait du livret (1^{er} ballet ; Entrée des Chaconistes espagnols).

la récurrence de l'adjectif « royal », usurpé puisque Charles IV n'est pas roi²³, employé pour tout ce qui touche au duc dans la Relation écrite correspondante²⁴. Or le *Combat à la Barrière* a été donné, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans le contexte d'une montée en tension politique entre Lorraine et France.

De fait, nous avons commencé à aborder la question de l'enjeu du conflit dans la fête de cour. Évidemment, le conflit cosmique – dont l'équivalent terrestre est, parmi les Hommes, le conflit social – n'est pas mis en scène seulement pour lui-même, pour son caractère spectaculaire : il appelle une résolution, qui révèle l'enjeu propitiatoire de la représentation.

Le conflit comme enjeu : nécessaire résolution et rétablissement de l'harmonie

C'est le cheminement vers cette problématique mais nécessaire résolution qui donne lieu à différentes configurations de progression dramatique, dont la résolution du conflit constitue toutefois systématiquement un moment clef indispensable.

Quels peuvent être ces schémas de progression dramatique ?

La progression du *Balet Comique* est ascendante : la recherche d'une instance suffisamment puissante pour contrer le pouvoir de Circé détermine la montée en puissance de la tension dramatique, qui s'effectue par paliers ou par « strates » correspondant à une ascension progressive dans la hiérarchie des sphères du monde (le monde aquatique des déités marines, Mercure, l'univers terrestre de Pan, la sphère céleste des Vertus, de Minerve et de Jupiter). Chaque épisode se solde successivement par un échec jusqu'à une sorte d'acmé dramatique qui est d'ailleurs le seul vrai moment de dispute théâtrale du spectacle, c'est-à-dire de confrontation dialoguée :

CIRCÉ.

*Je vous résisteray : que si la destinee
A de ma verge d'or la force terminee,
Ce n'est en ta faueur, Iupiter, ne le croy :
Et si quelqu'un bien tost doit triompher de moy,
C'est ce roy des François, & faut que tu luy cedes,
Ainsi que ie luy fais, le ciel que tu possedes.*

Ceste harangue fiere et pleine d'arrogance, irrita davantage la compagnie contre elle [...]. Et Jupiter d'ailleurs d'une face courroucée et visage sourcilleux, tenant son sceptre dans sa main, & le foudre dans l'autre, avec une aigre parole menaça Circé de la traiter de mesme sorte, cōme il auoit fait Phaëton son frere. [...] Ce neantmoins Circé, sans s'espouvanter ny des menaces de Jupiter et des nymphes, ny des effets de Pan, defendoit touiours l'entree du iardin avec sa verge ensorcelante, laquelle perdoit peu à peu sa vertu par l'effort de Minerve : avec lequel ayant enfoncé la porte, elle passa depûis au trauers du iardin suiuite de Iupiter, qui d'abordee frapa Circé de son foudre, de maniere qu'elle cheut à terre cōme hors de tout sentiment²⁵.

À l'issue de ce moment paroxystique, sous l'action des plus hautes instances divines (Minerve précédée des Vertus célestes, et Jupiter), l'effort de tous les dieux coalisés aboutit à la brusque résolution du conflit : Circé perd alors d'un seul coup son pouvoir. Le

²³ Il est vrai que les ducs de Lorraine, outre la revendication de leur souveraineté sur Naples et la Sicile, de par l'héritage du roi René d'Anjou, et leur aspiration à la couronne de France, revendiquaient également le titre de rois de Jérusalem, ce qui peut aussi expliquer l'emploi de l'adjectif « royal » employé dans la relation officielle du *Combat à la Barrière*.

²⁴ Voir *Combat à la Barrière*, p. 49-51.

²⁵ *Balet Comique de la Royne*, f. 54^{rv} (extraits).

recours à l'instance suprême et la progression de la tension dramatique se justifient par l'incapacité des instances inférieures à triompher du principe néfaste. L'apothéose royale qui s'ensuit, où Circé soumise et entourée des dieux faisant allégeance à Henri III, dépose sa baguette aux pieds du roi, intervient donc logiquement à l'issue de cette progression ascendante.

À l'inverse, la progression dramatique de la *Délivrance de Renaud* donne lieu à un schéma plutôt décroissant, en ce sens que les effets du pouvoir enchanteur d'Armide, dominants au début du spectacle, n'y font l'objet que d'une dévitalisation ou d'un délitement progressif, ponctué également par un moment clef : celui où Renaud, sorti de l'enchantement, prend conscience de son indigne mollesse et, plein de honte, se délivre de ses chaînes en arrachant les ornements qui l'efféminent.

Très habilement, le héros délivré n'est pas interprété par le roi lui-même, mais par son favori le duc de Luynes. Il n'en demeure pas moins que c'est le roi qui, dans le Grand Ballet final, sous l'apparence idéalisée de Godefroy de Bouillon, occupe la pointe de la flèche figurée par la disposition des danseurs²⁶, et agressivement orientée vers le dais royal où Marie de Médicis est assise.

Le *Ballet des Fées* renoue quant à lui avec le principe d'une montée en tension progressive au gré d'une succession de schémas conflictuels de plus en plus destructeurs, culminant dans les chimères destructrices de la guerre à l'acte IV, avant de se résoudre par un retour à l'harmonie du branle des cieus sous l'action de la danse. On remarque cependant qu'il superpose ce premier schéma dramatique à une construction rigoureusement symétrique dont la véritable figure-pivot, la Folie, clef du désordre cosmique, intervient quant à elle au milieu exact du spectacle²⁷. Cette situation dominante de la Fée des estropiés de la cervelle n'apparaît pas clairement au premier abord. Celle-ci hante *a posteriori* de sa présence sous-jacente l'ensemble de l'allégorie.

La finalité du conflit est donc constante à travers ces fêtes : l'enjeu est le retour de l'Âge d'or ou, plus généralement, le rétablissement *in fine* de l'harmonie, correspondant, au moment de l'articulation avec le Grand Ballet, à l'apothéose du Prince, image vivante du principe ordonnateur qui régit l'univers et ultime vainqueur du défi initialement lancé. Cela est très manifeste, en particulier, dans le *Balet Comique* et le *Combat à la Barrière*, le duc apollinien éclipsant par sa victoire, dans ce dernier, tous les autres combattants.

Les fêtes de cour françaises du premier XVII^e siècle relèvent d'une pensée analogique qui, dans une perspective de glorification, d'avertissement ou de revendication politiques, semble nécessiter un passage par la représentation allégorique d'un conflit cosmique et de sa résolution, assimilant plus ou moins directement le retour de l'harmonie qui s'ensuit à l'assurance de la prospérité et de la paix civile.

La représentation des *passions* au sens baroque du terme, intéressée par la peinture nuancée des mouvements de l'âme, n'est pas l'objet essentiel de ces fêtes, plus proches des allégories cryptées de la Renaissance que de la dramaturgie théâtrale baroque, pourtant contemporaine, dont elles ne relèvent ni directement ni pleinement. À ce titre, la symbolisation visuelle du *conflit*, passant par l'opposition marquée d'entités antagoniques

²⁶ Voir *La Délivrance de Renaud*, f. 25^v (gravure de Daniel Rabel représentant la figure de la flèche dans le Grand Ballet final).

²⁷ De part et d'autre de cette figure, centrale, de la folie, qui apparaît à l'acte III, se disposent symétriquement les figures de l'irrationalité hasardeuse (acte II) et de l'irrationalité belliqueuse (acte IV), elles-mêmes insérées entre la personnification de la disharmonie ou de la discordance (acte I), et celle du retour à l'harmonie du « branle des cieus » (acte V).

dans l'espace de jeu, ou par une mise en scène de l'inversion ou du désordre, semble *a priori* prévaloir sur toute expression plus proprement théâtrale de la *dispute*. Les acteurs, constituant effectivement des figures plus que des personnages, y sont prioritairement investis d'une valeur abstraite et symbolique de *chiffre*. En tant qu'éléments constitutifs de l'allégorie cosmico-politique, ils ne possèdent ni l'individualisation ni l'épaisseur « psychologique » qui privilégieraient le déploiement d'une dispute dialoguée proprement théâtrale. Il est d'ailleurs notable qu'ils s'adressent prioritairement au public, et en outre par le biais de tirades relevant plus de l'exposition narrative, de la plainte ou de la prière que de la dispute.

On décèle néanmoins à travers les livrets une réelle volonté d'efficacité dramatique, construite et concertée, même dans les formes *a priori* les plus fantaisistes et extravagantes de ces spectacles, puisque tout l'appareil allégorique sert en même temps d'écrin à un nécessaire *moment décisif*, confrontation paroxystique ou brusque revirement, qui peut revêtir l'aspect d'une dispute plus théâtralisée où affleurent davantage les mouvements de l'âme.

BIBLIOGRAPHIE

Balet Comique de la Royne, fait aux nopces de Monsieur le duc de loyouse a Madamoyselle de Vaudemont sa sœur, par Baltasar de Beauioyeulx, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere, Á Paris, Par Adrian Le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy, M.D.L.X.X.X.II, Avec Privilège (1582).

BEAUSSANT Philippe, *Passages : de la Renaissance au Baroque*, Paris, Fayard, 2006.

CAPODIECI Luisa, *Medicaea Medaea : arts, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, 2011.

CHONÉ Paulette (dir.), *Jacques Callot*, Catalogue d'exposition, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1992.

CHONÉ Paulette, « Le "Dessein" d'une fête masquée à la cour de Lorraine (février 1580) », *Image et spectacle*, actes du xxxiii^e Colloque International d'Études Humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin-8 juillet 1989.

CHONÉ Paulette, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine*, « Comme un jardin au cœur de la chrétienté », Paris, Klincksieck, 1991.

Combat à la Barrière, fait en cour de Lorraine le 14 febvrier, en l'année présente 1627. Représenté par les Discours et Poësir du Sieur Henry Humbert. Enrichy des figures du Sieur lacque Callot, & par luy dédié àMadame la Duchesse de Chevreuse, A Nancy, Par Sébatien Philippe, Imprimeur de Son Altesse, M.VI.XXVII (1627).

Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XIX^e iour de ianvier X.VI.^cXVII., Avec les desseins, tant des machines & apparences différentes, que de tous les habits des Masques. Á Paris, Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue Saint lean de Beauvais, à l'enseigne du mont Parnasse, 1617, Avec Priuilege de Sa Majesté (1617).

DOROTHÉE Vincent, « Des dessins de costumes "grotesques" pour de grotesques costumes sans desseins ? », dans *Les Fées des Forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, dir. Thomas Leconte, collection Épitome musical, Tours, CESR/CMBV, et Turnhout, Brepols, 2012, p. 177-204.

—, « Costume, duplicité et double jeu dans le ballet "burlesque" français : l'exemple du *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain* », dans *Le costume de scène, objet de recherche*, dir. Didier Doumergue et Anne Verdier, collection Le Studiolo-Essais, Vignon, Lampsague, 2014, p. 175-186.

- , « De la pompe funèbre au ballet de cour : stratégies visuelles et enjeux de l'espace rectangulaire à la cour de Lorraine », article à paraître dans les actes du colloque sur la salle rectangulaire en France et en Europe (Tours, CESR, juin 2012), dir. Anne Surgers et Pierre Pasquier.
- , « Femmes fortes et Amazones : Les figures féminines belliqueuses et les festivités princières au sein des échanges franco-lorrains (1580-1652) », *La Fête à la Renaissance, Le Verger*, n° 6, <http://cornucopia16.com/blog/2014/11/30/le-verger-bouquet-vi-la-fete-a-la-renaissance/>.
- , « Le Ballet burlesque français, ou les paradoxes du "monde à l'envers" : Étude sur les virtualités et enjeux allégoriques du *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain (1625)* », article à paraître dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (numéro sur « Spectacle et allégorie du Moyen Âge à nos jours »).
- GARDEN Greer (dir.), *La Délivrance de Renaud : ballet dansé par Louis XIII en 1617*, collection Épitome musical, CESR, Tours, et Turnhout, Brepols, 2010.
- GIRARD Florence, « Callot au théâtre. Scénographie et composition de l'espace dans l'œuvre de Jacques Callot », *Le pays lorrain*, 89^{ème} année, vol. 73, n° 2, avril-juin 1992.
- , *La Composition de l'espace et l'architecture dans l'œuvre du graveur lorrain Jacques Callot (1592-1635)*, mémoire de maîtrise (dir. Paulette Choné, Université de Dijon, 1991).
- KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006.
- LECONTE Thomas (dir.), *Les Fées des Forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, collection Épitome musical, Tours, CESR/CMBV, et Turnhout, Brepols, 2012.
- Les Fées des Forests de S. Germain. Ballet dansé par sa Majesté*. De l'imprimerie de René Giffart, rue des Carmes, M.DC.XXV. [Bibliothèque d'Amiens, Belles-Lettres, 2057 C, tome 6, pièce n° 11], (1625).
- McGowan Margaret M., *L'Art du Ballet de Cour en France : 1581-1643*, Paris, CNRS Éditions, 1963.
- , *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeux, 1581. A Facsimile with an Introduction*, Medieval & Renaissance texts & studies, Binghamton, N.Y., New York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982.
- PASQUIER Pierre et SURGERS, Anne, *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- SURGERS Anne, « "Ou le theatre pris pour cœleste theatre" : scénographie et séance "d'obligeante humeur" dans la grande salle du Louvre », *Les Fées des Forests de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de « bouffonesque humeur »*, dir. Thomas Leconte, collection Épitome musical, Tours, CESR/CMBV, et Turnhout, Brepols, p. 143-175.