



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2018

« Le souverain pouvoir des Lys » : propagande monarchique et galanterie dans les ballets de cour d'Isaac de Benserade (1651-1669)

Fanny Utiger

Fanny Utiger, 2018, « Le Souverain pouvoir des Lys » : propagande monarchique et galanterie dans les ballets de cour d'Isaac de Benserade (1651-1669)

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

« Le souverain pouvoir des Lys » : propagande monarchique et galanterie dans
les ballets de cour d'Isaac de Benserade (1651-1669)

par

Fanny Utiger

sous la direction de la Professeure Lise Michel

Session d'août 2018

Titre ; source de la citation : « & que toutes les Nations du Monde viendront luy rendre hommage, & reconnoistre le souuerain pouuoir des Lys » (Benserade, *Ballet de Flore* dans *Ballets pour Louis XIV*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, p. 850).

Résumé

« *Le souverain pouvoir des Lys* » : propagande monarchique et galanterie dans les ballets de cour d'Isaac de Benserade (1651-1669)

Proposant une lecture des livrets de ballets d'Isaac de Benserade (1612-1691), ce mémoire aborde le discours de propagande monarchique qu'ils contiennent, et l'évolution de l'image royale à la construction de laquelle participent les divertissements de cour. De l'affirmation personnelle à la glorification nationale, les vers des ballets élèvent Louis XIV toujours plus haut. Le mémoire montre la manière dont certains enjeux de la littérature galante, au premier rang desquels la glorification de l'amour et une forme de suprématie française, sont réinvestis à des fins de propagande dans les œuvres de Benserade. Les années 1660 voient la galanterie officiellement réinvestie, dès *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664), lesquels œuvrent à rendre *plaisante* l'omnipotence du monarque absolu. Cette décennie est aussi celle de la naissance de la comédie-ballet de Molière, dont les ambitions artistiques peuvent coïncider avec celles, politiques, du pouvoir. Ce travail montre alors quelles peuvent être les conséquences de la production ou du déplacement d'œuvres ou d'idées dans un contexte de propagande, et s'attache à analyser les mécanismes d'une certaine récupération politique de la galanterie à l'œuvre au cours du règne de Louis XIV.

Sommaire

<i>Introduction</i>	9
<i>Préambule : ce que disent les Lettres patentes de 1661</i>	21
1. Pouvoir du texte, texte de pouvoir	25
1.1 Le plus galant de tous au service d'un seul	25
1.1.1 Entre bouts-rimés et grand éloge royal	26
1.1.2 La Cour est un piège, ou les risques d'une carrière galante auprès des Grands.....	29
1.2 La grande puissance de petits livrets	31
1.2.1 Splendeurs et misères de la cour.....	32
1.2.2 Les ballets hors de la cour : questions éditoriales.....	37
1.3 « Tous ces volages feux s'en vont éuanöüys »	41
1.3.1 La Fronde : péripéties, victoire et retour à l'ordre	41
1.3.2 Monsieur, le bon galant.....	50
Conclusion intermédiaire	52
2. De la régence au et règne personnel : enjeux socio-esthétiques	54
2.1 Présences étrangères	58
2.1.1 La langue italienne, marque mazarine ?.....	59
2.1.2 Personnages étrangers stéréotypés entre ornement et détournement.....	61
2.1.3 Et les Français ?.....	71
2.2 Présences féminines	74
2.2.1 Danseuses, chanteuses et évolution de la mixité.....	75
2.2.2 Les dames de la cour, entre public, texte et scène.....	78
Conclusion intermédiaire	85
3. Un roi galant et tout puissant	86
3.1 La douce force du plaisir	86
3.1.1 Et la guerre et l'amour ont le roi pour partage.....	86
3.1.2 Plaisir d'offrir.....	94
3.2 La fête est finie	103
3.2.1 Ambitions d'un nouveau genre.....	104
3.2.2 « Sommes-nous chez les Turcs pour enfermer les femmes ? ».....	108
3.2.3 D'un apparent déclin la gloire éclate encore	112
Conclusion	121

<i>Bibliographie</i>	127
<i>Annexe</i>	139
Tableau synoptique des ballets de cour de Benserade (1651-1681)	139
<i>Remerciements</i>	142

*« Du pas dont on me voit venir,
Je ne suis pas pour m'en tenir
Aux simples Lauriers de Parnasse,
Il faut que de cent viues fleurs
Que ie m'en vais cueillir ailleurs,
Ma noble guirlande se fasse. »*

*(« LE ROY. Une muse.
AUX POÈTES », Ballet
des Fêtes de l'Amour et
de Bacchus)*

Introduction

Une première lecture des ballets de cour de Benserade pourrait laisser indifférent. Traces d'un art qui n'est plus, de loisirs surannés, d'un régime politique révolu, ils semblent trop attachés au contexte qui les a vu naître pour que les chercheurs puissent espérer y faire d'intéressantes découvertes. La place mineure qu'a réservée l'histoire littéraire au poète ne fait que renforcer cet *a priori*. Or tout l'intérêt des œuvres qu'il a écrites pour la cour réside précisément dans ce qui, en apparence, les a maintenues dans leur époque : la propagande monarchique et le loisir galant. En étudiant le discours politique sous-jacent des ballets de cour, le présent mémoire se propose d'interroger les multiples interactions entre propagande et galanterie afin de mettre en lumière, à travers l'exemple de Benserade, la manière dont ont pu se nouer l'idéologie galante et celle du pouvoir absolu.

De quelle façon une œuvre galante produite sous le règne de Louis XIV est-elle sujette à s'adapter à un discours de propagande monarchique ? Y aurait-il dans la galanterie des prédispositions à convenir à ce discours ? La prise en charge d'œuvres galantes par un dispositif politique leur donne-t-elle une portée particulière ?

Le geste de propagande royale et l'écriture galante présentent en réalité des affinités qui les prédisposent à se retrouver. Mais quels sont, concrètement, les liens entre galanterie et propagande de cour ? Benserade est un auteur profondément galant, aussi bien dans son œuvre que dans ses fréquentations. La première partie de sa carrière se fait entre l'Hôtel de Bourgogne et les salons ; il est un acteur de la vie mondaine et y profite d'influences réciproques, il contribue au débat autant qu'il s'en nourrit. Une fois en poste de poète officiel, en 1651, ce bagage galant ne le quitte pas et se mêle étroitement à ses activités officielles. Or les ballets de cour s'inscrivent dans leur principe au sein d'une stratégie de propagande. Le tournant de la décennie 1660 est seulement, de ce point de vue, celui d'un passage à une galanterie « officielle », au sein de laquelle Benserade exerce encore, et qui trouve son paroxysme dans les fêtes galantes, dont la première, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, réinvestit en 1664 l'érotisme galant au profit de l'éloge royal et de l'asseolement du pouvoir. En analysant la propagande monarchique chez Benserade, nous montrerons une évolution dans l'intégration de la galanterie à l'art officiel. Cela permettra d'éclairer à la fois la complexité des stratégies de représentation auxquelles recourt ce serviteur du pouvoir absolu, et l'importante portée idéologique dont est – ou peut être – dotée la galanterie.

Les rencontres entre idéologie galante et idéologie monarchique sont visibles, par exemple, dans le thème des conquêtes amoureuses ou dans celui de l'identité nationale. Ce dernier cas

est particulièrement éloquent pour montrer toute la complexité du phénomène : propagande monarchique et théorie galante abordent la nation et les différences nationales de deux façons singulières, mais compatibles.

Le lien entre propagande monarchique et idée de nation, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne va pas forcément de soi. Les ballets dont Benserade rédige les vers en tant que poète officiel témoignent d'un tel lien, parce que ces textes entretiennent un rapport singulier avec l'étranger, renforcé lors des représentations par les scénographies, chorégraphies et musiques auxquelles ils sont joints. L'aspect le plus flagrant réside dans la myriade de personnages caricaturaux que contiennent ces spectacles : parmi ceux-ci, beaucoup relèvent de *topoi* nationaux. En jouant sur ces différenciations, les ballets mettent directement en jeu la question nationale. D'où que soient prétendument issus ces divers personnages, leur présence participe en outre d'un propos tenu sur la France même, ou sur les Français, cela par un rapport de négation, de définition par la négative. A cela s'ajoute un discours de valorisation. Dans ce contexte de propagande royale dévolu à l'exaltation de la grandeur de Louis XIV, l'éloge personnel du monarque côtoie celui de la France.

Les rapports entre nation et galanterie sont peut-être moins évidents encore que les précédents. Ils sont pourtant bien présents au sein d'une réflexion générale de l'époque, qui a sans doute éclairé Benserade en même temps qu'il y a pris part, et que l'on rencontre chez de nombreux auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle qui entendent théoriser la galanterie, l'honnêteté, les bonnes et les mauvaises façons de les aborder, les figures qui y sont associées, masculines et féminines. Qu'ils partent de la littérature (Chapelain¹, Huet²) ou tiennent un discours plus général sur leur société (Méré³, Bouhours⁴, Saint-Évremond⁵), tous concluent à une prééminence, voire une exclusivité française en matière de galanterie. Méré par exemple, présentant son constat selon lequel nulle autre langue que le français ne propose de quoi conceptualiser l'honnêteté, en conclut que les autres pays ne la connaissent tout simplement pas. Il avance alors que « la Cour de France [étant] la plus grande et la plus belle, qui [lui] soit connue, et se [montrant] souvent si tranquille⁶ », il n'est pas étonnant qu'elle seule puisse permettre aux meilleurs honnêtes hommes de s'y épanouir. Loin d'être un jugement isolé, ce

¹ *Dialogue de la lecture des vieux romans* (1646).

² *Lettre sur l'origine des romans* (1670).

³ *De la vraie Honnêteté* (1700).

⁴ *Les Entretiens d'Eugène et Ariste* (1671).

⁵ *Du goût et du discernement des Français* (1683).

⁶ Méré, *De la vraie Honnêteté* dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Charles-Henri Boudhors, Paris, Klincksieck, 2008, pp. 69-70.

commentaire est le reflet d'une idée récurrente. Et bien que la publication (posthume) du texte de Méré, mort en 1684, date de 1700, le *Dialogue* de Chapelain, qui développe une idée similaire, remonte quant à lui à 1646.

Le phénomène de la galanterie et celui de la littérature galante sont considérablement balisés dans la critique. Notre investigation s'est notamment basée sur les travaux de Delphine Denis⁷, pour ce qui concerne le texte galant, les dynamiques de groupe inhérentes au développement de la littérature mondaine, et la « captation » partielle de son éthique et esthétique par le pouvoir, et sur ceux d'Alain Génétiot⁸, l'un des rares critiques à avoir prêté une attention poussée à Benserade. Les travaux d'Alain Viala, qui embrassent une perspective plus large en incluant une analyse idéologique de la galanterie et en s'autorisant un large champ de réflexion, au-delà du seul art littéraire, ont aussi été décisifs pour notre réflexion.

Au sein de ces travaux, l'importance « nationale » de la galanterie, tant sur le plan des liens effectués par les auteurs de l'époque entre France et qualités galantes que sur celui de la portée idéologique de ces associations sur la formation de l'identité nationale française, n'est pourtant pas encore grandement étudiée aujourd'hui, même si l'on doit à Alain Viala d'avoir mis au jour les implications nationales de la galanterie, dans l'un des chapitres décisifs de sa *France galante*⁹. L'analyse que nous menons ici à l'échelle de Benserade, en portant sur un art officiel qui interagit avec l'esthétique et l'éthique galantes, pourra, nous l'espérons, contribuer à développer cette réflexion.

Parent pauvre des études à la fois littéraires et chorégraphiques, les textes des ballets de cour ne connaissent, quant à eux, pas de large traitement au sein de la critique actuelle. Benserade, pour sa part, bien que lui soit reconnue par l'histoire littéraire une place majeure à la fois pour son activité de librettiste et sa participation à la vie mondaine, qui fait de lui un des principaux poètes galants de la génération des années 1640¹⁰, reste le plus souvent absent, réduit à un rôle discret d'amuseur, des dames ou du roi. Le siècle qui nous précède a vu paraître, en 1940, une thèse de Charles I. Silin consacrée aux ballets du poète¹¹, mais l'ouvrage, plus descriptif qu'analytique, et plus porté sur des détails contextuels que sur un contexte global problématisé,

⁷ Denis, Delphine, *Le Parnasse galant*, Paris, Champion, 2001.

⁸ Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

⁹ « Galanterie française ? » dans Viala, Alain, *La France galante, Essai historique sur une catégorie culturelle, des origines jusqu'à la révolution*, Paris, PUF, 2008, pp. 356-391.

¹⁰ Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, op. cit.*, pp. 19-20.

¹¹ Silin, Charles, *Benserade and his ballets de cour*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1940. D'ailleurs, preuve anecdotique d'un commun désintérêt pour ce sujet, les bords des cahiers de l'exemplaire que nous avons consulté n'étaient même pas découpés, et ce presque quatre-vingts ans après sa parution.

a vieilli, en dépit du travail fourni de son auteur sur les circonstances de ces spectacles ou la vie de leurs participants, et n'est pas d'un grand apport à notre abord de ces œuvres. On doit à Marie-Françoise Christout un livre de 1967 qui fait toujours référence¹², quoiqu'il n'approfondisse pas non plus des questions politiques et textuelles qui nous semblent déterminantes, le domaine de recherche de Christout ayant vraisemblablement été en priorité celui de l'histoire de la danse. Usant d'un empan chronologique plus large, Georgie Durosoir donne pour sa part une bonne idée générale des ballets de cour et de leur évolution au cours du siècle¹³, sans toutefois que son traitement des textes puisse suffire à l'étude que nous menons.

Dans le champ littéraire, deux critiques ont produit ces dernières années un travail fourni sur Benserade. Anne-Madeleine Goulet, à l'intersection de la littérature et de la musicologie, lui a consacré son mémoire de D.E.A. (Diplôme d'Études Approfondies)¹⁴, se focalisant sur les airs de cour, encore moins traités selon elle que le reste de l'œuvre du poète galant, tout en passant par ses vers de ballet, léguant surtout une des analyses de la vie et de l'œuvre de Benserade les plus averties dont on dispose. On doit aussi beaucoup, en matière de divertissements de cour, à Marie-Claude Canova-Green, qui a pour sa part édité et préfacé en 1997 la totalité des ballets pour lesquels a écrit Isaac de Benserade¹⁵.

On doit aussi à cette même chercheuse nombre d'articles et d'ouvrages sur les arts de la scène officiels au XVII^e siècle, dont une monographie consacrée aux comédies-ballets de Molière¹⁶, qu'elle s'applique à considérer en tant que spectacles et événements complexes. Elle a le mérite de mettre en cause la hiérarchie reconduite par de nombreux historiens du théâtre¹⁷ qui présuppose, dans les comédies-ballets de Molière, d'après les péritextes du dramaturge, une préséance et une antériorité de la comédie parlée sur la musique et la chorégraphie. Sur ce sujet,

¹² Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967.

¹³ Durosoir, Georgie, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle*, Drize, Papillon, 2004.

¹⁴ Goulet, Anne-Madeleine, *Poésie et air de cour à travers l'œuvre d'Isaac de Benserade (1612-1691)*, Mémoire pour le D.E.A. d'Arts du Spectacle préparé sous la direction de Christian Biet, Université de Nanterre (Paris X), 1998.

¹⁵ Benserade, *Ballets pour Louis XIV*, éd. Marie-Claude Canova-Green, t. I et II, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997. C'est notre édition de référence.

¹⁶ Canova-Green, Marie-Claude, « *Ces gens-là se trémoussent bien...* ». *Ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.

¹⁷ Comme, par exemple, Charles Mazouer. Voir Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Champion, 2006 (1993¹). Même s'il tempère son propos dans une postface de 2006, on peut tout de même lire dans l'ouvrage la déclaration suivante : « Avec sa fable, la comédie récitée forme le soubassement du spectacle d'une comédie-ballet ; ouverture, prologue, intermèdes : les contributions du musicien et du maître de ballets complètent, enrichissent, nuancent le spectacle, mais s'inscrivent dans une économie générale et concourent à la formation d'une signification qui restent l'œuvre du poète-dramaturge. En ce sens, les comédies-ballets appartiennent d'abord et fondamentalement à Molière. » (p. 11), alors que Canova-Green rappelle que « Molière montrait les intermèdes comme puisant le fondement de leur présence dans une conception poétique "préalable" du texte, alors qu'en fait, ils précédaient ce même texte puisque c'était en fonction d'eux seuls qu'il avait été conçu et réalisé » (Canova-Green, Marie-Claude, « *Ces gens-là...* », *op. cit.*, p. 28).

l'appareil critique fourni par l'édition Pléiade des œuvres de Molière parue en 2010 sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, dans laquelle Anne Piéjus co-édite les comédies-ballets¹⁸, fait autorité, coupant court à certaines théories récurrentes autour de Molière – pour ce qui nous concerne, la paternité du *Ballet des Incompatibles* (Guilleragues, 1655) est par exemple démentie – et mettant en exergue la figure de Molière comme auteur galant.

Le contexte artistique qui les voit se développer est déterminant pour comprendre les ballets de cour, comédies-ballets et autres divertissements royaux. Les présentations qu'ont récemment réalisées Claudine Nédelec et Marie-Claude Canova-Green pour leurs éditions des *Ballets pour Louis XIII*¹⁹ ainsi que l'ouvrage de Clara Rico Osés sur la satire anti-espagnole²⁰ – cette dernière étant en effet très présente dans les ballets du premier XVII^e siècle –, de même enfin que le livre généreux de Nathalie Lecomte sur la danse en Europe à l'époque moderne²¹ donnent l'occasion de prendre en compte les pratiques des règnes précédents pour aborder les ballets louis-quatorziens d'un regard éclairé de leur évolution et de celle de leurs enjeux. Étudiant plutôt le second XVII^e siècle, Philippe Hourcade²² et Mark Franko²³ apportent eux aussi d'intéressantes informations contextuelles. Elles sont augmentées d'un lien développé entre texte et danse et apportent une perspective politique, Hourcade s'intéressant notamment aux images et aux discours associés à la représentation du roi danseur, Franko rappelant l'ampleur de la charge politique accordée à l'art de la danse au sein de la politique culturelle louis-quatorzienne.

En matière de politique, d'ailleurs, les critiques qui s'intéressent le plus aux mécanismes et aux multiples biais artistiques auxquels recourt le pouvoir pour s'exercer, outre Canova-Green, sont certainement Marine Roussillon²⁴, Louis Marin²⁵ et surtout, une fois encore, Alain Viala.

¹⁸ Molière, *Œuvres complètes*, t. I et II, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.

¹⁹ *Ballets pour Louis XIII t. I. Danse et politique à la cour de France (1610-1643)*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2010 et *Ballets burlesques pour Louis XIII, t. II. Danse et jeux de transgression (1622-1638)*, éd. Marie-Claude Canova-Green et Claudine Nédelec, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2012.

²⁰ Rico Osés, Clara, *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVII^e siècle*, Drize, Papillon, 2012.

²¹ Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, CND, 2014.

²² Hourcade, Philippe, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères/Centre national de la danse, 2002.

²³ Franko, Mark, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, l'Éclat, 2005.

²⁴ Roussillon, Marine, *Plaisir et pouvoir. Usages des récits chevaleresques à l'âge classique*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Viala, soutenue le 11 juin 2011, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. ; voir aussi ses articles en bibliographie.

²⁵ Marin, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981 et *Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon et alii, Paris, Kimé, 2005.

Roussillon s'attache à décortiquer les stratégies du pouvoir pour se légitimer par le biais des fêtes de cour, et les travaux de Marin donnent les bases d'une théorie de la performativité du pouvoir qui, bien qu'elle ne porte que très peu sur les spectacles de cour ou la galanterie, s'y meut facilement lorsqu'on la conjugue à d'autres.

En eux-mêmes, les ballets de Benserade constituent un corpus de vingt-quatre livrets, auxquels on a donné très tôt une cohérence d'ensemble, puisque tous figurent dans ses *Œuvres* éditées de façon posthume en 1697 et 1698. Dans ces spectacles où se succèdent des entrées reliées entre elles par un fil très lâche, le travail du poète se résume principalement, sinon exclusivement, à l'écriture de vers dits « de personnages ». Ceux-ci étaient destinés à être lus en silence dans les livrets par les spectateurs, en même temps que dansaient en scène baladins, courtisans et membres de la famille royale, tous sujets desdits vers. Le fonctionnement de ces pièces de vers est particulier : « le coup portoit sur le Personnage & le contre-coup sur la Personne²⁶ ». L'usage qu'en fit Benserade a contribué à le distinguer comme poète, comme l'indique son biographe, Paul Tallemant :

& ce qui fit le comble de sa réputation, furent les Balets du Roy, dans lesquels, avec un art qui lui était singulier, il décrivoit le caractère de celui qui dançoit, & le confondoit avec le Personnage représenté d'une manière si fine & si délicate, qu'il n'y avoit personne qui ne lût alors ses Vers avec un extrême plaisir, & qui ne les lise encore²⁷.

Il n'est en rien l'inventeur de ces vers néanmoins, puisque les ballets des règnes précédents en étaient déjà dotés. La pratique du ballet de cour date en effet du siècle qui précède, qui voit notamment Catherine de Médicis apporter la danse italienne avec elle. On l'accommode en France par la suite, jusqu'à l'impulsion sans précédent que Louis XIV donne à cet art au cours de son règne, de la fondation de l'Académie royale en 1661 à celle de l'École de danse en 1713.

Par manque de sources, nous ne sommes pas en mesure de connaître exhaustivement le déroulement des ballets de cour. On ne pourrait même pas espérer les reconstituer aujourd'hui parce qu'on a perdu trop de traces de leurs chorégraphies, alors que la danse avait en ces temps toute son importance – mais les systèmes officiels de notation n'existaient pas encore, la

²⁶ Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle. Avec leurs Portraits au naturel*, t. II, Paris, Dezailler, 1700, p. 80.

²⁷ « Discours sommaire [...] Touchant la Vie de Monsieur de Benserade », *Les Œuvres de Monsieur de Benserade*, Paris, 1698, cité dans Canova-Green, Marie-Claude, « Introduction : Benserade et le ballet de cour (1651-1681) » dans Benserade, *Ballets pour Louis XIV, t. I*, présentés et annotés par M.-C. Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, p. 17. Il faut relever l'insistance de Tallemant sur la lecture de ces vers.

première, celle de Feuillet, datant de 1700²⁸. Tout porte à penser qu'il y eut tout de même un souhait de céder le souvenir de ces spectacles aux générations ultérieures, puisque leurs textes, en livrets individuels ou recueils, sont accessibles²⁹. Sûrement n'est-il pas anodin que ces vers et paratextes nous soient parvenus dans leur grande majorité : en plus de porter la mémoire d'événements présentés comme spectaculaires, ils contiennent surtout, transparents, les éloges du roi et de la monarchie. Les vers de personnages se scindent en effet en deux catégories principales, et si ceux qui relèvent de l'épigramme plaisaient ordinairement de la vie ou des personnes de la cour, les dithyrambes qui accompagnent les entrées du roi portent celui-ci aux nues.

Danse, texte, musique instrumentale, mais aussi arts visuels, musique vocale, jeu et pantomime probablement, les ballets de cour sollicitent pratiquement tous les arts de leur temps. Tous y dépendent des autres, sans prépondérance particulière. Cette pluralité des composantes des ballets de cour pourrait poser un problème méthodologique important. En effet, le sens de ces œuvres ne fut complet qu'au moment leur(s) représentation(s), dépendant d'éléments auxquels, on n'a plus accès, comme nous l'écrivions plus haut. L'hétérogénéité artistique des ballets demanderait par ailleurs une analyse proprement interdisciplinaire pour qu'elle approche de l'exhaustivité, alors que notre démarche est littéraire. Sans exclure quelques allusions à d'autres aspects de ces œuvres, c'est ainsi sur les textes des ballets que nous nous focaliserons, et, de fait, sur les parts qui furent intentionnellement léguées à la postérité, puisqu'il s'agit du contenu des livrets. Le discours sous-jacent qui s'y trouve n'en ressort que plus politiquement chargé, compte-tenu de l'important rôle de diffusion conféré à ces objets.

Mais, loin de déconsidérer la forme composite des ballets, on s'inspirera justement de leur hétérogénéité constitutive pour nourrir l'analyse sémiotique que l'on mènera. Partant de l'importance de la collaboration artistique dans la construction et le fonctionnement de ces œuvres, on accordera une attention particulière à toute production de sens aux intersections,

²⁸ « Si l'effort de notation musicale débouche peu à peu sur une solution à peu près satisfaisante, en revanche les tentatives de consigner par écrit les pas et les déplacements de la danse savante sont nombreuses, car le consensus ne s'est jamais établi autour d'un code universel, fût-il simplificateur. Une exception à cela : l'époque de la notation Feuillet et de sa propagation. En effet, en 1700, Raoul-Auger Feuillet (1660?-1710), danseur et chorégraphe, publie sa *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, qui a un retentissement considérable pendant plus d'un siècle et demi. Outre le fait qu'il crée ce système théorique, Feuillet rassemble chaque année des recueils de danses contenant des danses de bal et des entrées de ballets en vogue et, en 1706, un recueil de contredanses, dont plusieurs sont tirées des opéras de Lully. Diffusée et lue dans toute l'Europe, cette écriture invente pour la première fois un système graphique à partir du mouvement. », Biet, Christian, « Danse et théâtre, d'aujourd'hui à hier », *Études théâtrales*, n°47-48, p. 31.

²⁹ Ils existent aussi presque tous en versions manuscrites, recopiées par Philidor. Ils ne sont pas plus authentiques que ceux des œuvres complètes cependant, puisque souvent ultérieurs à ces dernières, si l'on en croit leur datation.

entrechocs, et autres interactions, formelles ou idéologiques, de la même manière que ballets, galanterie et propagande prennent particulièrement sens là où ils touchent ou mènent ensemble à une idée de nation.

Dans les divertissements de cour, ironiquement, rien n'est jamais absolu ; au contraire, chaque élément prend sens dans les rapports qu'il entretient avec les autres. Cela s'accorde en somme au goût galant, plutôt fait de nuances et hostile aux jugements péremptoires, d'autant que spectacles de cour et loisir galant préféraient les constellations de sens à l'univocité déjà avant le déploiement des années 1660. Le mouvement qui s'engage au cours du règne louis-quatorzien ne fait que démultiplier les possibilités de sens, renforçant le discours qui sert au pouvoir à s'exercer en complexifiant les références sur lesquelles repose la propagande monarchique.

Les presque vingt années de production de ballets de Benserade (de 1651 à 1669 si l'on ne prend pas en compte la timide tentative de renouveau de 1681) témoignent de multiples évolutions conjointes. Elles sont influencées par les inflexions du règne de Louis XIV ; l'image qui est donnée de lui évolue, de l'affirmation d'un jeune monarque mis en péril par la Fronde au roi omnipotent dont le pouvoir s'étend à tout l'univers. Avec lui grandit aussi le pouvoir de son royaume, ce qui influence l'image qui est entretenue de la France, puisqu'elle devient à son tour sujet d'éloge. La relation des ballets à la galanterie évolue également, de l'insertion d'une poésie galante liée à l'esthétique de Benserade à la mise en place d'un discours de propagande qui réinvestit à son profit des éléments, non plus seulement de l'esthétique, mais de l'éthique galante, ouvertement récupérée.

Au cours de la décennie 1660 adviennent ensemble un usage officiel de la galanterie par le pouvoir et un important développement du discours de propagande qui encense toujours davantage un roi au sommet de sa gloire. À cette période, les comédies-ballets de Molière viennent s'ajouter aux ballets de cour, porteuses d'un potentiel unificateur encore plus puissant que ceux-ci lorsqu'elles prennent place dans un contexte de célébration royale. En elle-même, la comédie-ballet n'est pas, contrairement au ballet, directement empreinte d'un discours de glorification monarchique. C'est l'absorption qu'en fait le pouvoir qui permet à ce dernier de tirer profit du sens qu'elle propose en le récupérant politiquement. Ainsi la totalité artistique à laquelle tend naturellement la comédie-ballet, plus encore que la diversité qui régit les ballets de cour, même si elle n'est pas originellement pensée pour servir le pouvoir, peut faire écho à ses ambitions si elle est intégrée à l'entreprise de propagande.

Car cette décennie est celle de la totalisation, ce qui se voit dans la vie artistique, dont l'État se fait seul mécène vers 1661. Tout coïncide dans cette entreprise politique à ériger le monarque absolu en maître de cette nouvelle totalité, signe de sa puissance en passe de devenir universelle. Dans ce contexte, des paroles ou effets de sens d'abord dénués d'implication politique trouvent une résonance nouvelle, intégrée à la propagande d'État. Ainsi, par exemple, la déclaration d'Isidore dans *Le Sicilien* (1666) de Molière, selon laquelle « l'on doit demeurer d'accord, que les Français ont quelque chose en eux de poli, de galant, que n'ont pas les autres Nations³⁰ », prenant place au sein d'un divertissement de cour, *Le Ballet des Muses*, participe forcément du discours politique sous-jacent de ce dernier, même s'il a aussi sa propre fonction au sein de la fiction. Cette revendication de prééminence française en galanterie profite même ici de la valorisation permise par son exposition par un jugement féminin, considéré selon les idéaux mondains comme arbitre du bon goût.

Il est ainsi fondamental de réfléchir, au-delà de la seule question des affinités entre les discours, aux conséquences d'une « récupération politique » d'un mouvement comme la galanterie, car c'est bien un phénomène de ce type qui semble se produire dans l'adoption de certains attributs galants par le pouvoir.

Nous ouvrirons ce travail sur une rapide prolepse en 1661, au moment clef de l'établissement de l'Académie royale de danse, là où, dix jours seulement après la mort de Mazarin, tout semble se jouer, et la politique culturelle du roi connaître un tournant irréversible. On mesure l'intention de maîtrise des arts dès lors revendiquée par le pouvoir dans les *Lettres patentes* qui permettent la fondation de cette Académie. Nous entendons faire résonner les enjeux de cet événement avec ceux que soulèvent les ballets ; car la voix du pouvoir qui s'exprime dans les *Lettres* rejoint la représentation de celui-ci par les spectacles de cour.

Afin de saisir l'ampleur du phénomène qui prend place au cours de la décennie 1660, il est néanmoins nécessaire de remonter à la propagande monarchique des années qui précèdent, et donc aux ballets de cour de Benserade dès leurs débuts. Ce sera l'objet du premier chapitre. Après avoir rappelé le parcours du poète, des salons à la cour, ainsi que replacé dans leur contexte ces spectacles si particuliers et leur fonctionnement, nous y découvrirons les commencements de la participation de Benserade aux ballets royaux, en 1651, en pleine Fronde. Les premiers ballets de cour du poète, en dépit de revendications récurrentes d'amusement – certes liées au divertissement effectif que constituent ces œuvres pour leurs participants –

³⁰ Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, scène 13, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 823.

témoignent d'une politisation immédiate, directement liée aux événements que connaît le royaume. Nous verrons que cette politisation contamine par ailleurs la totalité de ces ballets : même l'évitement du politique y est doté d'un poids politique. Le terrain se prépare, dans ces premiers ballets, à la mobilisation de réseaux signifiants toujours plus nombreux pour solidifier et valoriser le pouvoir.

Dix années d'ascension suivent cette première étape, au cours desquelles les ballets expriment l'évolution de l'image royale de la légitimation vers l'affirmation. Ce sera l'objet du chapitre 2. Lorsque la situation politique du royaume se pacifie, entre 1659 et 1660, une transition se fait immédiatement ressentir dans les ballets de Benserade. Le ton offensif qui s'était exprimé auparavant contre les Frondeurs et contre l'Espagne disparaît et laisse place à la célébration de l'union et de la paix. En lisant ces ballets au prisme des questions de la différence nationale et des femmes, on pourra constater sur quelles bases idéologiques et sémiotiques s'effectue le virage galant qu'emprunte la propagande royale au tournant des années 1660. Ainsi seront clarifiés les fondements d'une galanterie « officielle » dès 1661, système au sein duquel le roi, éminent galant, le plus grand de tous, s'affaire à plaire à ses sujets pour gagner leur respect, et donc asseoir son pouvoir. *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) en donnent une illustration concrète, par le biais de leur récit-cadre, qui oppose au mauvais amour – tyrannique – de la magicienne Alcine la passion respectueuse du chevalier Roger, ou plutôt du monarque qui l'incarne. Cette seconde partie de règne montre alors l'ampleur que prend la récupération politique du galant par le pouvoir, qui sera traitée dans le troisième chapitre de ce travail.

Présentant la puissance du roi comme toujours plus grande et dotée d'une portée toujours plus large, la propagande monarchique suit son cours, mais atteint ensuite de tels sommets, qu'il semble que les arts à son service ne puissent à terme plus suffire à son exaltation. Alors que la comédie-ballet occupe une place qui risquerait de lui faire concurrence, le ballet de cour touche à sa fin en même temps que la décennie 1660. Nous constaterons dans un dernier temps, en effectuant une lecture détaillée du *Ballet de Flore* (1669), que ce déclin apparent des ballets de cour trouve son origine dans une conjoncture plus complexe que la seule hypothèse d'une concurrence avec les comédies-ballets de Molière, et que l'art de Benserade dans le domaine de la poésie officielle s'exerce jusqu'au point de l'emporter sur sa propre fin. Il ouvre même la voie, quitte à ne plus pouvoir dire la grandeur de son monarque, à la célébration du pouvoir de la France sur le reste du monde. Notre enquête nous aura donc menée à suivre la

complexification de la politisation de l'art officiel sous Louis XIV, jusqu'au point où même un passage de mode est sujet à être récupéré.

Préambule : ce que disent les *Lettres patentes* de 1661

Le 19 mars 1661, par le biais de *Lettres patentes*, Louis XIV requiert la fondation d'une Académie royale de danse. Ratifiées par le parlement l'année suivante et publiées l'année d'après, ces *Lettres* n'en restent pas moins produites très peu de temps après la prise de pouvoir personnel du monarque : en ce 19 mars, Mazarin est mort depuis dix jours seulement. Loin de n'être qu'un simple décret, ces *Lettres* sont une action politique forte, et, dans le texte, fournissent des éléments majeurs dans la définition de la politique culturelle du jeune roi.

LOUIS PAR LA GRACE DE DIEU ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE, A tous presens & à venir, Salut. Bien que l'Art de la Danse ait toujours esté reconnu l'un des plus honnestes & plus nécessaires à former le corps, & luy donner les premieres et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, & entre autres à ceux des armes ; & par consequent l'un des plus avantageux & plus vtils à nostre Noblesse, & entre autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais mesme en temps de paix dans le divertissement de nos Ballets : Neanmoins il s'est pendant les desordres & la confusion des dernieres guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, vn si grand nombre d'abus capables de les porter a leur ruïne irreparable, que plusieurs personnes pour ignorans & inhabiles qu'ils ayent esté en cet Art de la Danse, se sont ingerez de la monstrier publiquement : en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvez capables de l'enseigner ayent par leur étude & par leur application si longtemps resisté aux essentiels defauts dont le nombre infiny des ignorans ont tâché de la défigurer & de la corrompre en la personne de la plus grande partie des Gens de qualité : Ce qui fait que nous en voyons peu dans nostre Cour & suite, capables & en estat d'entrer dans nos Ballet, & autres semblables divertissemens de Danse, quelque dessein que nous en eussions de les y appeller. A quoy estant nécessaire de pourvoir, & desirans rétablir ledit Art dans sa premiere perfection, & l'augmenter autant que faire se pourra : Nous avons jugé à propos d'établir en nostre bonne ville de Paris, vne Academie Royale de Danse, à l'exemple de celles de Peinture & Sculpture [...]³¹.

Si l'on excepte les obligatoires formalités par lesquelles il s'ouvre, le texte met ici une emphase immédiate sur une conception millénaire de la danse. Non pas que les discours sur la danse ne l'aient assimilée qu'à celui-ci, mais le rapport établi avec l'art de la guerre est un motif récurrent depuis l'Antiquité³². Le royaume est alors certes en période de paix (permise par le traité des

³¹ *Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662*, Paris, Pierre le Petit, 1663, pp. 3-6.

³² « Dans la catégorie des danses honnêtes, qui imitent les corps les mieux faits dans les mouvements graves et décents, Platon distingue ainsi la danse de guerre ou *pyrrique* – imitation des gestes et mouvements de l'attaque comme de la défense –, et la danse pacifique ou *emmélie* – expression de la prospérité et du bonheur (cf. *Lois*, 7). Mais toute danse, parce qu'elle est "gymnastique", et qu'elle rend le corps plus souple et mieux disposé aux commandements, est une préparation, au même titre que l'équitation et le tir à l'arc, à l'art de la guerre. Ce topos est repris inlassablement par les théoriciens du ballet et la danse, et notamment par Ménestrier et Bonnet. », Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, *Ballets pour Louis XIV*, Éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, pp. 40-41n. A propos du rôle de la danse au XVII^e siècle, voir aussi le chapitre « Des pratiques corporelles du gentilhomme » dans Lecomte, Nathalie, *Entre cour et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, Centre national de la danse, 2014, pp. 143-197. Nous reviendrons sur ces questionnements ultérieurement, notamment pour ce qui relève des rapports de genre.

Pyrénées (1659) puis le mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche (1660)), il n'empêche que cette importance accordée à l'entretien du corps pour l'« exercic[e] des armes³³ » rappelle la possibilité de la guerre, liant ainsi directement la danse à l'État (ainsi qu'à l'état de la noblesse par ailleurs ; « l'un des plus avantageux et plus vtils à nostre Noblesse »). L'enjeu politique que l'on confère à cet art en 1661 est dès lors indéniable.

Il en va de même pour l'évocation « [d]es desordres & [de] la confusion des dernieres guerres » pour le préjudice qu'ils ont porté et auquel il s'agit de remédier. Une interdépendance semble ici être entretenue entre la condition de la danse et celle de l'État ; en guerre comme en paix, la danse favorise la bonne préparation du corps pour le champ de bataille ou (évidemment) les ballets – qui prennent place en période de dépôt des armes. Et puisque les événements qui ont bousculé la France avant les années 1660 (Fronde et guerre franco-espagnole) ont altéré le niveau de danse général (« [...] essentiels defauts dont le nombre infiny des ignorans ont tâché de la défigurer & de la corrompre en la personne de la plus grande partie des Gens de qualité »), on court le risque de ne pas préparer la noblesse aussi bien qu'il le faudrait. Il en va de la vigueur sur le front comme de la bonne présentation de ceux qui prennent part aux ballets « et autres semblables divertissemens ».

La reprise du motif de la danse comme favorable à l'entretien du corps guerrier n'est néanmoins pas neuve en 1661. L'argument n'est pas propre à la nouvelle période qu'ouvre la prise des pleins pouvoirs par Louis XIV. À l'hiver 1651, le préfacier (l'éditeur du livret fort probablement) du *Ballet de Cassandre*, première collaboration entre Benserade et la famille royale et premier ballet du jeune roi, évoque lui aussi ce lien, lorsqu'il met la danse en exergue pour justifier les prises de liberté présentes dans la part poétique de l'œuvre :

[Les belles pointes] tiennent le spectateur en telle admiration, qu'il ne peut en mesme temps dignement considerer les merueilleuses dispositions et cadances régulières des acteurs : qui est la seule fin pour laquelle les Ballets ont esté instituez.

³³ Pour cette citation comme pour celles du reste de ce paragraphe et du suivant, voir page précédente.

Qu'il nous suffise donc, que celui-ci qui est le Premier de notre jeune Monarque, et duquel sa Majesté a voulu [sic] s'acheminer par degrez á dancier un jour contre ses Ennemis, des Dances armées á la Pyrrichienne^{34 35}.

En pleine Fronde, il est revendiqué que le roi – alors âgé de douze ans – profite du ballet pour s'entraîner, en même temps qu'est établi un parallèle direct entre danse et combat, puisque l'on projette qu'il danse « contre ses Ennemis, des Dances armées ».

Les troubles passés et le règne personnel entamé, au moment de l'institution de l'Académie, l'utilisation de la danse n'est plus la même. Il s'agissait dix ans plus tôt de combattre des faiseurs de troubles non encore défaits³⁶. En 1661, le jeune monarque fraîchement victorieux doit enterrer un passé conflictuel et faire entendre la voix de son pouvoir. Il officialise sa propre politique culturelle en passant par un biais qui lui est cher d'une part, et surtout fortement propice à porter un bagage idéologique d'autre part :

Danseur dans les ballets depuis l'enfance, Louis XIV est conscient de leur potentiel idéologique, qu'il a d'ailleurs l'intention d'exploiter pour renforcer son prestige monarchique. Ce prestige doit passer par la confiscation du ballet de ses rivaux potentiels : les nobles. Les nobles continueraient à danser dans les ballets, mais ils cesseraient de les organiser et les mettre en scène sans surveillance royale, en particulier dans la sphère publique. [...] En 1661, le ballet est encore une vaste métaphore du mélange social. Afin d'exercer son contrôle sur la danse, qui est indirectement un moyen de contrôler les courtisans, il fait de la danse une institution en fondant l'Académie royale de danse³⁷.

Les privilèges qu'il octroie aux treize « Anciens³⁸ » qu'il charge de cette dernière témoignent encore de l'importance qu'il accorde à cet art : suivant le modèle de l'Académie de peinture et de sculpture (fondée en 1648), il leur accorde

³⁴ Benserade, *Ballet de Cassandre* dans *Ballets pour Louis XIV*, éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, pp. 40-41. C'est à ce propos que l'éditrice scientifique du texte apportait les précisions citées plus haut, note 32 de ce travail. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DE CASSANDRE DANSE AU PALAIS CARDINAL, LE PREMIER OU LE ROY A DANSE DANS LE MOIS DE FEVRIER 1651*, [s. éd.], [1651].)

³⁵ A propos des citations des ballets de Benserade : la pagination à laquelle nous faisons référence est celle de l'édition critique que nous utilisons, c'est-à-dire celle de Marie-Claude Canova-Green (Société de Littératures Classiques, 1997). L'édition est constituée de deux volumes continument paginés, le passage au second se faisant dès la page 435. Nous référençons les ballets de façon minimale dans les notes, et renvoyons à la bibliographie pour les détails des éditions originales, dont nous mentionnerons les références à chaque première occurrence d'un ballet. Quant à la (non-)modernisation des textes, nous procédons en fonction des éditions que nous utilisons : aussi les citations de Benserade figurent-elles avec leur orthographe originale, alors que d'autres, celles de Molière, ou d'autres textes contemporains ponctuellement cités, présentent une orthographe modernisée.

³⁶ Et le *Ballet de Cassandre* (1651) est donné alors que le pouvoir royal est en très mauvaise posture – la famille royale est recluse au Palais-Cardinal et Mazarin vient tout juste d'être contraint de quitter Paris.

³⁷ Franko, Mark, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut, Paris, l'Éclat, 2005 (1993¹), p. 144.

³⁸ « vne Academie [...] composée de treize des Anciens & plus experimentez au fait dudit Art » *Lettres patentes*, *op. cit.*, p. 6. Le document donne les noms des personnalités suivantes – vraisemblablement au nombre de douze, par ailleurs – : « François Galland Sieur du Desert, Maistre ordinaire à Danser de la Reine, Iean Renauld Maistre à Danser de Monsieur Frere du Roy, Thomas le Vacher, Hilaire d'Olivet, Guillaume Queru, Iean et Guillaume Reynal, Nicolas de l'Orge, Iean François Piquet, Iean Grigny, Florent Galland Desert, & Guillaume Renauld », *Ibid.*, pp. 13-14.

[le] droit de *Committimus*, de toutes leurs causes personnelles, possessoires, hypothécaires ou mixtes, tant en demandant que défendant par devant les Maîtres des Requêtes ordinaires de nostre Hôtel, ou aux Requestes du Palais à Paris, à leur choix, tout ainsi qu'en jouissent les Officiers commenseaux de nostre Maison, & décharge de toutes Tailles & Curatelles, ensemble de tout Guet & Garde³⁹.

Mais plus que tout ressort de ces *Lettres* le désir d'instaurer un ordre au sein d'une pratique prétendument entachée d'initiatives trop éloignées de « sa première perfection⁴⁰ ». Aussi, après la victoire sur les désordres passés, la puissance du roi est-elle en outre effective par avance sur toute hardiesse à venir :

Voulons que ledit Art de Danse soit & demeure pour toujours exempt de toutes Lettres de Maîtrise, & si par surprise ou autrement en quelque manière que ce soit, il en avait esté ou estoit cy-après expédié aucune ; Nous les avons dès à présent révoquées, déclarées nulles et de nul effet [...]⁴¹

Il s'agit donc bien d'une « confiscation », pour reprendre le mot de Mark Franko, signe éloquent de l'omnipotence politique désormais à l'œuvre, qui interdit vraisemblablement que l'on touche à la danse en dehors de l'entreprise officielle, pour sa pratique comme pour sa théorisation.

Concrètement, les *Lettres patentes* débouchent sur la création de l'Académie royale de danse. Mais ce n'est qu'un élément d'une vaste entreprise entamée par Louis XIV en 1661, année charnière en de nombreux points. Il se trouve que la lecture de ces *Lettres*, bien qu'elles traitent d'un événement isolé, permet de découvrir, dans un texte au sens considérablement transparent, les intentions du monarque pour asseoir son pouvoir par le biais artistique, et laisse facilement deviner un plan plus global. En réalité, ce décret de 1661 donne une forme officielle à un projet déjà en germe dans la politique des ballets de cour depuis dix ans, et qui sera poursuivi ensuite. L'étude des ballets de cour de Benserade, qui prennent place au cours des décennies antérieure et postérieure à ces *Lettres*, permettra de montrer quelle évolution se produit, avec quelles nuances.

³⁹ *Lettres patentes, op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ Voir *supra* p. 21.

⁴¹ *Lettres patentes, op. cit.*, p. 10. Suit la promesse de « quinze cens livres d'amende et autant de dommages & interests » en cas de dérogation à la règle.

1. Pouvoir du texte, texte de pouvoir

L'image la plus couramment associée à Louis XIV est celle du brillant despote qu'il est devenu à la suite de sa prise de pouvoir personnel. C'est celle du Roi-Soleil, en somme, qui doit beaucoup, sinon tout, à la propagande monarchique diversement exploitée au cours du règne. Celle-ci n'est pas néanmoins apparue soudainement à la prise des pleins pouvoirs, mais fait suite à de longues années d'une stratégie entamée déjà sous Louis XIII, voire Henri IV et ses prédécesseurs. Les années de Fronde particularisent néanmoins directement les discours associés à Louis XIV : il s'agit de légitimer un très jeune roi dont la place sur le trône est mise en péril par de rebelles adversaires. Profitant de la nature composite des ballets, où danse et poésie notamment se développent beaucoup, l'image du monarque s'affirme au milieu d'un réseau sémiotique qui se complexifie au fil des années.

Sans que leurs auteurs en aient nécessairement eu conscience, les ballets de la régence cèdent à la décennie 1660 des bases favorables à la propagande absolutiste et à la récupération « officielle » de la galanterie. Pour le comprendre, il est indispensable de mesurer comment s'est constituée l'image royale à ses débuts, avant la prise de pouvoir personnelle de Louis XIV. Avant d'aborder les premiers ballets, créés dans le contexte de la Fronde, nous présenterons succinctement la carrière du poète en charge de l'écriture de leurs livrets. Car il n'est pas anodin que Benserade, figure des salons, rejoigne la cour pour y exercer officiellement au service du pouvoir : c'est en partie grâce à ce transfert que la galanterie a pu aussi aisément s'introduire dans la propagande monarchique.

1.1 Le plus galant de tous au service d'un seul

Benserade étant d'ordinaire peu connu, ou en surface, il n'est pas superflu de revenir succinctement sur sa carrière et sa personne, à propos desquelles on détient quelques informations, partielles et parfois incertaines, mais qui mènent vite à une question clef, celle des liens entre le poète et la littérature galante. Personnalité majeure du milieu mondain autour des années 1640, Isaac de Benserade connaît en effet une première partie de carrière déterminante pour les temps qui suivent, lorsqu'il se consacre dès 1651 à l'écriture des livrets des ballets dans lesquels dansent le roi et sa cour. La participation active de Benserade à la fois aux activités mondaines et à la propagande est capitale en deux points principaux auxquels nous viendrons ci-après : l'intensification de la collaboration de l'esthétique galante et de la propagande monarchique dans un premier temps, la survie de l'œuvre du poète au sein de l'histoire littéraire dans un second temps.

1.1.1 Entre bouts-rimés et grand éloge royal⁴²

Né dans une famille protestante de petite noblesse de Normandie probablement en 1612, et baptisé – catholique – en 1613 à Paris, Benserade est une personnalité dont il n'est aisé de saisir ni l'existence ni les opinions. Il nous reste de sa plume surtout ses œuvres proprement dites, ses préfaces ou avant-propos réflexifs n'étant pas nombreux, et les textes biographiques de son temps ou qui le suivent de peu se laissent aller à la fois à l'éloge et à quelque fantaisie, ce qui ne facilite pas l'abord d'un écrivain aux textes pourtant fortement liés à leur contexte de production. Ces quelques mots de Tallemant donnent toutefois une idée – en dépit de petites inexactitudes qui rendent ces propos plus intéressants pour leur ton que leur véracité – de la vie de Benserade :

Ce garçon est fils d'un hobereau⁴³ qui était, à ce qu'on m'a dit, un peu parent du cardinal de Richelieu cependant jamais il n'en a eu que deux cents écus de pension. Pour sa mère, le cardinal ne l'a jamais voulu voir, à cause de sa mauvaise vie. Il était encore en philosophie, au collège de Navarre, quand il fit la *Cléopâtre*, car il a du génie, mais il ne sait rien. Au sortir de là, il devint amoureux de la fille aînée de Mme de Saintot ; il n'était pas mal avec la demoiselle, mais la mère les chicanait [...] Enfin le duc de Brezé lui donnait pension, et il le suivit une fois sur la mer ; mais il démentit bien le sang des Abencerrages, dont il se disait issu ; car dans un combat, on dit qu'il se mit à fond de cale, et que comme quelqu'un lui eut dit que les coups de canon à fleur d'eau étaient les plus dangereux : « Hélas ! s'écria-t-il, où est-ce donc que je me fourrerai ? » Après il se poussa le mieux qu'il put à la Cour, et par le moyen de Lyonne, qui se divertissait à faire des bouts-rimés avec lui au cabaret, il eut quinze cents livres de pension de la reine et même il toucha quatre mille livres pour aller en Suède faire compliment à la reine, qui avait pensé être assassinée par un régent de collège hors du sens. On croyait qu'il la tiendrait en belle humeur. Il n'y alla pas pourtant, mais l'argent lui demeura. Il a de la vivacité d'esprit mais il a une présomption enragée, et souvent il lui est arrivé de dire des sottises en pensant dire de plaisantes choses⁴⁴

Comme le reste des *Historiettes*, ce texte se poursuit dans l'exposition d'un recensement d'anecdotes, plus ou moins flatteuses, où l'on apprend que les pièces poétiques de Benserade n'étaient pas avares de gaillardises, que Scarron ne le portait pas dans son cœur ou qu'il aurait senti mauvais. Rien de bien utile pour ce qui nous concerne, donc, si ce n'est qu'on y devine deux importants aspects : sa proximité avec les Grands et sa participation à la vie mondaine.

⁴² Pour ce qui relève des aspects biographiques de Benserade, nous nous référons principalement à Anne-Madeleine Goulet – dont le travail nous semble le plus renseigné, sur un sujet considérablement épineux, parce que marqué de quelques blancs ou « légendes » (ce sont justement ses mots) – ainsi qu'à Alain Génétiot. Voir donc Goulet, Anne-Madeleine, *Poésie et air de cour à travers l'œuvre d'Isaac de Benserade (1612-1691)*, Mémoire pour le D.E.A. d'Arts du Spectacle préparé sous la direction de Christian Biet, Université de Nanterre (Paris X), 1998, pp. 12-43 et Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain, op. cit.*, pp. 528-534.

⁴³ « Hobereau †* Mot burlesque et satirique pour dire un gentilhomme de compagnie. [C'est un méchant petit hobereau qui tranche du Grand Seigneur.] », Dictionnaire Richelet. (Richelet élude un e, mais Furetière recourt à la même graphie que Tallemant.)

⁴⁴ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Michel Jeanneret et Antoine Adam, Paris, Gallimard, 2013 (1960¹), pp. 494-495. (L'historiette complète, couplée à celle de Madame de la Rocheguyon, s'étend des pages 490 à 499.)

Il faut néanmoins vite rectifier ce que dit Tallemant pour tirer meilleur profit de ces informations. Ce n'est pas par son père mais par sa mère que Benserade est apparenté à Richelieu. Celle-ci, née Charlotte de La Porte, « est liée à la famille de Vignancourt et apparentée à Richelieu, qui donne à Benserade une pension afin de poursuivre ses études de théologie à la Sorbonne⁴⁵ ». Ce soutien est le premier d'une accumulation de pensions prodiguées par diverses personnalités, parmi lesquelles Brezé (†1646), comme l'indiquait Tallemant, ou Gaston d'Orléans et Anne d'Autriche. Après n'avoir vraisemblablement que peu fréquenté la Sorbonne – à laquelle il aurait préféré l'Hôtel de Bourgogne⁴⁶ –, il devient un « habitué des salons⁴⁷ », notamment « familier de l'Hôtel de Rambouillet⁴⁸ », tout en restant proche de ses protecteurs. Génétiot décrit efficacement cette proximité ainsi que sa transition vers la cour à la fin des années 1640 (notamment après la mort du duc de Brezé, donc) :

De tous nos poètes [Génétiot entend ici Sarasin, Voiture, La Fontaine et Pellisson outre Benserade], Benserade est assurément le plus proche de la cour, le plus lié à ses intrigues, mais aussi le plus fidèle à la reine et à Mazarin. Gaston d'Orléans, que la mort de Richelieu a rapproché de la cour, s'attache à Benserade et lui donne une pension ainsi qu'un appartement aux Tuileries. Au contraire de Sarasin, c'est du côté de la cour que Benserade vit la Fronde, partageant son exil à Saint-Germain, du 6 janvier au 18 août 1649. [...] La querelle [de Job], qui éclate en décembre 1649, se déplace rapidement et inévitablement du terrain littéraire à la politique et s'achève par une glorieuse défaite de Benserade, désormais posé en égal et successeur de Voiture, à la cour comme à la ville.

Poète galant, il se fait en 1650-1652 le chroniqueur de la chambre des « filles de la reine » auprès desquelles il se pose en soupirant, telles Mesdemoiselles de Guerchy et de Saint-Mégrin. Familier des dames de la cour, il compose tous les ballets de cour d'inspiration mythologique et ovidienne dansés par le jeune roi et ses courtisans à partir de 1651⁴⁹.

C'est à partir de cette période-ci que notre chemin croise le sien. Et pourtant il est indispensable de garder en tête ce qui advint au cours des années précédentes, lesquelles, à la ville ou à la cour, furent celles d'une pratique active du loisir mondain. Il est certain que Benserade a baigné dans une atmosphère propice à l'élaboration de l'esthétique galante avant de se consacrer aux ballets royaux. Sa formation, si l'on peut parler en ces termes, et sa carrière de poète d'abord plus mondain qu'officiel lui auront permis de se constituer un bagage, mis ensuite à profit dans les vers des ballets de cour. Une continuité se discerne d'ailleurs aisément, si l'on les lit côte à côte avec quelques sonnets et autres pièces de vers isolées, particulièrement dans les

⁴⁵ Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 529.

⁴⁶ Goulet, Anne-Madeleine, *Poésie et air de cour*, op. cit., p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17 ; « Protégé des Grands, avide de gloire littéraire, Benserade ne pouvait que fréquenter ces hauts lieux de l'activité littéraire qu'étaient les Salons. » (*idem*).

⁴⁸ Canova-Green, Marie-Claude, « Benserade et le ballet de cour (1651-1681) », introduction à Benserade, *Ballets pour Louis XIV*, éd. cit., p. 7.

⁴⁹ Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 530-531.

épigrammes – tant les « Sonnets sur la beauté et sur la laideur » que les épitaphes (ou le « Cygist ») –, mais aussi dans un registre plus élogieux, puisqu'il a par exemple rédigé un sonnet en mémoire du duc de Brezé (« A l'une et l'autre Mer Brezé donna des Lois... »), et que l'on retrouve dans le premier tome de ses *Œuvres* des pièces encomiastiques à l'attention du roi, distinctes des ballets. On pourrait enfin postuler que ses nombreuses élégies ne sont pas étrangères aux « Vers aux dames » présents de façon récurrente dans ses ballets de cour.

Outre les simples constatations d'une continuité formelle ou thématique, il importe de prendre en considération un aspect contextuel et esthétique, soit l'inscription de Benserade au sein de la galanterie. C'est parler très généralement que de le faire en ces termes, mais le fait que notre poète ait d'abord écrit dans un environnement mondain a indéniablement eu un impact sur son travail, parce qu'il fut une personnalité concrètement active dans les salons, participant d'une dynamique générale et profitant d'influences réciproques. Certaines de ses pièces sont de circonstance, d'autres directement liées au *loisir* mondain, puisque nous sont parvenus des sonnets en bouts-rimés. En cela, toutes manifestent à la fois son inscription sociale dans les milieux mondains et celle de son œuvre en galanterie.

La poésie galante, dont la règle suprême est de plaire, est avant tout un jeu mondain : nulle forme littéraire au XVII^e siècle qui soit plus liée à la société mondaine. « La galanterie s'offre ainsi comme une esthétique du lien social. » Cette notion de galanterie est à nos yeux essentielle pour comprendre l'œuvre de Benserade. Profondément insérée dans le tissu des relations sociales, cette œuvre nous paraît particulièrement adaptée au jeu des relations mondaines. Cherchant l'agrément et la souplesse, elle ne se définit pas que par son goût pour la trouvaille ou le jeu d'esprit : elle se caractérise par sa manière galante⁵⁰.

La galanterie ne se réduit toutefois pas à ces questions ; elle conditionne l'ensemble de l'esthétique d'un temps et d'un lieu précis, favorisant certes « l'agrément et la souplesse », mais restant porteuse de valeurs et d'une certaine idéologie. Quelle que soit la désinvolture dont les mondains qui la pratiquaient faisaient effectivement preuve, la galanterie touche à d'importants enjeux socio-esthétiques, dans ce qu'elle porte, et non pas seulement dans ce qui la constitue⁵¹.

On partira donc du principe que les œuvres galantes, et donc les œuvres de Benserade, sont à prendre en charge et à analyser comme telles non seulement dans ce qu'elles proposent ouvertement, mais aussi au niveau des valeurs qu'elles sous-tendent, lesquelles sont dotées d'un large rayonnement sur la société. Tirant le fil des différentes étapes de la carrière de Benserade, nous considérerons que son déplacement effectif des salons à une action uniquement consacrée

⁵⁰ Goulet, Anne-Madeleine, *Poésie et air de cour*, op. cit., p. 11. La citation entre guillemets est d'Alain Viala, dans Pellisson, *Préface aux Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, textes présentés sous la direction d'Alain Viala par Emmanuelle Mortgat et Claudine Nédelec, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1989, p. 37.

⁵¹ C'est ce que l'on verra au chapitre 2, qui rappelle notamment quelques enjeux nationaux de la galanterie.

à la gloire du roi, donc à une participation exclusive à l'art officiel, mène également les valeurs et l'idéologie que comporte la littérature galante au service du discours de ces œuvres officielles. Les valeurs mondaines attachées à la galanterie et le discours sous-jacent des productions artistiques officielles – ici les ballets de cour et les textes qui les accompagnent –, se meuvent donc de concert et produisent un sens choral.

Ce phénomène présente selon nous deux versants : le *bagage* galant de Benserade, qu'il porte inévitablement avec lui d'un environnement d'écriture à un autre, et l'*usage* qu'impliquent les politiques culturelles de l'État lorsqu'il s'accapare des œuvres, artistes, mouvements, idées, etc. et les utilise éventuellement pour son profit. En conséquence, il semble que l'étude d'une littérature officielle comme celle à laquelle appartiennent les ballets de cour ne puisse se satisfaire de la prise en compte de l'auteur seul comme origine du discours qui en ressort. Le pouvoir qui passe commande influence le propos des œuvres lorsqu'il les prend en charge. Son activité de poète officiel ne retire pas à Benserade son individualité néanmoins, et le rapport qu'a avec lui le pouvoir se rapproche sûrement plus du contrôle que de la détermination totale. Le paragraphe qui clôt l'avant-propos du *Ballet de la Nuit* (1653) irait d'ailleurs dans ce sens :

Les Vers qui ont été faits par [le] commandement [de nostre jeune Monarque] y sont assez propres pour chaque Personnage, & brillent par tout d'une liberté innocente et gaye, qui se réjouit : mais qui ne blesse personne, et qui découvre seulement que *l'Autheur n'est pas tout à fait aux gages de ceux pour qui il a travaillé*⁵².

Entre réalité ou façade, nous ne nous autoriserons pas à trancher ; il y a sans doute un peu des deux, dans cette déclaration. Mais si l'on choisit de croire que Benserade est plus « aux gages » qu'il ne le prétend, il faut reconnaître que ses paroles ont le mérite d'exprimer au moins la possibilité de ne pas s'en tenir aux éloges, en mettant en valeur combien les vers de personnages, en plus d'être plaisants, donnent à l'auteur une possibilité d'exploiter une certaine marge de manœuvre, fût-elle restreinte.

1.1.2 La Cour est un piège, ou les risques d'une carrière galante auprès des Grands

Répertoriant et classant les carrières de « cinq cent cinquante-neuf écrivains » entre 1643 et 1665, Alain Viala fait de Benserade un auteur de « cursus » : « Les hommes de cursus placent leur art au service du pouvoir : dépendance et consécration relèvent alors d'une même logique⁵³. » Nous décrivons plus haut la collaboration entre Benserade et le pouvoir sur un

⁵² Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 96. Nos italiques. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET ROYAL De la Nuit. Divisé en quatre Parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23 Feurier 1653*, Paris, Ballard, 1653.)

⁵³ Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 295.

plan plus discursif. Ici, c'est un autre lien unissant le poète au pouvoir qui est mis en évidence. Le système de mécénat dont bénéficie Isaac de Benserade fait du monarque pour lequel il travaille son seul moyen de subsister, en même temps que la fin même de cet exercice. Mais un tel parcours le distingue surtout des autres écrivains, notamment pour la proximité qu'il implique avec les institutions et le pouvoir⁵⁴, contrairement à ceux qui ne poursuivent pas une carrière de cursus.

Dans la mesure où la troisième partie de carrière de Benserade se fait pour beaucoup à l'Académie française, à laquelle il est élu en 1674⁵⁵, le poète fait bien figure d'un homme de cursus, et sa « réussite littéraire devient une voie de promotion sociale : elle vaut comme une stratégie sociale, avec des enjeux réels, tant matériels que symboliques : des postes et de la renommée⁵⁶. » Benserade réunit donc une multitude de caractéristiques qui permettent à Viala de classer ainsi sa carrière.

Un détail attire néanmoins notre attention dans ce que relève le critique. Dans un tableau synoptique, le classement des « cinq cent cinquante-neuf écrivains », le poète de cour est le seul, avec Mézeray, parmi tous ceux qui reçurent un soutien pécuniaire très élevé de la part du pouvoir, à ne plus connaître de succès posthume, comme en témoigne son absence totale des principaux manuels scolaires, ce dont Viala prend note⁵⁷. Il serait compliqué de trouver une ou des causes véritables à ce défaut de postérité, mais nous nous autoriserons l'hypothèse que ses œuvres aient pu pâtir d'une part de ce qu'elles étaient, c'est-à-dire des textes très circonstanciels, liés à leur contexte restreint d'apparition comme à leur contexte historique, dans le cas des ballets de cour éminemment *faits* pour leur contexte et ses protagonistes. Il serait possible d'autre part que ce qui arriva à Benserade dans les années 1660-1670 au niveau proprement littéraire lui portât préjudice sur un très long terme. Nous pensons ici notamment à une concurrence éventuelle avec les comédies-ballets moliéresques, mais surtout à l'essoufflement des ballets de cour.

⁵⁴ A propos de cette proximité, il serait d'ailleurs intéressant, à propos de Benserade, de connaître de quelle nature elle était exactement. D'une part, on peut se demander comment se font concrètement les commandes, d'autre part, il ne serait pas insensé d'interroger le profit que tire véritablement le poète de cette situation, comparativement au propos de ses productions. Sa motivation à produire tous ces panégyriques est-elle par exemple plus intéressée que passionnée ? Nombre de ces questions restent floues néanmoins et sont peu abordées dans la critique, par manque de sources peut-être.

⁵⁵ « Son élection à l'unanimité au fauteuil de Chapelain marque la consécration de sa carrière officielle et sa réception le 17 mai 1674, en présence de Colbert et du cardinal de Retz, est un événement d'un grand retentissement, où l'éloge du roi, protecteur de l'Académie depuis la mort de Séguier en 1672, semble anticiper la lecture par Perrault du *Siècle de Louis le Grand* en 1687. Académicien assidu, le moderne Benserade met tout son zèle dans la célébration officielle de la gloire du roi et poursuit ainsi sa carrière à l'Académie, dont il est élu directeur au 1676 puis chancelier en 1680. » (Génétiot, Alain, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., pp. 532-533).

⁵⁶ Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 203.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 306.

Ces deux pans d'un héritage discret se rejoindraient enfin dans une tendance qu'a l'art de Benserade à être fortement lié aux modes de son temps, tendance à double tranchant dont le mauvais peut se révéler fatal après quelques années. Mais on est en droit de se rappeler que la galanterie évolue et se prolonge bien après le siècle de Louis XIV ; peut-être est-ce alors un type de littérature que pratiquait Benserade qui n'a spécifiquement pas su se frayer de grand chemin au fil des années, qui, à demeurer trop encomiastique, s'est engoncée dans son propre discours, et n'a plus été en mesure de faire suffisamment effet hors d'un rôle de propagande qui lui a été inhérent. D'autant que, contrairement à Mézeray, dont les écrits avaient fini par provoquer la disgrâce⁵⁸ en plus d'appartenir à une pratique vieillissante de l'histoire, Benserade n'a connu qu'une déliquescence artistique toute relative – sa traduction d'Ovide ne rencontrant pas de succès –, restant honoré à la fois par le poste institutionnel que nous mentionnions, à l'Académie française, ou par la réunion de ses œuvres en recueil peu après son décès.

Le relatif oubli de l'œuvre de Benserade, au-delà de cet engoncement encomiastique, est aussi dû au fait que le ballet de cour relève d'une pratique artistique désuète, et si particulière qu'il est pour ainsi dire impossible de la reconstituer *a posteriori*, ce qui n'aide pas à entretenir sa mémoire. Les textes sont ici les premiers concernés ; les ballets au sens que l'on entend le plus couramment aujourd'hui, selon ce qu'est devenu l'art chorégraphique au XIX^e siècle, ne sont plus dotés de livrets du même type que ceux des ballets de cour du XVII^e siècle. Alors que les livrets des ballets narratifs ne contiennent qu'argument et distribution, comme supports à la compréhension de l'action scénique (désormais suivie et cohérente d'actes en actes), ceux pour lesquels Benserade écrit des vers font partie intégrante du dispositif des spectacles. Les ballets de cour demandent en effet une part de lecture silencieuse prise en charge par leurs spectateurs – associée à l'attention portée au plateau –, par laquelle ces derniers découvrent des informations annexes, qui s'ajoutent à la danse plus qu'elles ne l'expliquent et traitent de la réalité plus que de la fiction. Or cette pratique lectorielle et spectatorielle s'est pour beaucoup perdue en même temps que ces œuvres ont disparu. Afin de les appréhender efficacement, il faut donc clarifier le fonctionnement des textes de ces ballets de même que leur multimodalité constitutive, et quels enjeux en découlent, ce que nous ferons sans délai.

1.2 La grande puissance de petits livrets

Les livrets des ballets de cour sont des petits objets dotés d'un grand pouvoir. Rien ne sert de tarder à le dire : celui-ci est d'ordre politique, et sert la propagande monarchique. Il s'exerce

⁵⁸ Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 205-212.

de deux façons qui, ordinairement, se suivent. Dans un premier temps, la lecture « en direct » apporte un discours qui parachève le climat d'éloge des spectacles, tout en profitant de jeux de nuances de tons. Un second usage des livrets, *a posteriori*, permet la diffusion du discours sous-jacent qui s'y trouve. L'analyse qui suit montrera que la simple description des différents effets de sens à l'œuvre dans les ballets de cour mène à découvrir quelles stratégies sont mises en place pour favoriser systématiquement un propos d'affirmation de la figure royale.

1.2.1 Splendeurs et misères de la cour

De la même façon que, par le biais de l'institutionnalisation, la stratégie culturelle louis-quatorzienne d'accapuration fait se rejoindre les arts sous la houlette unificatrice du pouvoir, le ballet de cour est en lui-même le produit d'une réunion de multiples arts. En effet, il « s'inscrit dès son origine dans un système de correspondances entre les arts défini par le *ut pictura poesis* d'Horace⁵⁹ ». Il en résulte des œuvres composites et protéiformes, mobilisant en de mêmes temps et lieux la quasi-totalité des arts de leur siècle⁶⁰. Aussi, à la musique instrumentale, la danse, et les arts visuels mobilisés pour la scénographie et les costumes s'ajoute la poésie. Elle est présente par le biais des vers mis en musique ou déclamés, mais surtout avec ceux qui contiennent les livrets uniquement, qui représentent souvent la part quantitative la plus importante de ces textes. Qu'ils soient lus (uniquement par le public dans le livret), chantés ou dits (par les interprètes)⁶¹, les vers de Benserade restent surtout célèbres pour leur effet, dont la nature est certaine :

Avant luy les Vers d'un Balet ne parloient que des Personages que l'on y faisoit entrer, & point du tout des Personnes qui les représentoient. Mr de Benserade tournoit les vers d'une manière qu'ils s'entendoient également & uns & des autres : Et comme le Roi représentait tantost Jupiter et tantost Neptune, quelquefois le Dieu Mars, d'autrefois le Soleil, rien n'estoit plus agreable ni plus admirable tout ensemble, que la finesse des loüanges qu'il luy donnoit sans s'adresser à luy. Le coup portoit sur le Personnage & le contre-coup sur la Personne ; ce qui donnoit un double plaisir en donnant à entendre deux choses à la fois, qui belles séparément,

⁵⁹ Canova-Green, Marie-Claude, « Le ballet de cour en France », *art. cit.*, p. 486.

⁶⁰ Il en résulte en outre le fait qu'elles sont des œuvres chorales, et la multiplicité d'artistes qui y prennent part brouille leur paternité, et cela à différents niveaux. Par exemple, il est peu aisé de savoir à qui attribuer la trame principale des ballets, et, pour rester dans le texte, il peut être ardu de désigner l'auteur ou les auteurs des vers italiens. Il se peut que Lully en ait été, mais rien n'est sûr ; on en trouve de toute façon déjà dans des œuvres qui précèdent sa participation effective à l'élaboration (il a vraisemblablement dansé avant de composer).

⁶¹ Il reste très délicat de se prononcer définitivement sur l'utilisation des vers des ballets de cour en général, parce que les sources ne sont pas toujours explicites sur ce point, et que la critique n'est quant à elle pas unanime. M. Gribenski dit par exemple à leur propos : « Ainsi, dans les ballets de cour de Benserade notamment, les vers mêlés que l'on peut relever sont soit destinés à la lecture (vers d'éloge signalés par "Pour telle ou telle personne"), soit déclamés et non chantés, soit enfin chantés mais en chœur. » (« L'apériodicité poético-musicale », dans Goulet, Anne-Madeleine, et Naudeix, Laura (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Bruxelles, Mardaga ; Centre de musique baroque de Versailles, 2010, p. 91). Sachant que nombre de pièces ne sont pas destinées à être chantées « en chœur » mais prises en charge par des solistes, on est déjà en mesure de constater une incertitude critique quant à l'usage des vers.

devenaient encore plus belles estant jointes ensemble. Il en estoit de même de tous les Seigneurs, & de toutes les Dames de la Cour, qui dansoient avec le Roy dans ces mesmes Ballets ; leurs qualitez, leurs talens, et quelque fois mesme leurs intrigues y estoient touchées si délicatement, qu'ils estoient obligez d'en rire les premiers⁶².

« Vers de personnages », donc, dotés d'une double portée, à l'inévitable rapport aux interprètes, et à la réalité. Et ces mots de Perrault, très souvent cités lorsqu'il est question de l'œuvre de Benserade, décrivent le fonctionnement singulier des vers de ballets, mais donnent aussi une description considérablement complète de ce qui pouvait advenir lors de ces divertissements, pour ce qui relève de leurs enjeux de sociabilité : rappelant combien ces vers de personnages « portoi[ent] sur la Personne », Perrault met en évidence l'importance des *personnes* mêmes, et, surtout, celle du roi, que Benserade flatte alors non pas ouvertement mais par « contre-coup ». Les ballets en deviennent les vecteurs des discours les plus élogieux lorsqu'ils se rapportent au souverain et à la famille royale, comme les plus railleurs s'ils décrivent quelque courtisan aux mœurs douteuses ou au visage disgracieux, tout en feignant la plupart du temps – sans grande discrétion certes – de ne pas le faire. Le discours de glorification monarchique inhérent aux ballets de cour se teinte ainsi de quelque désinvolture – dont on sait l'importance pour cette époque – dans cette proximité avec des propos de nature plus anecdotique, dans un contrebalancement de ce que ces œuvres pourraient avoir de trop pompeux.

On peut lire dans la sixième entrée du *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis* (1654) les vers suivants⁶³ :

*Pour le ROY, representant vne Dryade.
Nymphes grande & genereuse
Dans vn Chesne precieux
Le meine vne vie heureuse ;
Ses ieunes branches des Cieux
Vont bien-tost estre voisines,
Et se haussent à tel point
Qu'elles ne démentent point,
La gloire de ses racines.
Qui ne juge à son écorce,
Et sans plus l'aprofondir,
Quelle est sa sèue & sa force,*

⁶² Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle. Avec leurs Portraits au naturel*, t. II, Paris, Dezailler, 1700, p. 80. Perrault ajoute plus haut dans son texte que cette forme de vers est due à Benserade : s'il en a apparemment produit de remarquables, il n'est pas néanmoins leur inventeur. La technique était déjà effective au cours des règnes précédents. Les ballets donnés sous Louis XIII en sont truffés également. Mais Perrault écrivant dans un contexte de Querelle, il n'est pas surprenant qu'il ait réservé à Benserade (moderne lui aussi par ailleurs) la seule gloire des vers de personnages.

⁶³ Parce qu'elles sont particulièrement représentatives des pans encomiastique et épigrammatique des vers de ballets, nous citons ici ces pièces en entier. Ce sera d'ailleurs souvent le cas au cours de ce travail.

*Et comme il doit s'agrandir ?
Bien que ses rameaux soient tendres,
Qui ne cognoist qu'en effet
Il est du bois dont l'on fait
Les Cesars, les Alexandres.*

*Prés de cet Arbre Superbe
Tous les autres sont honteux,
Et plus humbles que n'est l'herbe
Qui croist & rampe autour d'eux ;
Aussi par son horoscope
Que les Dieux ont en depost,
Sans doute il fera bient-tost
Ombrage à toute l'Europe⁶⁴.*

Et, très proche, dans la même entrée, ceux-ci :

*Le duc de Roquelaure, representant une Dryade.
Tout le monde me croit vne Nymphé gaillarde
Qui n'ay pas eu grand soin de ma pudicité,
Pour le moins de nos Sœurs ay-je tousjours esté
La plus déuergondée, & la plus babillarde.*

*Il n'est point de forest qui ne soit indignée
Du fracas ennuyeux que j'ay fait tant de fois,
Et si tost que je hante vne souche de bois,
Il vaudroit tout autant qu'on y mit la coignée.*

*I'ay de la vanité, je m'emporte & dy rage
Par vn droit d'impudence à mon partage échu,
Et mesme qu'on descouure vn pauvre arbre fourchu,
La malice des gens m'en impute l'ouurage.*

*Mais enfin mes plaisirs ne nuiront plus aux vostres,
Nymphes, r'asseurez-vous, & ne craignez plus donc,
Ie me trouue si bien de mon aymable Tronc,
Que ie veux desormais laisser là tous les autres⁶⁵.*

⁶⁴ Benserade, *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, éd. cit., p. 199. (Référence de l'édition originale du ballet : *LES NOPCES DE PELEE ET DE THETIS. Comedie Italienne en Musique, entre-meslée d'un Ballet sur le mesme sujet, dansé par sa Majesté*, Paris, Ballard, 1654.)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 200.

Encomiastiques d'abord et épigrammatiques ensuite, ces pièces sont un exemple tout à fait éloquent des deux directions majeures que prennent les vers de personnages⁶⁶. Ceux qui sont destinés le roi comportent tous les *topoi* habituels de l'éloge royal : il est assimilé à un chêne (« Le chêne est le plus fertile de tous les arbres sauvages. Les anciens faisoient des couronnes de chêne pour honorer la valeur des grans hommes⁶⁷. ») en croissance – dont on prédit qu'elle le rendra immense –, et son ascendance, *glorieuse* elle aussi, est rappelée. La seconde strophe engage une comparaison avec autrui et donc un éloge du roi par la distinction : « Prés de [lui] » ou dans « toute l'Europe », chacun fait pâle figure. Il s'agit bien de confirmer sa légitimité à régner, en particulier après la Fronde, et de promettre sa puissance. Ce même ballet, *Les Nocces de Pélée et de Thétis*, est d'ailleurs truffé de part et d'autre d'allusions, à la guerre civile bien sûr, mais aussi à l'Espagne, avec qui la France n'est pas encore en paix (ou du moins avec qui elle n'a pas encore atteint sa prochaine période de paix).

Autant les précédents vers pour le roi réunissaient bon nombre d'ingrédients laudateurs typiques, autant les quatre quatrains pour le duc de Roquelaure ne manquent pas de raillerie. Habitué, avec le marquis de Genlis, dont le physique apparemment peu avantageux est systématiquement évoqué⁶⁸, Roquelaure fait régulièrement les frais de la plume moqueuse de Benserade⁶⁹. Son comportement, vraisemblablement trop étranger aux règles de bienséance, est toujours mentionné avec insistance. Il est dit ici qu'il s'emporte, qu'il se montre irrespectueux, susceptible, et qu'il n'est pas plus raisonné pour ce qu'il relève des plaisirs (il est une dryade « gaillarde », « déuergondée »). Il arrive que le poète joue encore avec ses origines gasconnes, qui, par *topos*, légitiment en quelque sorte son caractère, de la même façon que la description de ce dernier contribue aussi à nourrir une satire anti-gasconne. La dernière strophe, probable allusion à son mariage⁷⁰ vient enfin, en faisant référence davantage à une actualité qu'à la nature du courtisan, signifier une potentielle accalmie de sa part, pour ce qui relève de la légèreté de ses mœurs tout au moins. Son fâcheux tempérament demeure quant à lui inchangé, maintes fois évoqué dans d'autres ballets à venir.

⁶⁶ Il faut sans doute distinguer encore de ceux-ci les vers « aux dames », mais nous nous pencherons sur ceux-ci ultérieurement.

⁶⁷ Dictionnaire Richelet. Pour ce qui relève des dictionnaires de langue, nous recourrons dans ce travail principalement à celui de Richelet, parce qu'il est le plus proche (1680) des temps qui nous occupent. Il n'est absolument pas exclu néanmoins que nous fassions appel au Furetière ou à celui de l'Académie française.

⁶⁸ Il l'est dans cette même entrée, dans les vers qui suivent immédiatement ceux pour Roquelaure.

⁶⁹ Il faut relever combien l'appareil de notes de l'édition de Marie-Claude Canova-Green est précieux pour s'orienter entre les vers et saisir le sens des allusions qui s'y trouvent.

⁷⁰ C'est l'hypothèse de Canova-Green, dont elle n'est pas entièrement certaine néanmoins. Voir Canova-Green, Marie-Claude, dans Benserade, *éd. cit.*, p. 200n.

Pour qui n'est pas au fait des derniers ragots de la cour, pour qui ne la pratique pas, toutes ces suites de vers, les épigrammes particulièrement, peuvent se révéler considérablement obscures. C'est évidemment le cas de tout lecteur postérieur – qui découvre l'image générale de la cour que transmettent ces œuvres mais, devant pour les appréhender se satisfaire des seuls livrets et sources scénographiques inégalement conservés, ne peut en saisir tous les détails – et c'est aussi celui de toute personne assistant aux divertissements sans être suffisamment renseignée sur les références qui y apparaissent. Il est capital, pour exhaustivement profiter des ballets de cour, de faire partie de celle-ci. Il faut *en être*. Ces textes, déterminés par le cadre dans lequel ils sont premièrement effectifs, soit un spectacle au cours duquel des membres de la cour (famille royale comme courtisans) se retrouvent à la fois en scène et dans le public, voient donc leur signification empreinte d'une nécessaire connivence, cette dernière étant la clef d'une compréhension exhaustive des ballets. Un problème similaire émerge sur la durée, puisque les galéjades portant sur certains courtisans reviennent d'un ballet à un autre, tant que les personnes concernées s'y produisent. Le comique se complète d'une fois à l'autre, reposant sur la répétition, ou la récurrence, pourrait-on dire.

Cela mène à interroger d'une semblable manière les dithyrambes. Passages obligés de tous ces ballets, ils connaissent eux aussi une importante récurrence entre les œuvres. Or leur registre fait qu'ils contribuent à la constitution de l'image royale, profitant de la répétition d'une façon différente des épigrammes, parce qu'elle leur permet une accumulation. Il est vraisemblable, en effet, que la constitution de la figure favorable du roi bénéficie de la redondance de ses louanges : l'image est maintenue, voire augmentée, par chaque occurrence de vers encomiastiques. Si de mêmes éléments y réapparaissent souvent, on constate toutefois une évolution dans les références conviées, au fil des années, selon d'une part l'âge du roi et le stade de son règne, d'autre part selon l'actualité politique, voire géopolitique, du royaume, enfin, au gré des évolutions esthétiques du temps.

Ensemble, ces deux registres font aussi sens à plus large échelle. Plus haut, nous avons émis l'hypothèse que les épigrammes puissent apporter aux ballets une désinvolture bienvenue. Nous exploiterons cette hypothèse, car il nous semble que la coprésence de ces deux registres permet au second de bénéficier de la légèreté du premier. Comme la feinte inhérente aux vers de personnages – Perrault relevait justement, on l'a vu peu avant, combien elle avait pu être plaisante –, les épigrammes contribuent elles aussi à compenser la pesanteur qui pourrait habiter ces spectacles. Mais, tout à la fois, peut-être ne feraient-elles que renforcer la majesté du monarque. Même si dans l'absolu le *ton* épigrammatique n'épargne personne, la badinerie se

glissant à un moment ou à un autre dans tous les types de vers, les courtisans restent majoritairement⁷¹ cantonnés à des histoires anecdotiques, et moqués s'ils contreviennent à la bienséance⁷². Dans la mesure où il est courant de procéder à la définition par la distinction⁷³, tout porte à penser que le roi se *distingue* parmi les courtisans, et que sa grandeur s'en voit augmentée. On a vu comment, à une plus petite échelle, dans la dernière strophe des vers pour le roi de la sixième entrée du *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, Louis XIV était décrit comme bien plus « Superbe » que quiconque pouvait l'entourer⁷⁴. Nul doute, donc, que, sur un plan plus large, l'exposé des ragots de la cour puisse aussi servir son image.

Aussi, quelque hétéroclites que soient les ballets de cour, si discontinu que puisse parfois paraître leur récit, ces œuvres restent dotées d'une grande cohérence. Leur fonctionnement repose sur l'interaction de leurs diverses composantes, ou tout au moins celle de leurs sens respectifs. C'est ainsi qu'une idée de coprésence reste perpétuellement associée à ces œuvres selon nous. Leur propos est directement lié à leur nature – particulièrement – composite, y compris leur discours politique sous-jacent, qui en bénéficie considérablement. D'ailleurs, si les représentations des ballets de cour sont dotées de deux rôles que sont la propagande politique, justement, ainsi que le divertissement des membres de la cour, qui y viennent pour leur plaisir et non forcément pour écouter des discours politiques, leur diffusion sous forme imprimée fait d'une certaine façon triompher le propos sous-jacent de ces œuvres : le divertissement, aussi concret qu'il soit pour les premiers destinataires, a trait à l'éphémère d'une représentation scénique, quand le discours politique sous-jacent est destiné à perdurer⁷⁵.

1.2.2 Les ballets hors de la cour : questions éditoriales

Lorsqu'ils prennent place, les ballets de cour ne sont pas associés à un type d'endroit particulier, la diversité les accompagne donc jusque dans les lieux sujets à les accueillir. Ceux-ci vont en effet des salles de bal polyvalentes déjà utilisées au XVI^e siècle⁷⁶ présentes dans des

⁷¹ Ceux qui agissent en faveur de la couronne sont loués néanmoins. Mais rien n'atteint évidemment le niveau des éloges royaux.

⁷² Et ils sont des *personnes* seules et privées, alors que le roi représente l'État.

⁷³ D'une part, la distinction est présentée comme un idéal comportemental, mais d'autre part, surtout, nombre de réflexions esthétiques tendent à définir par la négative (par la distinction au premier sens du terme donc) – ainsi le je-ne-sais-quoi est par exemple un idéal dont on sait plus ce qu'il n'est pas que ce qu'il est. Pour ce qui relève du roi, ici, la distinction se fait ici à deux niveaux : l'honnête homme est distingué, mais le roi est encore meilleur. L'honnêteté est définie par la distinction et la négative, mais se distinguer encore permet une valorisation.

⁷⁴ « Prés de cet Arbre Superbe // Tous les autres sont honteux », voir *supra*.

⁷⁵ Pauline Decarne relève par ailleurs combien les divertissements entretiennent un rapport singulier au permanent et à l'éphémère, parce que leur représentation – forcément momentanée – est déjà pensée selon leur inscription dans le temps. Voir Decarne, Pauline, « Le Grand Divertissement royal de Versailles (1668) ou l'actualité paradoxale : l'événement, le pouvoir et la mémoire », *Littératures classiques*, n°78, 2012, pp. 211-226.

⁷⁶ Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins, op. cit.*, p. 85.

hôtels comme celui du Petit-Bourbon⁷⁷ ou dans les châteaux (avant Versailles au Louvre, à Chambord, Saint-Germain en Laye, Fontainebleau...), aux appartements – du roi⁷⁸ comme de Madame⁷⁹ – que l'on aménage pour l'occasion, et l'on monte également certains divertissements en extérieur. La suite de la vie des ballets est en revanche plus réglée, la question de l'imprimé étant centrale dans la propagation de leur propos.

Car, à la suite des représentations mêmes, un objet prend le relais de la diffusion des ballets, et donc de leur discours : leur livret. Requis déjà au cours des spectacles comme on l'a vu, ils sont destinés à circuler hors de la cour et hors de Paris. Les ballets de cour sont certes des dispositifs spectaculaires complets, ils sont chargés d'un effet différent lorsqu'ils sont transmis par leurs textes *a posteriori*⁸⁰. Ce ne sont pas les seuls témoignages existants, puisqu'on trouve notamment des récits des représentations dans la *Muse historique* de Jean Loret, et que les fêtes de cour sont pour leur part suivies de relations. En eux-mêmes néanmoins, les livrets constituent des traces éloquents des représentations : le fond, contenu pour beaucoup dans le texte, certes soutenu lors des spectacles par ce qui advient sur scène, subsiste avec transparence, sans risque que leurs dorures s'abîment. Les livrets forment en cela des archives élogieuses, porteuses du propos encomiastique déjà effectif en présence augmenté de celui dont se charge ce que l'on présente comme le souvenir magnifique des divertissements donnés à la cour.

Cela est par ailleurs favorisé par la présence de péri-textes au sein de ces livrets. Les vers n'y sont pas seuls, mais accompagnés d'indications scéniques ainsi que, sans régularité néanmoins – ni dans leur présence ni dans leur dénomination –, d'avant-propos, de préfaces, d'arguments, lesquels sont parfois répartis d'actes en actes⁸¹. Tous ces péri-textes participent encore de la propagation du discours d'exaltation du pouvoir monarchique. Ils permettent même par endroits de donner à imaginer des interactions artistiques, *in absentia*. Dans la première entrée de la seconde partie du *Ballet des Proverbes* (1654)⁸² par exemple, il est annoncé avant le récit d'ouverture « Armes de Bourges », information sans précision particulière, mais qui laisse à penser que ces armes furent représentées en scène. Le récit en question étant une raillerie assez

⁷⁷ Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, *éd. cit.*, p. 93.

⁷⁸ Par exemple *Le Carnaval* (1668) (voir *ibid*, p. 809). (Référence de l'édition originale du ballet : *LE CARNAVAL MASCARADE ROYALE. Dansée par sa Majesté le dix-huitième Januier 1668*, Paris, Ballard 1668.)

⁷⁹ Par exemple *La Naissance de Vénus* (voir *ibid*, p. 684). (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET ROYAL De la naissance de Venus. Dansé par sa Majesté, le 26. de Januier 1665*, Paris, Ballard 1665.)

⁸⁰ Aspect qui semble d'autant plus important que cette époque a récemment connu une forte politisation de l'imprimé. Voir Jouhaud, Christian, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985, p. 128.

⁸¹ Le livret du *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis* (1654) contient par exemple des descriptions d'une centaine de mots des scènes lyriques entre lesquelles prennent place les entrées dansées, ce qui prend le relais de l'argument initial et permet à l'œuvre de garder une cohérence narrative fidèle à ce qu'elle fut lors des représentations.

⁸² Voir Benserade, *Ballet des Proverbes*, *éd. cit.*, p. 170. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DES PROVERBES. Danse par le Roy, le 17. Feurier 1654*, Paris, Ballard, 1654.)

piquante en italien, adressée à un « petit âne » (*asinetto*) à qui il ne manque que la parole, on peut aisément postuler que la scène ait constitué une ridiculisation des forces frondeuses vaincues, Bourges ayant été la ville d'un Grand Condé alors en exil. Des interactions ayant fait sens au moment des représentations des ballets sont donc encore permises au-delà, selon les informations dont on dote les livrets.

On devine encore un souhait de faire persister les ballets de Benserade dans l'entreprise de réunir ses œuvres quelques années après sa mort (*Les Œuvres de Monsieur de Benserade*, chez Charles de Sercy en 1697 et 1698). Cette publication prend place dans une fin de siècle où fleurissent bon nombre de recueils d'œuvres complètes dramatiques⁸³. Alors que le premier des deux tomes consacre la première partie de carrière de Benserade et la plupart de ses œuvres poétiques mondaines, le second réunit tous les ballets dont il a écrit les vers, dans une forme qui ressemble fortement à une retranscription de leurs livrets⁸⁴. Ils sont, comme dans le cas des pièces de théâtre, les traces de représentations scéniques rendues pérennes par l'imprimé.

Seul l'objet matériel livre, par la large diffusion des exemplaires du texte, est en mesure de rendre probable la conservation de la création théâtrale pour les générations à venir et de veiller à la permanence de la gloire de l'auteur⁸⁵.

écrit Claude Bourqui à propos du théâtre. Pour ce qui relève des ballets, on ajoutera à la « permanence de la gloire de l'auteur » celle du roi, par le biais du discours sous-jacent qu'elles contiennent. Un tel projet éditorial prend en effet certainement une autre importance lorsqu'il concerne des textes constitutifs d'un art officiel.

Dans une ligne similaire, la circulation des livrets est enfin comparable à celle des récits d'entrées, qui connurent leur apogée sous Henri II⁸⁶. Autant les ballets montrent le pouvoir lorsqu'on les donne, autant le réévoquent-ils, et le parsèment-ils *a posteriori* par le papier. Alors, une publication offre au pouvoir la possibilité de se renforcer par la distribution de

⁸³ Bourqui, Claude, « Introduction », dans Forestier, Georges, Caldicott, Edric et Bourqui, Claude (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 8.

⁸⁴ Il est surprenant, néanmoins, que ces œuvres ne soient pas complètes : les pièces de théâtre (*Iphis et Iante* (1634), *Cléopâtre* (1635), *La Mort d'Achille* (1635), *Gustaphe* (1636), *Méléagre* (1639)) n'y figurent pas. Cette absence reste pour l'instant assez mystérieuse pour nous. On gardera en tout cas à l'esprit qu'un recueil posthume est de toute façon le résultat d'un travail et de choix faits par autrui ; dans la mesure où cette entreprise aurait logiquement été celle d'un éditeur d'une part, sous le contrôle évident du pouvoir d'autre part, les œuvres de Benserade sélectionnées sont sans doute celles qui seraient les plus rentables ainsi que porteuses des discours sous-jacents les plus favorables.

⁸⁵ Bourqui, Claude, *art. cit.*, p. 8.

⁸⁶ « À leur Zénith sous Henri II, les entrées deviennent des livres écrits et signés par des auteurs reconnus, des poètes, donc en quelque sorte institutionnalisés. » Wagner, Marie-France, « Ecrire le roi au seuil de l'âge classique », dans Blanchard, Jean-Vincent et Visentin, Hélène (éd.), *L'in vraisemblance du pouvoir: mises en scène de la souveraineté au XVII^e siècle*, Biblioteca della ricerca 15, Transatlantique 3, Fasano (Brindisi), Schena, 2005, pp. 136-160.

l'imprimé, qui se fait à la fois en lieu et en temps. Les entrées constituent un phénomène sensiblement différent des ballets de cour, et pourtant les deux activités se retrouvent dans cette stratégie.

Pour s'exercer, pour exprimer sa grandeur et sa magnificence, le pouvoir s'expose dans la représentation de ses signes iconiques et scripturaux. La force du pouvoir est sa performativité, pour qu'il puisse persuader et convaincre, unifier et intégrer⁸⁷.

Ces mots, quoiqu'ils traitent dans leur contexte des entrées royales, peuvent tout autant porter sur les ballets de cour. La « performativité » du pouvoir que désigne Wagner est primordiale : les ballets de Benserade, au sein d'une politique culturelle savamment organisée depuis Richelieu déjà (voire avant, les entrées mêmes en étant la preuve) en sont parmi les briques les plus solides.

Danièle Becker postule que les réseaux de publication qu'empruntent les ballets de cour (ou/puis les fêtes) sont en outre dotés d'un pouvoir international.

L'instauration des relations imprimées des fêtes urbaines ou royales, puis celle de la *Gazette* et du *Mercure* feront connaître ces ballets dans l'Europe entière et non plus seulement aux ambassadeurs en poste à la Cour. Relayés par la *Gazette d'Amsterdam* et le *Mercure de Lyon* entre autres, les récits de ces fêtes, outre ultérieurement les recueils qui en seront publiés, comme celui de Benserade par exemple, diffusent partout l'esprit de la Cour de France qui s'impose par les lettres pour conforter ses positions diplomatiques, aux dépens de ses puissants voisins : l'Autriche et l'Espagne ; ceux-ci ne répondent pas sur ce terrain mais ce contentent d'ignorer superbement ce qui se passe de l'autre côté des Pyrénées et du Rhin⁸⁸.

On atténuera pour notre part le fait que « l'esprit de la Cour de France » se *diffuse* et *s'impose* tant, car telle valorisation nous semble excessive, parce que subjective, peut-être influencée par quelque francocentrisme de la part de l'autrice, mais il reste assez certain qu'une circulation des textes – qu'ils soient livrets ou relations, l'important étant qu'ils fassent partie de la production officielle – au-delà des frontières de France et de Navarre les dote d'une envergure internationale. Celle-ci met à profit leur poids politique, non plus seulement dans une optique de rayonnement de l'autorité royale sur ses sujets mais bien du royaume français sur les puissances alentours et dans le monde.

⁸⁷ Wagner, Marie-France, « Ecrire le roi au seuil de l'âge classique », *art. cit.*, p. 149. Il faut mentionner le fait que Marie-France Wagner, dans son abord de ces questions de performativité du pouvoir, s'inspire notamment des écrits de Louis Marin. Nous y recourrons plus tard également, car sa déconstruction de la force et du pouvoir est centrale dans l'analyse des œuvres qui nous concernent ici et pour l'approche de celles-ci que nous avons choisie.

⁸⁸ Becker, Danièle, « Images de l'Europe, de la France et de l'Espagne dans le ballet de cour français et dans le théâtre espagnol de la première moitié du dix-septième siècle », dans *Le théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, Mamzcarz, Irène (éd.), Paris, Klincksieck, 1994, p. 60.

Le potentiel dont sont dotés les livrets des ballets de cour, en présence des interprètes comme *in absentia*, sur le territoire français et hors des frontières du royaume, est donc considérable. En contenant de tels discours sur le roi, ils sont inévitablement parmi les instruments auxquels recourt le pouvoir pour s'exercer. Les enjeux susceptibles de les entourer habituellement étant éclaircis, il nous est possible d'observer désormais comment se construit l'image royale dans un contexte historique singulier, les premières années de règne. Celles-ci n'étant pas sereines, cela s'effectue en grande partie dans l'adversité. Aussi, en dépit d'une badinerie généralisée, l'image des ennemis à la couronne et les allusions à ceux-ci sont soignées. Tous les moyens sont bons pour élever le jeune monarque à la place qui lui revient de droit (divin).

1.3 « Tous ces volages feux s'en vont éuanoüys⁸⁹ »

Nous l'avions annoncé, la constitution de l'image officielle de Louis XIV se fait en plusieurs temps. Si l'ascension est continue, elle ne demeure pas toujours constante pour autant ; aussi en amont de l'éclat de son règne personnel a-t-il d'abord fallu légitimer sa personne en sa place de monarque, car, lors de la période de régence suivant la mort de Louis XIII, l'autorité de la famille royale fut mise à mal par la Fronde. Dans les ballets créés durant celle-ci, ou peu après, on découvre alors aisément l'attitude entretenue par le camp royal vis-à-vis des camps rebelles – une posture vigoureuse et joyeuse en plein conflit, victorieuse et presque menaçante juste après. En même temps que sont condamnées les forces frondeuses, tout nouvel affront est aussi anticipé, jusqu'à user de la personne du jeune duc d'Orléans pour prévenir les ambitions de la branche cadette des Bourbons, ou de tout prince à qui l'ordre monarchique aurait échappé.

1.3.1 La Fronde : péripéties, victoire et retour à l'ordre

Le ballet de cour n'a jamais été étranger au discours politique. Au seizième siècle déjà il était empreint d'un sous-texte (très modérément dissimulé), à valeur de glorification du pouvoir, comme le résume Marie-Claude Canova-Green :

Reposant sur un substrat théorique hérité de la philosophie de la Renaissance, il visait à réaliser sur scène comme dans le royaume une harmonie imitée de celle des cieux ; prisme de l'actualité politique, il en projetait une image déformée et cherchait à faire pression sur elle par cette projection même. Car le ballet s'est défini avant tout comme un genre politique. Son utilité immédiate était encore d'occuper une noblesse turbulente et potentiellement rebelle en détournant son attention des affaires de l'État⁹⁰.

⁸⁹ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 157.

⁹⁰ Canova-Green, Marie-Claude, « Le ballet de cour en France », art. cit., p. 486.

L'influence de Richelieu, premier ministre de Louis XIII dès 1624, provoque néanmoins un changement important, une nouvelle stratégie d'utilisation de cet art au profit du pouvoir, formation d'une véritable propagande absolutiste. Vers les années 1620-1630, le goût est par ailleurs davantage aux ballets burlesques, non complètement dénués de signification politique, clairement distincts toutefois des « ballets allégoriques à portée politique⁹¹ ». Dès 1634, le cardinal en décide donc autrement, et fait du ballet de cour un « instrument de propagande politique⁹² » ;

Sa conception a légèrement évolué vers la recherche consciente d'une forme qui servît d'expression à *un culte du roi et de la nation*. Du divertissement dont la danse constituait l'essentiel, le ballet se mua en spectacle trouvant dans les ressources d'une mise en scène fastueuse la source même de son allégorie⁹³.

Le ballet de cour louis-quatorzien suit cette direction, même si la régence connaît quelque inflexion avant que Benserade ne devienne poète officiel⁹⁴, et le propos reste majoritairement conforme à la stratégie instaurée par Richelieu.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, c'est à la cour que Benserade vit la Fronde, aux côtés de la famille royale, même lorsqu'elle est contrainte à fuir à Saint-Germain. Trois ballets ont été produits, et donnés, durant cette guerre civile : le *Ballet de Cassandre* (1651), celui des *Fêtes de Bacchus*⁹⁵ (1651) et celui de la *Nuit* (1653)⁹⁶. Comme on peut légitimement

⁹¹ Canova-Green, Marie-Claude, « Le ballet de cour en France », *art. cit.*, p. 497. A propos des ballets burlesques louis-treiziens, une des références importantes (et notre principale) est la longue introduction qu'ont signée Marie-Claude Canova-Green et Claudine Nédelec, dans *Ballets burlesques pour Louis XIII* (voir en bibliographie).

⁹² *Ibid.*, p. 498.

⁹³ *Idem*. Nos italiques. L'autrice insiste bien, peu après, sur la présence d'un « programme de propagande monarchique voulu par Richelieu ».

⁹⁴ Avant 1651 et l'arrivée de Benserade au service de la famille royale, advient une « absence relative que suffisent à exprimer les troubles de la Fronde » (*Ibid.*, p. 500).

⁹⁵ Le *Ballet des Fêtes de Bacchus* n'est vraisemblablement pas de la main de Benserade, l'erreur d'attribution étant due à Loret qui n'avait pas assisté au ballet (Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, *éd. cit.*, p. 55). C'est du moins ce sur quoi s'accorde la critique, et Canova-Green la première, bien qu'elle le fasse elle aussi figurer dans son édition. Nous le considérerons tout de même nous aussi, d'une part parce qu'il relève de la même entreprise de propagande politique, d'autre part parce qu'il ne peut être anodin qu'on l'ait récreusement faussement attribué à Benserade. Malgré l'erreur originelle de Loret ayant semé le trouble, on a continué de considérer le poète comme son auteur, ce qui ferait preuve d'un effort de cohérence, au prix d'une « attribution abusive de paternité sans partage » (Hourcade, Philippe, *Mascarades et ballets au Grand siècle, 1643-1715*, Paris, Desjonquères, CND, 2002, p. 134. Hourcade relève d'ailleurs la « nouveauté » de ce phénomène avec Benserade). Nous évoquions précédemment quelle importance pouvait revêtir l'entreprise de réunir ses œuvres en 1697. Ce problème d'attribution des *Fêtes de Bacchus* n'est sans doute pas étranger à la question. Au vu de l'importance qu'avait prise Benserade au sein du monde littéraire de l'époque, il importait sans doute plus de lui constituer un grand œuvre harmonieux que de se soucier de vérifier l'exactitude de la paternité de celui-ci. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DV ROY, DES FESTES DE BACCHVS. Dansé au Palais Royal, le 2. & le 4. Jour de May 1651*, Paris, Ballard, 1651.)

⁹⁶ *Cassandre* est donné au Palais-Cardinal, donc en plein Paris, le *Ballet des Fêtes de Bacchus* au « Palais Royal » (au Louvre ?) et celui de la *Nuit* « à la cour, à la salle du Petit-Bourbon » (Canova-Green, Marie-Claude, dans Benserade, *éd. cit.*, p. 93).

l'escompter, ces trois spectacles sont porteurs d'une importante signification politique et sertis de nombreuses allusions à l'actualité, le tout de façon peu retenue.

A la création du *Ballet de Cassandre*, les conflits de la Fronde battent leur plein⁹⁷ ; le camp royal est dans une situation critique, qui voit Mazarin fuir Paris alors que les camps frondeurs se sont tout juste alliés, et la reine régente et le jeune monarque reclus au Palais-Cardinal. Dix jours avant la première de *Cassandre*, les princes frondeurs rentraient dans Paris. Ce sont des temps bien incertains, en une période ordinairement de Carnaval, et cette « Mascarade en forme de ballet » a ainsi certainement vertu de divertissement. Le texte liminaire – il n'est pas qualifié, ni de « préface », ni d' « avant-propos » ou d' « argument » –, dont on attribuera la paternité à l'éditeur du livret⁹⁸, revendique à tout le moins un tel emploi :

Ce titre & ces jours destinez à la rejoüissance, leur sujet et l'âge de ceux qui s'y veulent égayer, vous font assez voir que l'on en bannit non seulement tous les Aristarques et séuères Censeurs des passetemps mais encore ceux qui voudroyent chercher d'autres raisons dans cette action & en tirer d'autres [con]sequences que le plaisir du Roy⁹⁹.

Le lecteur est prévenu : ce serait faire fausse route que d'oser attribuer à ce ballet une autre vocation que celle du bon divertissement et du plaisir. « Rejoüissance », « égayer », écartement des « Aristarques et séuères Censeurs des passetemps », c'est d'ailleurs une véritable isotopie de l'amusement que l'on rencontre ici, et elle s'étend encore dans la suite de ce texte. Mais telle emphase n'empêche pas ce dernier de faire entendre un autre son de cloche ; il se trouve que c'est dans ce périphrase qu'apparaissait la comparaison explicite entre danse et guerre que nous relevions plus haut ; « Qu'il nous suffise donc, que [ce ballet] est le Premier de nostre jeune Monarque, et duquel sa Majesté a voulu [sic] s'acheminer par degrez á dancer vn jour contre ses Ennemis, des Dances armées á la Pyrrichienne¹⁰⁰ ». Pourquoi insister ainsi sur la formation du jeune roi à danser et donc à se battre, sinon pour donner à voir sa vigueur, fût-elle seulement à venir, à vaincre ses « ennemis » explicitement mentionnés ? Cette évocation de l'adversité, en dépit de l'apologie du plaisir, appelle ainsi le lecteur à la vigilance ; la fête est passagère –

⁹⁷ Pour ce qui relève des informations relatives aux événements ou à la chronologie de la Fronde nous nous basons sur Jouhaud, Christian, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985 ainsi que Bély, Lucien, « Chapitre X : La Fronde, confluence de révoltes ou révolution ? », dans *La France au XVII^e siècle. Puissance de l'État, contrôle de la société*, Paris, PUF, 2009 [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/france-au-xviiie-siecle--9782130558279.htm> (Page consultée le 20 avril 2018).

⁹⁸ Canova-Green part du principe que son auteur est Benserade (dans Benserade, *éd. cit.*, p. 11), or on peut y lire les mots suivants : « mes presses se trouuant toutes glorieuses de ce qu'en obeissant á leur souuerain, elles ont l'honneur de continuer l'employ que leur a autrefois donné en de pareils sujets le Roy défunt son Pere de Triomphante mémoire » (Benserade, *éd. cit.*, p. 41). Il semble donc bien que l'imprimeur/éditeur soit le responsable de ce texte liminaire, et vraisemblablement le même que celui qui se chargeait des livrets des ballets du règne précédent. (Nous avons cherché son identité dans les *Ballets pour Louis XIII*, en vain malheureusement.)

⁹⁹ Benserade, *Ballet de Cassandre*, *éd. cit.*, p. 40.

¹⁰⁰ *Idem*.

quoiqu'indubitablement utile, et souhaitée, à la cour, dans une période qui lui est si peu favorable –, mais le triomphe du pouvoir royal n'en est quant à lui pas moins à craindre. C'est l'assurance d'une posture victorieuse maintenue à la fois devant les forces frondeuses – et faut-il mentionner l'Espagne ; la guerre n'est pas encore terminée... – et pour les proches mêmes de la famille royale. En cela la revendication qu'on a vue, de joyeusement profiter de ce ballet, s'augmente aussi d'une portée similaire, participant de cette posture affirmée, d'un pouvoir qui, quelque effrayante que soit la situation dans laquelle il se trouve, peut se permettre de se divertir d'une mascarade, dans laquelle le jeune roi en personne est à même de se produire.

Cet entretien de l'image d'un pouvoir vigoureux et prometteur, d'une cour qui s'autorise quelque réjouissance, cette façade en somme, est l'un des motifs récurrents dans les ballets qui touchent, en temps ou en thèmes, à la période de la Fronde. On y reconnaît d'autres, ayant davantage trait au détail du texte – nous considérons en effet que la posture que permettent d'afficher ces œuvres se situe plutôt au niveau macrotextuel et de l'organisation dramaturgique.

Premièrement, la figure du jeune roi est alors en construction, et les panégyriques présents parmi les vers ont recours de nombreuses fois, non pas seulement aux promesses d'un futur brillant, mais aussi au rappel de son ascendance, pour entretenir et assurer sa légitimité. Aussi lit-on dans le *Ballet de Cassandre* :

*Ses faits effaceront son père et son ayeul*¹⁰¹

Ce Poiteuin dont l'air est si noble et si grand

Dance le Tricotet d'vn pas de conquérant

*Qui marque bien son origine*¹⁰²

Puis dans celui des *Fêtes de Bacchus*, où émergent de premiers liens plus concrets entre passé et futur :

C'est un noble Genie, il promet aux humains

*Le retour de la Paix, & des mœurs anciennes*¹⁰³

*Ma naissance*¹⁰⁴ *est si haute & si proche des Cieux,*

Que je ne pense pas estre un ambitieux

Dont la temerité ne se puisse defendre

[...]

¹⁰¹ Benserade, *Ballet de Cassandre*, éd. cit., p. 44.

¹⁰² *Ibid.*, p. 49.

¹⁰³ Benserade, *Ballet des Fêtes de Bacchus*, éd. cit., p. 63.

¹⁰⁴ Outre la lignée qu'évoque ce terme, la naissance concrète de Louis XIV est aussi évoquée, non pas seulement pour ce qu'elle lui cède de grâces (« Aussi même dans le berceau / Il fut accompagné des Graces », Benserade, éd. cit., p. 70) mais pour elle-même, car on sait combien elle sembla miraculeuse, tant Louis III et Anne d'Autriche eurent à l'attendre. La chose est d'ailleurs clairement évoquée dans le *Ballet de la Nuit* : « Le Ciel ne l'a si bien formé, / Après tant de vœux & d'offrandes », *Ibid.*, p. 118.

*Mais les Dieux pour ce coup ne seront point battus,
Je m'en tiens aux projets que mes Ayeuls ont eus
D'estre aymé dans la paix, d'estre craint dans la guerre*¹⁰⁵

Faire référence à ses plus ou moins proches aïeux, en particulier dans ce contexte, c'est asséner combien le roi est *la* personne qui doit régner sur la France, parce que son sang royal en décide ainsi, contrairement aux frondeurs, forcément vus et présentés comme des imposteurs, faiseurs de troubles¹⁰⁶. Les allusions à ceux-ci, si elles ne sont jamais absentes, sont dans un premier temps plus discrètes ou indirectes, avant que les attaques ne se fassent en toute ostentation, et ce, non sans hasard sans doute, après la victoire effective des forces royales sur la Fronde. Le *Ballet de la Nuit* (donné pour la première fois le 23 février 1653, soit vingt jours après le retour de Mazarin à Paris) représente cette période, de façon à peine voilée, avec une trame principale consistant en une victoire du jour sur la nuit – le lever du soleil vient en effet mettre fin à quatre veilles, les quatre parties du ballet, chacune prenant en charge trois heures nocturnes. Avec récurrence, les vers pour le roi du *Ballet de la Nuit* évoquent cette maîtrise de forces sombres par la lumière. Le récit d'ouverture débute par la révélation par la nuit de ses mauvaises intentions¹⁰⁷, ce à quoi répondent sans délai des heures, promettant son inévitable défaite.

*Vous poussez le Soleil à bout,
Et vous pourriez régner par tout ;
Mais une REINE & ses vertus celebres
Détruisent vos tenebres :*
*Son divin lustre efface vos flambeaux,
De tous les yeux ses yeux sont les plus beaux,
Et de toutes les mains ses mains sont les premières :*
*Nuict, pouvez-vous durer parmi tant de lumieres ?*¹⁰⁸

C'est le même propos qui se décline au fil du ballet, tout particulièrement dans les vers pour le roi, déjà, d'ailleurs, dans cette même première entrée, où parmi les heures il est « la grande », depuis l'arrivée de laquelle « les Heures n'oseroient se déregler vn peu¹⁰⁹ ». Sa place glorieuse

¹⁰⁵ Benserade, *Ballet des Fêtes de Bacchus*, éd. cit., p. 82.

¹⁰⁶ Comme on va le voir peu après, le *Ballet de la Nuit* assimile la Fronde à la Nuit, qui vient « charmer » les gens, imposer ses « obscures veilles » par exemple (voir le récit d'ouverture, *Ibid.*, p. 99). On la rapprochera aussi de formes ophidiennes dans le *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis* (*Ibid.*, p. 181 ; voir ce qu'on en dit plus bas dans ce chapitre). La Fronde est donc présentée comme trompeuse, presque cynique.

¹⁰⁷ Nous citons ici dans son entier cette très belle première strophe : « Languissante clarté cachez-vous dessous l'onde, / Faites place à la Nuict la plus belle du monde, / Qui dessus l'Horison s'achemine à grands pas, / C'est moy de qui l'on prise la noirceur et l'ombre, / Et j'ay mille agréments dans mon Empire sombre, / Qu'en toute sa splendeur le jour mesme n'a pas. », Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 98.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 98-99.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 100.

est d'ailleurs déjà clairement signifiée, puisque c'est le midi qui lui est assigné, l'heure du jour à laquelle le soleil est le plus brillant, le plus puissant... – les superlatifs sont légion.

*Voicy la plus belle Heure & dans tous les cadrans
La premiere dessus les rangs,
Bien qu'en vn mesme cercle aux douze elle se lie,
Par-dessus toutefois on la void rayonner,
Elle est mesme du jour l'Heure la plus hardie,
Et qu'on entend le mieux sonner¹¹⁰.*

Dans de prochains vers pour le roi, face à ce genre de glorifications directes, viendront des vers dénonçant à l'inverse quelque camp condamnable, et ce particulièrement à partir de la troisième veille. C'est que celle-ci abrite les pires moments de la nuit, comme on peut le lire dans l'avant-propos :

La Lune ouvre la troisieme Partie, & l'amour qui égale toute chose, la fait s'oublier et descendre jusqu'au Berger Endimion, ce qui donne de l'épouvante aux Païsans et de l'estonnement aux Astrologues, qui font ce qu'ils peuuent pour la r'appeler, & ne scauent à quoi imputer son éclipse : Les tenebres augmentées par la desfaillance de cet Astre, fauorisent l'heure du Sabat où se trouuent Demons, Sorciers, Loups-garoux & autres tels ministres de l'abominable ceremonie ; & parce que c'est dans ce temps-là qu'il y a le plus d'assoupissement, & par consequent plus de negligence, le feu prend à vne Maison, le Toxain sonne, & chacun tasche à se sauuer de l'embrassement¹¹¹.

Aussi les entrées de cette partie voient-elles défiler les énergumènes susmentionnés, et, en plein feu, pour un Louis dansant en « Ardent », on lira au milieu exact de son éloge cette description des événements politiques récents :

*Helas ! Que d'imprudens
Aux dernieres Tenebres
Qui furent si celebres,
Ont pris de faux ardens !
Le vray nous en deliure
Luisant dessus nos pas,
Et mille ont crû le suiure
Qui ne le suiuaient pas¹¹².*

À la suite de quoi l'on promet par ailleurs la vraie et louable séduction qui doit advenir entre le roi et les femmes (« Beutez toutes parfaites, / Pour luy vous estes faites / Comme il est fait pour vous : / Mais courez pour luy plaire¹¹³ »), contrairement donc à celle que mirent en œuvre les – frondeuses – *ténèbres* et qui trompa leurs victimes. Puis, dans la onzième entrée de cette

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 95.

¹¹² *Ibid.*, 134-135.

¹¹³ *Ibid.*, p. 135.

même partie, la puissance du jeune Louis est encore convoquée, louée pour ce qu'elle aurait mâté de « rebelles », et couplée à une revendication constante de rétablir la paix parmi les Français (après tout, même si, en février, la Fronde est vaincue, Bordeaux ne capitule vraiment qu'en juillet) ;

*Je sçauray triompher de ma personnes & d'elles [les passions]
Ainsi que d'ennemis,
Et me conter moy-mesme entre tous mes rebelles
Combatus et souûmis.
[...]
Mais voir mon Peuple en paix, & que la guerre meure,
Et l'animosité,
Ce n'est rien qu'à cela que ie borne pour l'heure
Ma curiosité¹¹⁴.*

La dernière entrée du ballet, triomphale, celle qui a légué à la postérité l'image fameuse d'un Louis XIV dans son costume solaire tout fait de dorures, selon la célèbre gouache qui nous est parvenue – de Gissey ou de Beaubrun¹¹⁵ –, comprend une nouvelle allusion claire aux troubles de la guerre civile, incluse à une pièce de vers encomiastique au paroxysme de ce qui pût se faire en la matière¹¹⁶. On lit dans la première strophe une nouvelle affirmation du pouvoir, conjuguée à une condamnation de la non-obéissance : « Je viens rendre aux objets la forme, & la couleur, / Et qui ne voudroit pas auoüer ma lumiere / Sentira ma chaleur¹¹⁷ ». De l'exaltation, on passe donc à la menace. Plus loin, la fraîche victoire royale est mentionnée à nouveau :

*En montant sur mon Char i'ay pris soin d'écarter
Beaucoup de Phaëtons qui vouloient y monter,
Dans ce hardy desseïn leur ambition tremble,
Chacun d'eux recognoist qu'il en faut trébucher,
Et qu'on versse toûjours si l'on est tout ensemble
Le Maistre, et le Cocher¹¹⁸.*

Les raisons de l'infortune de la Fronde y sont en outre indiquées et résideraient principalement dans irrespect de l'ordre hiérarchique, présenté comme une donnée essentielle à la paix.

¹¹⁴ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 140. Le roi est ici en « curieux », d'où la valorisation de sa « curiosité ».

¹¹⁵ Dorothée, Vincent, « De la “bassesse” dans le costume de ballet (1600-1653) », dans *Sociopoétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poésie du texte*, Barbaferri, Carine et Montandon, Alain (dir.), Paris, Hermann, 2015, p. 275.

¹¹⁶ Et le récit de l'aurore qui ouvre cette entrée dit notamment que « Les foibles clartez de la Nuict / Qui triomphoient en son absence / N'osent soutenir sa presence ; / Tous ces volages feux s'en vont evanoüys, / Le Soleil qui me suit c'est le jeune LOVIS. », Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 157.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁸ *Idem.*

Tous les vers pour le roi contenus dans cette entrée touchent enfin à un sujet qui n'était pas vraiment apparu jusqu'alors. Cela s'engage dans la deuxième strophe, qui voit désignée une « diuine main¹¹⁹ » comme donatrice du pouvoir au jeune monarque ; « Vne grande Deesse a soutenu mes drois, / Nous avons mesme gloire, elle est l'astre des Reines, / Je suis l'Astre des Rois¹²⁰. » C'est certes sans doute d'Anne d'Autriche qu'il s'agit ici immédiatement, puisque la reine régente a combattu elle aussi pour sauvegarder le pouvoir royal – encore que la tâche lui ait été rendue ingrate¹²¹, quoique ce ne soit pas la question qui nous occupe – mais la référence à la divinité de cette femme se fait tout de même fort insistante ; aussi semble-t-il que soit amorcé un virage vers une légitimation du pouvoir de Louis XIV par le droit divin – lui conférant de surcroît une force conséquente – et non plus seulement par l'autorité de ses ascendants plus ou moins proches¹²². La correspondance établie entre le roi et Alexandre et César dans le *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*¹²³ est comparable ; il n'est même pas question dans cette situation-là, d'ailleurs, de revendiquer entre Louis et ces empereurs une filiation véritable, le monarque n'est que fait du même « bois¹²⁴ » qu'eux ; et pour autant ce recours permet d'élargir le réseau ascendant de Louis, fût-il seulement idéal.

A l'autre extrémité, c'est-à-dire pour ce qui résulte de sa puissance grandissante, se trouve un monde prêt à être conquis, lequel ne connaît pas les limites du royaume de France : impérialisme et universalisme teintent les deux dernières strophes de cette entrée du roi en « Soleil levant » :

*Sans doute j'appartiens au monde à qui ie sers,
Je ne suis point à moy, je suis à l'Vniuers,
Le luy dois les rayons qui couronnent ma teste,
C'est à moy de regler mon temps & mes saisons,
Et l'ordre ne veut pas que mon plaisir m'arreste
Dans toutes mes Maisons.*

*Mon inclination m'attache à ce qu'il faut,
Et s'il plaist à celuy qui m'a placé si haut,
Quand i'auray dissipé les Ombres de la France,
Vers les climats loingtains ma clarté paroissant*

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ *Ballet de la Nuit, éd. cit.*, p. 158.

¹²¹ Sur le traitement de la reine durant la Fronde, il faut voir par exemple ce que dit Sophie Vergnes dans *Les Frondeuses. Une révolte au féminin (1643-1661)*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

¹²² Une des seules mentions claires de son ascendance, augmentée même d'une allusion à Mazarin, apparaît encore dans le *Ballet de Plaisirs* (1655) : « Sur les pas de son Père, & de son grand Ayeul / Il marche pour soy-mesme ayant peu d'indulgence, / Et sa bonne conduite à bien danser tout seul / Marque le noble soin qu'en a pris la Regence, / Et l'estroite intelligence / Du Parrain, & du Filleul », Benserade, *Ballet des Plaisirs, éd. cit.*, p. 267.

¹²³ Voir *supra*, pp. 33-34.

¹²⁴ *Idem.*

Ira victorieuse au milieu de Byzance
*Effacer le Croissant*¹²⁵.

Car une fois les troubles intérieurs résolus, c'est à la conquête de l'Europe tout entière et du monde qu'il s'agit de s'atteler, en particulier en terres non chrétiennes, puisque est ici évoqué l'empire turc. Devant et derrière lui, en temps comme en lieu, une envergure exponentielle est donc donnée au roi. Le mouvement est clairement pris à partir du *Ballet de la Nuit*, les prochains suivront une ligne similaire, rappelant encore plusieurs années durant que le pouvoir royal a défait les rebelles ;

J'ay vaincu ce Python qui desoloit le monde,
Ce terrible Serpent que l'Enfer, & la Fronde
D'un venin dangereux auoient assaisonné :
La Reuolte en vn mot ne me sçauroit plus nuire,
*Et j'ay mieux aymé la détruire*¹²⁶.

Cela a le mérite d'être clair.

La fin du *Ballet de la Nuit* apporte une dernière façon d'asseoir le pouvoir monarchique nouveau, non pas par le biais des vers, mais par celui de l'organisation scénographique de l'entrée et de sa distribution. A la suite du roi solaire se présente un groupe de vingt-et-un « Génies¹²⁷ », vingt-et-un courtisans, chacun chargé d'une qualité bien précise : dans l'ordre, de l'honneur, la grâce, l'amour, la valeur, la victoire, la faveur, la renommée, la magnificence, la constance, la prudence, la fidélité, la paix, la justice, la tempérance, la science, la clémence, l'éloquence, le secret, la courtoisie, la vigilance, la gloire. C'est la victoire, représentée par Monsieur de Crequy, qui donne ses derniers mots au ballet, en soulignant une bonne fois pour toute son issue, la défaite de la nuit / de la Fronde. Mais ce n'est pas ici le fait plus intéressant. Ce groupe, exceptionnellement nombreux et diversifié à la fois, évoquerait presque un gouvernement idéal, où ne régneraient que bonnes grâces, qualités. C'est la promesse d'un nouvel ordre politique non pas seulement pacifié et puissant mais qui s'est accaparé tout ce qui existe sur terre de plus parfait. Aussi la fin du *Ballet de la Nuit* peut-elle être considérée comme une ouverture sur une prochaine institutionnalisation, à tout le moins une remise en ordre institutionnelle et politique du royaume, et aussi s'achève-t-elle sur une note plus concrète, orientée vers l'action – indépendamment de la faisabilité de ce quasi programme politique attribué au jeune roi.

¹²⁵ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 159.

¹²⁶ Benserade, *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, éd. cit., p. 181.

¹²⁷ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., pp. 159-160.

1.3.2 Monsieur, le bon galant

Dès ses premières apparitions dans les ballets, Louis XIV est donc immédiatement politisé. Ouvertement, les glorieux qualificatifs et prévisions prometteuses rendent sa présence toujours relative à son dessein politique. La différence est grande avec la place qui est réservée à son jeune frère.

*Il n'est que simple Page
A cause de son âge,
Mais quand il sera grand
Il aura pres des Dames
Vn employ differend,
Il gangnera [sic] leurs ames
Et les corps au besoin
N'en seront pas bien loin¹²⁸.*

Philippe d'Orléans a dix ans lors du *Ballet de Cassandre*. Deux entrées avant la sienne, son frère n'est présenté que comme le monarque qu'il est destiné à devenir¹²⁹. Bien que, dans les ballets, ce dernier soit régulièrement associé aux plaisirs de l'amour, la politique n'est jamais absente des propos qui se rapportent à lui, son champ d'action ne semblant pas connaître de limite. Or Monsieur est systématiquement réduit à la séduction et à l'amour seuls. Il ne bénéficie pas de la multiplicité de plans sur lesquels on valorise le roi. Dans des ballets plus tardifs, certainement lorsque, devenu adulte, il a pu faire ses preuves, en campagne militaire par exemple, quelques vers le relèvent¹³⁰. Mais pour ce qui est de la construction de l'image du duc avant qu'il ne soit doté d'un pouvoir concret – car c'est bien ce qui est à l'œuvre pour Louis XIV, dont on assure dès le début la légitimité politique –, le voilà plus galant que prince, à tel point que certains des vers de personnage qui lui sont destinés rappellent sa place subalterne au sein de la hiérarchie monarchique. Ainsi, l'entrée du duc d'Orléans en « Estoilie du point du jour », qui précède l'arrivée triomphale du jeune roi soleil sur son char, dans le *Ballet de la Nuit*, entend bien le rappeler. L'ordre de succession place Monsieur juste après son aîné, mais l'écart qui sépare les deux frères semble monumental.

*Je suis Estoilie simplement,
Et quoy que dans le firmament
Toute couuerte de lumiere*

¹²⁸ Benserade, *Ballet de Cassandre*, éd. cit., p. 46.

¹²⁹ Voir *supra*, p. 44.

¹³⁰ « Que Neptune commande, et daigne m'assister, / Au-delà du Bosphore éclatera ma gloire, / Et l'Othoman verra nésent me resister / Que c'est la Mer à boire. », Benserade, *Ballet des Amours déguisés*, éd. cit., p. 679. Il faudra néanmoins revenir sur le fait que Monsieur n'est pas des plus présents dans les ballets qui suivent la prise de pouvoir personnelle de Louis XIV. Alors que, Madame, quant à elle, s'y produit beaucoup, aux côtés de son royal beau-frère...

*I'aïlle devant le grand galop,
Mon destin ne m'apprend que trop
Que je ne suis pas la première¹³¹.*

Il est dès lors destiné à se consacrer à une autre activité : la fréquentation et la séduction des dames :

*Mais ie suis bien comme ie suis,
C'est assez pour moi si je puis
Percer les barreaux et les grilles,
Et d'un trait amoureux & fin
M'insinuer de grand matin
Dans la chambre où couchent les filles.*

*Je ne veux éclairer que là.
Je quitte ma part pour cela
De l'un et l'autre Hemisphere,
Et que ie puisse tour à tour
Leur aller donner bon-jour,
C'est mon employ, c'est mon affaire¹³².*

« C'est [s]on employ, c'est [s]on affaire », et qu'il ne daigne pas en chercher d'autres, entendrait-on.

Peut-être Philippe d'Orléans fait-il même en ces temps les frais des actions de son oncle Gaston durant la Fronde. En destinant le jeune frère du roi au commerce galant et non à l'action politique, on rappelle à la branche cadette des Bourbons dans son ensemble quelle est sa place : certainement pas à la tête du royaume. L'habitude est même poursuivie bien après, puisqu'on trouve notamment dans le *Ballet de la Naissance de Vénus* (1665), les vers suivants – qui font immédiatement suite à des vers de personnage pour une interprétation de « l'Estoille du point du jour¹³³ » – dont l'énonciation est différenciée et qui sont donnés comme de « L'auteur à MONSIEUR » :

*Douze jeunes Bouches vermeilles
Viennent de chanter vos merueilles,
Bel astre, après cela qui s'oseroit joüer
A vouloir entreprendre aussi de vous loüer ?
Par elles comme il faut la loüange est semée,
Et pour faire voler la vostre en mille lieux,
Ces douze Bouches valent mieux*

¹³¹ Benserade, *Le Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 156.

¹³² Benserade, *Le Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 156.

¹³³ Benserade, *Ballet la Naissance de Vénus*, éd. cit., p. 703.

*Que les cent de la Renommée*¹³⁴.

Une nouvelle fois, et même bien après les conflits qui avaient affecté la famille royale, lorsque le roi et son frère ont respectivement 26 et 24 ans, Philippe d'Orléans est appelé à préférer les choses de l'amour à la « renommée » politique, Benserade s'adressant directement à lui pour lui rappeler que l'affection que lui portent les dames est dans son cas bien plus valorisante que les succès qu'il pourrait obtenir à la guerre. Sa réussite est limitée au domaine privé alors que le monarque règne évidemment sur le monde public.

Les vers des ballets n'empêchent pourtant pas la valorisation d'autres personnes que le roi. Dès le début, on y trouve des compliments faits à ceux qui furent toujours fidèles à la couronne, et, au fil de ces œuvres, on octroie à certains des places particulièrement enviées, à l'instar du duc de Saint-Aignan, qui prend souvent part, en outre, à l'organisation des divertissements et festivités. La distance immédiatement instaurée entre Monsieur et un pouvoir politique potentiel n'est alors certainement pas innocente.

Conclusion intermédiaire

Monsieur est l'une des premières figures servant à la mise en valeur du roi au sein des ballets, par contraste, comme c'est le cas avec les courtisans sur lesquels portent des épigrammes. Nous venons de voir comment les premiers ballets du règne de Louis XIV procèdent à la légitimation de sa position, à l'affirmation de la victoire royale et du pouvoir monarchique. Ces années de Fronde et celles qui les suivent immédiatement restent prises dans cette mouvance de valorisation personnelle, marquée par une nécessité de rétablir l'ordre au sein du pays après la guerre civile et d'assurer sa place au jeune monarque. Au fil du règne, en particulier à la suite de trois événements successifs ayant lieu dans un court laps de temps et ouvrant la décennie 1660 – la paix avec l'Espagne, la mort de Mazarin puis la prise de pouvoir personnelle – le ton change et l'image qui est donnée du roi dans les ballets connaît une inflexion majeure. Il ne s'agit plus seulement de justifier le pouvoir d'un homme sur le royaume, mais de faire montre de la grandeur de ce royaume même, et de sa supériorité sur les autres nations. La valorisation porte alors non plus seulement sur le monarque, mais sur la France, et fait notamment appel pour faire sens à des arguments qui touchent à l'identité de celle-ci.

Comme les valeurs et l'esthétique engagées sont pour beaucoup communes à celles de la civilisation galante, voire empruntées à celle-ci, il importe maintenant de s'intéresser plus avant à la galanterie, à l'implication idéologique dont elle est dotée, en particulier là où elle touche

¹³⁴ *Ibid.*, p. 704.

aux différences nationales. On constatera notamment une correspondance entre les arguments de plusieurs théoriciens qui établissent une prééminence française en matière de galanterie et certains éléments constitutifs de l'image du roi et de la France telle que celle-ci s'élabore dans les ballets.

2. De la régence au et règne personnel : enjeux socio-esthétiques

Au fil du dix-septième siècle, dans les textes de nombreux auteurs, naît une idée de prééminence française en matière de galanterie, tantôt prétexte, tantôt conséquence d'une supériorité de la France sur les autres pays. Au fil du règne, la propagande royale prend quant à elle des accents nationalistes et impérialistes lorsqu'elle élargit la célébration du monarque à celle de son royaume. L'idée selon laquelle les Français sont meilleurs galants que les autres s'appuie sur plusieurs arguments spécifiques qui coïncident justement avec certaines problématiques soulevées par les ballets ; le traitement des étrangers demande à être analysé, de même que celui qui est réservé aux femmes. Cette seconde question pourra paraître moins évidente : c'est, dans un aller-retour entre œuvres et théorie, la revendication d'un traitement des femmes spécifiquement français (contenu dans des écrits de Chapelain) qui nous a mené à interroger l'évolution de la présence féminine dans les ballets, lesquels témoignent d'une mixité croissante, la même que valorise Chapelain. On verra prioritairement dans ce chapitre comment la propagande royale se nourrit du traitement (réel ou fictionnel) réservé aux étrangers et aux femmes, deux « populations » qui sont par ailleurs *a priori* marquées d'une certaine altérité vis-à-vis du pouvoir.

Comme le ballet de cour, la galanterie – au sens large – trouve une part importante de ses origines dans le XVI^e siècle italien, notamment dans *Le Courtisan* de Castiglione (*Il Libro del Cortegiano*, 1528, traduit en 1537 en langue française¹³⁵), source « majeure¹³⁶ », pour ce qui est des ressources théoriques. Non originellement français, donc, bien que certaines formes littéraires aient vu le jour à Paris¹³⁷, le phénomène est international, européen. Latin certes, puisque l'Espagne y touche aussi, mais s'élargissant bien au-delà, puisqu'on connaît plus tard, en Allemagne par exemple, un engouement pour « der galante Stil¹³⁸ ».

La réalité du déploiement géographique de la mode galante ne transparait pas néanmoins dans les développements théoriques qui prennent place dans les milieux mondains français. Car il advient dès 1630-1640 une récupération parisienne des qualités de la figure idéale du galant

¹³⁵ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8706372p/f7> (Page consultée le 12 avril 2018).

¹³⁶ Viala, Alain, *La France galante*, op. cit., p. 369.

¹³⁷ La lettre galante, par exemple. Voir Viala, Alain, *La France galante*, op. cit., p. 368.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 359 et suivantes.

voire de l'honnête homme¹³⁹. Ces qualités deviennent considérées comme la description du seul gentilhomme *français*. Alain Viala recourt à l'exemple de Sorel pour illustrer cet aspect :

Sources italiennes et parallèle espagnole, où donc l'invention française ? Pourtant matière d'une revendication nationale. Chez Sorel par exemple. Puisque j'ai commencé en le citant (encore), j'ai réservé pour la bonne bouche cette synthèse limpide, prise d'un autre passage de (encore d'encore) ses *Loix* où il règle le problème à sa façon : « Il faut que chacun sache que le parfait courtisan qu'un Italien a voulu décrire et l'Honnête Homme qu'on nous a dépeint en français ne sont autre chose qu'un vrai galant, tellement que toutes les bonnes qualités qu'on a souhaitées à d'autres séparément doivent être toutes réunies en lui. » Si les Français n'ont pas eu les prémices, du moins ont-ils selon lui réalisé le parfait accomplissement, la synthèse aboutie. Il s'agit alors de savoir sinon pourquoi, car rien ne donne le droit de tenir son assertion pour vraie, à tout le moins sur quels arguments se fonde ce nationalisme galant¹⁴⁰.

L'appropriation ne se fait donc pas tant dans la revendication d'une origine concrète, dont il est aisé de rappeler l'identité (ou les identités) que dans le fait de relever la congruence entre idéal théorique (partagé, européen) et existence véritable (française). L'invention importe peu dans cette optique, ou dans une mesure bien moindre que la *réalisation*. Ainsi, l'accent étant porté sur le résultat, on s'intéresse dans ces sphères à ce que le galant français en soit la version parachevée qu'avaient pu décrire les auteurs depuis le XVI^e siècle, à l'instar de Castiglione et du *courtisan* qu'il s'attelle à définir.

Il s'agit pour ces auteurs de prouver que les qualités galantes sont inhérentes à la nation française, ou que celle-ci est naturellement galante, ce qui ne se satisfait pas d'assertions mais demande d'apporter des preuves. Alors, « les adeptes de la suprématie française en galanterie ont pu revendiquer l'exclusivité nationale en se fondant sur trois sortes d'arguments : le rôle des femmes, la volonté divine et la suprématie conquise par ce royaume¹⁴¹. » Alain Viala distingue chez trois auteurs différents la théorisation de ces trois aspects. Le premier est avancé par Chapelain dans son *Dialogue de la lecture des vieux romans* (1646). En s'appuyant sur l'histoire, il considère que la galanterie française a évolué depuis l'époque médiévale, pour donner une place aux femmes. L'attitude des hommes à leur égard et le traitement qu'ils leur réservent distingueraient ainsi la civilisation française. Mise entre les mains du goût et du

¹³⁹ Bien que ces deux figures diffèrent – tous les galants hommes n'étant pas forcément honnêtes hommes, et vice-versa – il ne serait pas particulièrement probant thématiser leur distinction au cours de ce travail-ci. Ces quelques mots de Viala ne seront néanmoins pas de trop pour nous éclairer succinctement sur le sujet : « Ainsi la galanterie suppose l'honnêteté, voilà bien un modèle des mœurs qu'elle prend tel qu'elle le trouve. L'honnêteté s'est développée dès la première moitié du XVII^e siècle avec pour référent la Cour et pour enjeu la navigation dans l'orbe du pouvoir. La galanterie, qui vient après, concerne aussi la Ville, et l'éthique et l'esthétique aussi bien que la sociabilité. De l'une à l'autre, il n'y a pas opposition mais augmentation. » (Viala, Alain, *La France galante*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 373.

¹⁴¹ Viala, Alain, *La France galante*, *op. cit.*, pp. 373-374

jugement des dames, elle aurait bénéficié d'un « un processus d'affinement¹⁴² » ; « l'invention française serait donc d'avoir donné aux femmes le rôle de juges de l'esprit et des mœurs¹⁴³. »

Pour ce qui relève de la « volonté divine », c'est chez Bouhours, dans ses *Entretiens*, que l'on peut lire en 1671 une justification de la supériorité française qui fait appel à la Providence. L'histoire y est à nouveau sollicitée, mais d'une façon qui fait du temps dans lequel il vit le plus parfait, comme directement touché par la grâce de Dieu, qui rejoint par ailleurs celle de Louis XIV.

Mais voilà surtout qui fonde la qualité française sur une volonté du ciel incarnée en une vertu séminale du prince rayonnant, vraiment soleil pour le coup. Ce n'est plus l'histoire conçue comme un enchaînement de faits qui ont des causes et des conséquences, c'est l'histoire vue comme effet de transcendance. Ce qui évacue la question d'une causalité réelle, je veux dire concrète, et réduit les faits passés et présents au rang de compléments circonstanciels. [...] De son point de vue, le temps présent offre un état de perfection du régime politique, donc de la société, donc de l'esprit galant ; en retour, la perfection de cet esprit est une preuve de la supériorité du temps présent sur tous les autres et itou du roi de France sur tous les autres. Cette vertu du roi et du régime fait la différence avec « l'autrefois » comme avec « l'ailleurs ». La galanterie serait donc française parce que Dieu a fait de la France louis-quatorzienne la nation modèle¹⁴⁴.

Une douzaine d'années plus tard, on trouve chez Saint-Évremond la présentation du troisième argument de l'hégémonie française en galanterie, soit celui du pouvoir géopolitique de la France. Dans *Du goût et du discernement des Français* (1683) – ouvrage dont on peut remarquer qu'il est le seul des trois mentionnés qui soit doté d'un titre désignant directement son traitement d'un sujet *français* – Saint-Évremond part du postulat que les Français sont naturellement dotés d'esprit – qualité ô combien importante et valorisée en ces temps –, mais qu'un concours de circonstances, celles des guerres menées contre l'Espagne en premier lieu, a affirmé et « affiné¹⁴⁵ » cette tendance, rendant la nation française supérieure à celles sur lesquelles l'a emporté. Par souci de clarté, nous mentionnerons encore ce à quoi conclut Viala à propos de ces trois auteurs et de leurs arguments respectifs.

Des trois sortes d'explications qui se sont succédé et additionnées au fil du temps, Chapelain paraît le plus modéré. Il soutient une vue Moderne mais d'un patriotisme tempéré. Les deux autres sont nettement plus nationaux. Si Bouhours pense à la volonté de Dieu comme il convient à son statut d'homme d'Église, et si Saint-Évremond, en libertin épicurien qu'il était, considère des raisons pratiques, tous les deux aboutissent à l'idée que l'esprit est français avant tout. Or, ériger l'esprit, le « caprice », en essence du génie national et en faire la raison suffisante d'une suprématie équivaut à présenter comme « naturel » ce qui est, au mieux le fruit d'un

¹⁴² Viala, Alain, *La France galante, op. cit.*, p. 375.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 375-376.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 376 et 378.

processus historique, au pire une simple construction. *Sur un tel socle idéologique, la propagande n'avait plus qu'à faire chorus à qui mieux mieux*¹⁴⁶.

Voilà qui nous mène à nouveau sur le chemin du discours politique, car, en effet, de telles considérations sur les rapports entre France et galanterie ont pu rencontrer opportunément les besoins d'un pouvoir qui cherchait à asseoir le pouvoir monarchique sur l'idée d'une prééminence française.

Il se trouve que les types d'arguments relevés par Viala dans la littérature théorique se retrouvent tous les trois dans les textes des ballets de cour de Benserade : un rapport particulier aux femmes y est entretenu, qui se prolonge surtout dans une exploitation toute particulière de l'érotique galante ; les vers encomiastiques portant sur le roi se réfèrent à la fois à des justifications historiques, théologiques et géographiques ; et la présence de personnages étrangers, plus ou moins ridicules la plupart du temps, contribue encore à jouer de l'altérité pour entretenir la figure monarchique française, cela ayant pour effet de participer de l'entretien de l'identité française.

Gardons toutefois à l'esprit que deux des textes convoqués par Viala sont postérieurs aux œuvres qui nous occupent. La potentialité d'une influence directe est donc évidemment à exclure. La concordance entre tous ces arguments de la prééminence française galante et les outils sollicités par les ballets dans l'entretien de l'image royale n'est pas néanmoins le produit d'une simple coïncidence. Benserade est au cœur des milieux lettrés dans lesquels se développent ces notions, et il contribue lui-même à les forger dans son œuvre. De telles idées, qu'on qualifiera, osant un néologisme, de « nationalisantes », nous paraissent donc inhérentes à la civilisation mondaine, et de fait bien plus anciennes que les publications qui les synthétisent. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elles transparaissent dans les ballets de cour de Benserade.

Contrairement aux textes théoriques susmentionnés, ces ballets présentent par ailleurs la possibilité d'exprimer les qualités françaises de façon directe : alors que la théorie est d'abord argumentation, et doit donc décrire pour justifier, les ballets se trouvent du côté de la performance. Les rapports sont directement montrés, et la construction d'une identité ou d'une image s'y fait plus immédiate. Les ballets de cour bénéficient en outre de leur nature composite, puisque les scènes dansées, qui font déjà sens en elles-mêmes, par la vue et l'ouïe que sollicitent danse et musique, sont augmentées entre autres des textes lus en parallèle par les spectateurs. Il y a représentation immédiate et commentaire associé.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 378. Nos italiques.

Il faut examiner plus en détail la manière dont est organisée la présence étrangère dans les ballets, ce qu'elle sert et de quelle façon. Nous traiterons en premier lieu cette question précise de la représentation de l'étranger, qui côtoiera l'interrogation d'une éventuelle naissance d'une identité nationale française, avant d'aborder la manière dont l'identité française peut se donner à voir dans un rapport spécifique aux femmes (ce que démontraient les développements de Chapelain)¹⁴⁷, dont la présence progressive dans les ballets prépare notamment celle qui leur sera donnée dans les fêtes.

2.1 Présences étrangères

Nous avons déjà évoqué l'efficacité de la coprésence de deux entités différentes et de la production de sens permise par leur rencontre dans le cas des registres convoqués dans les vers encomiastiques ou épigrammatiques et les propos tenus respectivement sur le roi ou sur les courtisans. La représentation d'étrangers dans les ballets fonctionne de manière similaire : la construction de l'image de la France se fait par le biais de la présence d'autrui, au gré d'images ou de propos plus ou moins péjoratifs. Ainsi la tempérance prétendue naturelle, la grâce de la France sont-elles par exemple définies davantage par le fait de *ne pas être* l'exagération ou la grandiloquence attribuées à d'autres nations ou peuples auxquels elles sont confrontées, que par l'exposé de leurs propres qualités. Ellen R. Welch prend en cela l'exemple spécifique de la danse – évoquant des caractéristiques par ailleurs toujours revendiquées à l'heure actuelle par les commentateurs de la danse *française* :

Because the subtle French aesthetics is usually less spectacular than the more grotesque foreign styles, however, it only becomes visible in the ballet des nations by way of negation, though juxtaposition with those grossly stereotyped, extreme aesthetics assigned with foreign nationalities¹⁴⁸.

Ces représentations de l'étranger se manifestent dans les ballets de multiples façons, assez pour que l'on puisse parler d'une « présence » étrangère singulière. Ce que nous qualifions d'abord généralement de « présence étrangère » dans les ballets de Benserade regroupe à la fois plusieurs façons de créer cette « présence » et plusieurs types d'« étrangers ». Premièrement,

¹⁴⁷ Quant à la question théologique, elle apparaissait déjà lorsque nous nous intéressions plus haut à la légitimation du roi pendant et juste après la Fronde. Dans la mesure où c'est également une problématique sujette à ressortir encore en d'autres endroits, et qui en elle-même n'est pas aussi complexe que les deux autres lorsqu'elle apparaît dans les ballets, nous ne lui consacrerons pas de chapitre propre.

¹⁴⁸ Welch, Ellen R., « Dancing the Nation : Performing France in the Seventeenth-Century “Ballet des nations” », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 13, n°2, 2013, p. 12. (« Dans la mesure où la subtile esthétique française est généralement moins spectaculaire que les styles étrangers plus grotesques, néanmoins, elle n'est visible dans le ballet des nations qu'à l'aide d'un procédé de négation, par le biais de juxtapositions avec les esthétiques attribuées à des nationalités étrangère, extrêmes, grossièrement stéréotypées. » (Traduction de travail))

nous considérons que l'« étranger » (au sens général de nation, peuple ou pays extérieur, non pas au sens d'une personne particulière) est évoqué dans ces œuvres de quatre manières différentes : par le biais de la langue, par le biais de rôles déterminés par les œuvres (ainsi une entrée peut-elle comprendre comme rôle un « Égyptien », par exemple, au même titre qu'un Apollon, une sorcière ou des villageois), par le biais des interprètes (auquel cas, lorsque l'on a fait appel à des artistes ou des troupes étrangères présentes à Paris, les Italiens ou les Espagnols, la distribution des livrets le fait savoir), ou par le biais du texte en lui-même lorsqu'il contient des allusions à telle ou telle nation étrangère. L'aspect le plus flagrant s'illustre par la myriade de rôles stéréotypés que l'on fait défiler de ballets en ballets. Avant de s'y pencher plus attentivement, et de détailler les différents « types d'étrangers » dont nous parlions plus haut, qui s'y illustrent, disons quelques mots d'une sorte de présence étrangère qui touche plus à la forme qu'au fond : celle de la langue.

2.1.1 La langue italienne, marque mazarine ?

Deux personnalités sont sans doute liées à l'importance de la langue et de la musique italiennes dans les ballets de Benserade. Mazarin le premier, fervent défenseur de l'opéra italien en France, s'est efforcé de le promouvoir au cours de sa carrière de premier ministre. Mais Lully joua sans doute lui aussi un rôle d'ambassadeur de la musique italienne. Depuis longtemps, indéniablement, la culture italienne s'était fait une place particulière à la cour (on a déjà dit que Catherine de Médicis fut probablement pour beaucoup dans l'importation de la danse – italienne – à la cour de France). Il se trouve que les ballets de Benserade contiennent un nombre important de vers chantés en italien, ce mode de coexistence des langues étant par ailleurs directement emprunté à la tradition théâtrale, voire la culture italiennes¹⁴⁹.

Le *Ballet des Proverbes* (1654) est le premier ballet de Benserade à contenir des paroles italiennes. On peut lire dans le livret de celui-ci un récit italien que l'on a déjà mentionné, qui raille vraisemblablement un petit âne (« [...] *E sai sonare, cantare, ballare, / Giocare, scherzare, / Tutte cose sai fare / Sol ti manca parlare / Canta pure Asinello / Come sei bello*¹⁵⁰. ») alors que sont présentées sur scène les armes de Bourges.

Un certain nombre de ballets est produit dans l'année et demie qui suit les *Proverbes* sans que ne réapparaissent de récits en italien, jusqu'au *Ballet des Bienvenus* dansé le 30 mai 1655

¹⁴⁹ Bourqui, Claude, « Monsieur de Pourceaugnac et les enjeux de la prononciation du Français », *Littérature classique*, n° 87, 2015, p. 167.

¹⁵⁰ Benserade, *Ballet des Proverbes*, éd. cit., p. 170. (« Et tu sais jouer de la musique, chanter, chanter, danser, / Jouer, plaisanter / Tu sais faire tout cela / Seule te manque la parole / Chante donc, petit âne / Comme tu es beau » (Traduction de travail)) (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DES PROVERBES. Danse par le Roy, le 17. Feurier 1654*, Paris, Ballard, 1654.)

pour les noces de la duchesse de Modène, nièce de Mazarin. On n'a pas trace des paroles du récit concerné, néanmoins le livret annonce : « Recit Crotisque Italien, partie de Voix, partie d'Instruments, representez par des Personnages bijarrerment vestus, avec quantité de postures & plaisantes actions du Corps¹⁵¹ ». A la ligne réservée à la distribution le texte annonce surtout : « Les Sieurs Baptiste, Intendant de la Musique instrumentale, Iuenteur dudit Recit, du Moustier, Lambert, Lerambert, Des-Airs et Laleu¹⁵² ». Il n'est pas courant d'ainsi développer les informations des distributions. La plupart du temps, elles restent évasives, et ne laissent pas paraître d'individualité en matière de création – car on sait combien les ballets sont des œuvres chorales et composites. Ici même, par exemple, le rôle de Lambert n'est pas évoqué, alors qu'il est un compositeur majeur, de vingt-deux ans l'aîné de Lully... Or l'action d'une personne est décrite ici, qui n'est autre que le jeune compositeur italien. Tout porte même à croire que Lully, en plus d'être à l'origine de la pièce italienne de ce ballet, affirme sa position au sein du monde artistique de la cour, usant du livret pour assurer le souvenir de la paternité de ses œuvres. Et même si Mazarin est pour sa part doté d'un important pouvoir politique pour faire valoir l'art italien, *Le Ballet des Bienvenus* fait preuve de l'influence que Lully put avoir de son côté, peut-être plus directement liée à la création, dans ce phénomène.

Car nous nous autoriserons bien à parler d'un phénomène : durant les cinq années qui suivent, cinq autres ballets royaux sont produits. Dans chacune de ces œuvres figure au moins une pièce chantée en langue italienne. *Psyché* (1656) contient un « *choro di passioni amoroze*¹⁵³ », *L'Amour malade* (1657) contient de la musique italienne sur presque toute sa durée, *Alcidiane* (1658) s'ouvre sur un « concert italien et francois¹⁵⁴ », se clôt sur un récit en italien¹⁵⁵, *La Raillerie* (1659) contient lui aussi un récit, un intermède et un dialogue dans cette même langue¹⁵⁶, et *L'Impatience* (février 1661) un prologue et un épilogue¹⁵⁷. Mais la *présence*

¹⁵¹ Benserade, *Ballet des Bienvenus*, éd. cit., p. 282. (Référence de l'édition originale du ballet : *LE GRAND BALLET DES BIEN-VENVS, Dansé à Compiègne le 30. May 1655. par Ordre exprés du Roy. AVX NOPCES de la Duchesse de Modene*, [s. éd.], [1655].)

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ Benserade, *Ballet de Psyché*, éd. cit., pp. 321-324. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DE PSYCHE, OV DE LA PVISSANCE DE L'AMOVV. Dansé par sa Majesté le 16. jour de lanuier 1656*, Paris, Ballard, 1656.)

¹⁵⁴ Benserade, *Ballet d'Alcidiane*, éd. cit., pp. 389-391. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET ROYAL D'ALCIDIANE Diuisé en trois Parties, Dansé par sa Majesté, le 14 de Febvrier 1658*. Paris, Ballard, 1658.)

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 420.

¹⁵⁶ Benserade, *Ballet de la Raillerie*, éd. cit., pp. 441-445, pp. 452-457, pp. 465-469. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DE LA RAILLERIE. Dansé par sa Majesté le 19. Feburier 1659*, Paris, Ballard, 1659.)

¹⁵⁷ Benserade, *Ballet de l'Impatience*, éd. cit., pp. 479-495, pp. 522-531. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET ROYAL De l'Impatience. Dansé par sa Majesté le 19. Feburier 1661*, Paris, Ballard, 1661.)

de la langue italienne n'est pas seule éloquente. Ce « phénomène » l'est aussi parce qu'il a une fin, ou du moins une intermission certaine, et ce à un moment crucial. Le *Ballet des Saisons* ne contient aucune occurrence de langue italienne ; il est dansé le 23 juillet 1661, et c'est le premier que l'on donne depuis la mort de Mazarin. Les ballets de la décennie 1660 ne connaissent plus l'afflux italien des années précédentes. *L'Hercule amoureux* (1662) ne touche à la langue de Dante que par l'opéra auquel il s'intègre (*L'Ercole Amante*) et, un seul récit italien apparaît à la suite de cela, celui d'Armide qui déplore la fuite de Renaud/Rinaldo¹⁵⁸ dans *Les Amours déguisés* (1664). Ne reste encore de langue étrangère dans les ballets de cour benseradiens qu'une mascarade espagnole¹⁵⁹ dans le *Ballet des Muses* (1666), ce qui relève certainement plus de l'artifice que de la convention artistique qui semblait œuvrer dans le cas de la présence de la langue italienne.

Certes l'italien se trouve encore autre part dans l'horizon artistique de l'époque au cours des années qui suivent. À titre d'exemple, il figure dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) quelques chansons en italien¹⁶⁰, dans la tragédie-ballet de *Psyché* (1671), des plaintes¹⁶¹. On ne saurait néanmoins ignorer à quelle vitesse l'usage de langue italienne déchoit dans les ballets, suite à la mort de Mazarin, et donc dès le début du règne personnel de Louis XIV. Nous y verrions de ce fait une francisation intentionnelle des ballets, dont on a dit quelle importance ils revêtent pour le roi. Les ballets de cour sont des œuvres dans lesquelles le monarque lui-même se produit, et relevant vraisemblablement d'un art qui fut son préféré. Ils sont enfin surtout l'endroit d'une construction et d'un entretien de l'image royale française. Cet abandon immédiat de l'italien dès la prise des pleins pouvoirs peut être un nouvel indice de la charge de francité que l'on veut injecter dans les ballets, parce que l'on y redonne une place vraiment majeure à la langue française¹⁶².

2.1.2 Personnages étrangers stéréotypés entre ornement et détournement

Les enjeux de la présence d'étrangers parmi les rôles ainsi que dans le texte versifié (nommément, donc) des ballets ne sont pas les mêmes que pour cette question qu'on a vue de

¹⁵⁸ Dans une brève réminiscence du *Ballet de la Délivrance de Renaud* (Anonyme, 1617) ?

¹⁵⁹ Benserade, *Ballet des Muses*, éd. cit., pp. 758-764. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DES MVSES. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de S. Germain en Laye le 2. Decembre 1666*, Paris, Ballard 1666.) Dans ce ballet apparaissent aussi quelques vers en prétendu « langage franc » (éd. cit., p. 775), mais ils relèvent du *Sicilien* de Molière, qui y est intégré.

¹⁶⁰ Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 222, 223.

¹⁶¹ Molière, *Psyché*, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit. pp. 447-448.

¹⁶² Cela est également à rapprocher de l'affirmation de la langue française qui advient au cours du siècle en convoquant un imaginaire idéologiquement très marqué, comme l'a montré Gilles Siouffi (Siouffi, Gilles, *Le Génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Champion, 2010).

la *langue* étrangère. Premièrement, on constate une importante diversité, puis au sein de celle-ci différentes façons de représenter les peuples ou ethnies concernés, entre lesquels s'institue une inévitable hiérarchisation. Ensuite, les rôles sont directement liés à la *représentation*. Ils sont des parts concrètes du fil narratif des ballets (même si leur charge narrative est souvent de faible ampleur) – alors que l'usage d'une langue ou d'une autre ne touche en somme qu'à la manière de la poursuivre – et leur présence influence concrètement le propos de ces œuvres. Mais surtout, ils valent comme *représentations* de tel ou tel peuple véritable – avec plus ou, surtout, moins de vraisemblance.

Dans l'article qu'elle consacre à ce qu'elle qualifie de « ballets des nations » (c'est-à-dire, d'après le titre d'une œuvre de Colletet écrite en 1622 et dansée en 1638, les défilés de personnages étrangers dans les ballets¹⁶³), Ellen R. Welch rappelle combien l'époque qui nous occupe est déterminante en matière de constitution de l'idée de nation :

Theorists of national identity – most notably Balibar and Benedict Anderson – have frequently traced [the] origins [of the category of the nation] to the early modern period. Finding the roots of national feeling in the stabilization of vernacular languages with the emergence of “print-capitalism” in the sixteenth century. Anderson describes this first step in the history of nationalism as readers' imagined experience of co-existing in “homogenous, empty time” with other members of their linguistic community. Balibar's conception of the “nation-form”, while clearly owing a debt to Anderson's work, emphasizes the “contingent” nature of the “illusion” of national identity and argues that the sense of community associated with nationality is an after-effect of the production of an abstract “national character” constructed through the emergence both of linguistic community and of a discourse of racial purity. This latter component of the nation is what modern French understandings of the concept seem to foreground, a century or more before the nation came into being as a political category¹⁶⁴.

La question de l'imaginaire est majeure. On a déjà dit et vu en effet combien il importe dans les œuvres que nous étudions ici, et combien celles-ci jouent dans la constitution des idées et images officielles, qu'elles soient royales ou nationales.

¹⁶³ Welch, Ellen R., « Dancing the Nation... », *art. cit.*, p. 4.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 6-7. (« Les théoriciens de l'identité nationale – particulièrement Balibar [*Race, nation, classe* (1988)] et Benedict Anderson [*L'Imaginaire national (Imagined Communities)* (1983)] – ont fréquemment fait remonter les origines de la catégorie de la nation à la Renaissance. Trouvant les racines d'un sentiment national dans la stabilisation des langues vernaculaires avec l'émergence du capitalisme de l'imprimé au XVI^e siècle, Anderson décrit la première étape de l'histoire du nationalisme dans l'expérience qu'ont pu faire les lecteurs de l'imagination de coexister dans un temps homogène avec d'autres lecteurs membres d'une même communauté linguistique. La conception développée par Balibar de la “forme-nation”, tout en devant s'inscrivant dans la continuité du travail d'Anderson, met en exergue la nature contingente de l'illusion de l'identité nationale et défend l'idée que la sensation d'une communauté associée à la nationalité est une conséquence de la production d'un caractère national abstrait construit par le biais de la communauté linguistique et d'un discours sur la pureté raciale. Ce dernier élément de la nation est ce que les conceptions modernes du concept semblent mettre au premier plan, un siècle ou plus avant que la nation devienne une catégorie politique. » (Traduction de travail))

Dans le cas des personnages étrangers, l'imaginaire a justement une place privilégiée, la plupart de ces rôles recourant à des *topoi* nationaux. Pour les caractéristiques attribuées à chaque peuple présent, voire pour la distinction originelle entre ceux-ci, il est à l'œuvre autant que la réalité, voire davantage.

Nous avons relevé toutes les apparitions de personnages non français dans les ballets de Benserade¹⁶⁵. Il est possible à la suite de cela d'établir quelques catégories majeures de ces personnages étrangers – nous ne distinguons pas pour l'instant les différents genres, même s'il arrive que soit établie une partition genrée de ces rôles dans les ballets. Les Égyptiens et Bohémiens, assimilés les uns aux autres, forment un premier groupe¹⁶⁶. Un deuxième comprendrait des peuples qu'on qualifiera de méditerranéens : Turcs, Maures, « corsaires de Bajazet » (ceux-ci apparaissent dans le *Ballet d'Alcidiane* (1658)), Perses. Tous présentent des qualités similaires qui se rapprochent aussi de celles des Espagnols, bien que la situation de ces derniers, comme de l'Espagne en général, reste singulière. Les Gascons ont quant à eux la particularité de n'être pas une entité extérieure mais régionale ; leurs attributs se rapprochent néanmoins souvent de ceux des Espagnols, et les textes des ballets ne semblent jamais oublier non plus que le sud-ouest de la France fut pour un temps un foyer frondeur. Émerge aussi une catégorie composée de populations concrètement lointaines, comme des Indiens, des Américains, des sauvages, des Asiatiques, des Africains, des Péruviens, même. On relève enfin un dernier groupe constitué en revanche de diverses populations continentales : Suisses, Moscovites, Florentins et Vénitiens – qui témoignent d'une légère prise en compte de l'absence d'unité italienne –, des Italiens tout de même, ainsi que l'Autriche en tant que telle.

¹⁶⁵ Voir le tableau synoptique présent en annexe.

¹⁶⁶ La définition de « Bohémien » dans le Furetière, renseigne d'ailleurs sur l'origine de l'assimilation de ces deux peuples et l'idée que l'on se fait d'eux à cette époque. Cette entrée est particulièrement riche, surtout en comparaison à celle du Richelet qui ne fait mention ni des Égyptiens, ni des Bohémiens et du dictionnaire de l'Académie de 1694 qui n'en donne que quelques mots stéréotypés, aussi la citons-nous dans son entier : « BOHEMIEN, ENNE. subst. qui se dit de certains gueux errants, vagabonds et libertins qui vivent de larcins, d'adresse, et de filouteries, qui sur tout font profession de dire la bonne aventure au peuple credule et superstitieux. Les *Bohemiennes* dansent agreablement des sarabandes. Plusieurs masques se déguisent en *Bohemiens*. Borel derive ce mot de *boëm*, vieux mot François qui signifioit *ensorcelé*. Mais Pasquier en rapporte l'origine, et dit que le 17. Avril 1427. vinrent à Paris douze Penanciers, c'est à dire, Penitents, comme ils disoient, un Duc, un Comte, et dix hommes à cheval, qui se qualifioient Chrétiens de la basse Egypte chassez par les Sarrasins, qui étant venus vers le Pape confesser leurs pechés, receurent pour penitence d'aller sept ans par le monde sans coucher en lit. Leur suite étoit d'environ 120. personnes, tant hommes que femmes et enfants restants de 1200. qu'ils étoient à leur depart. On les logea à la Chapelle, où on les alloit voir en foule. Ils avoient les oreilles percées, où pendoit une boucle d'argent. Leurs cheveux étoient tres-noirs et crespés, leurs femmes tres-laidés, sorcieres, larronnes, et diseuses de bonne aventure. L'Evêque les obligea à se retirer, et excommunia ceux qui leur avoient montré leurs mains. Par l'Ordonnance des Estats d'Orleans de l'an 1560. il fut enjoint à tous ces imposteurs sous le nom de *Bohemiens*, ou *Egyptiens*, de vuider du Royaume à peine des galeres. Raphaël Volaterran en fait mention, et dit que cette sorte de gens étoit extraite des Euxiens, peuples de la Perside qui se méloient de dire la bonne aventure. »

Quelle que soit la diversité des peuples sollicités, et la précision apparente de la façon dont certains sont désignés, ces représentations étrangères sont avant tout hautement stéréotypées. Toutes correspondent, comme on l'a déjà dit, à des *topoi* maintes fois exploités auparavant. Ainsi, les Égyptiens et Égyptiennes ou Bohémiens et Bohémiennes débarquent-ils toujours dans les entrées pour « couper la bourse à ceux de la Feste¹⁶⁷ » ou « di[re] la bonne fortune¹⁶⁸ ». Les Bohémiennes, à qui la parole n'est jamais donnée, contrairement à leurs homologues masculins (aucune pièce de vers de personnage à la première personne n'est attribuée à un rôle de Bohémienne ou d'Égyptienne), en plus de menacer de voler les gentilshommes, sont par ailleurs décrites comme usant de leurs charmes pour y parvenir :

*Quand un homme fait le braue,
Et se croit en seureté
Pres d'une aymable Beauté
Qui tasche à la rendre esclaué,
Et qu'elle employe à cela
Finement tout ce qu'elle a
De charmes & de jeunesse,
Il est comme Jean Doucet
Aupres d'une Larronnesse
Qui foüille dans son goucet¹⁶⁹.*

La situation dans laquelle prennent place ces vers voit Jean Doucet (« franc nigaud et valet de Scaramouche¹⁷⁰ », informe Canova-Green) qui tente de « tromper quatre Bohémiennes¹⁷¹ ». Or tel est pris qui croyait prendre et le voilà lui-même trompé. Dans ces propos qui portent sur l'entier de la gent féminine et de ses agissements prétendus au sein du commerce amoureux, les Bohémiennes sont ainsi utilisées comme exemple de tromperie concrète.

Dans la majeure partie des cas, les vers de personnages jouent des stéréotypes associés aux personnages en question pour construire le discours qui porte sur les personnes, parfois de façon péjorative, dans les vers qui suivent, par exemple, pour le (vieux) duc de Danville, à propos duquel les attributs de l'Égyptien qu'il incarne servent à railler ses excès de galanterie et sa cupidité :

*Des ma grande jeunesse allant par les maisons,
Je faisois mes larcins en contant mes raisons,*

¹⁶⁷ Benserade, *Ballet de Cassandre*, éd. cit., p. 52.

¹⁶⁸ Benserade, *Ballet des Plaisirs*, éd. cit., p. 257. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DES PLAISIRS. Dansé par sa Majesté le 4. jour de Feburier 1655. DIVISE EN DEVX PARTIES. Dont la premiere contient les delices de la Campagne, & la seconde les diuertissements de la Ville*, Paris, Ballard, 1655.)

¹⁶⁹ Benserade, *Ballet de l'Amour malade*, éd. cit., p. 379. (Référence de l'édition originale du ballet : *AMOUR MALADE, BALLET DV ROY. Dansé par sa Majesté le 17. Jour de lanuier 1657*. Paris, Ballard, 1657.)

¹⁷⁰ Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, éd. cit., p. 379n.

¹⁷¹ Benserade, *Ballet de l'Amour malade*, éd. cit., p. 378.

*Et tousiours sous ma main j'auois quelque vetille
Soit de femme ou de fille*

*Encore maintenant n'y fait-il par trop seur,
Et je scay me couler avec tant de douceur,
Que quelque effort qu'on fasse afin de s'en deffendre,
Je prends ce qu'on peut prendre*

*Quand j'espousay ma femme, aussi n'estoit-ce pas
Pour son teint, sa jeunesse ou ces autres appas ;
En voulez-vous sçavoir la raison ? ce fur pource
Qu'elle avoit vne bource.
[...] ¹⁷²*

Mais il arrive également que le même *topos* du bohémien soit doté d'un usage et d'un sens mélioratifs, à propos notamment, sans grande surprise, du roi ;

*Vous qui voulez sans imposture
Sçavoir votre bonne auanture,
Vous adressant à moy vous ferez un bon chois :
Je la sçays dire, & la faire à la fois,
I'en sçay plus que mile Bohesmiennes :
Et tout autre que moy vous la diroit en vain ;
Vostre heureux sort n'est pas dans vostre main
Il faut qu'il parte de la mienne ¹⁷³.*

La faculté de prédire l'avenir est en effet, entre ses mains, considérée comme favorable, voire singulièrement puissante. Fortement valorisée dès lors qu'elle se rapporte au roi, elle permet ainsi d'insister sur la clairvoyance accolée à son pouvoir.

Dans la douzième entrée du *Ballet des Plaisirs*, le monarque incarne aussi un Égyptien, mais il n'y est pas le seul à qui des vers sont adressés. Cinq autres baladins l'accompagnent, dont quatre grands habitués des ballets royaux, et cette réunion des six nobles danseurs permet une nouvelle fois de constater comment Benserade adapte la matière que fournissent les *topoi* aux personnes qui incarnent les personnages stéréotypés. Aussi, par ordre d'apparition, le duc de Danville est-il toujours présenté comme un vieux coureur de jupons (« Il me faudroit bien du temps / A rendre les bagatelles / Que depuis dix huict ans / I'ay prises aux Demoiselles ¹⁷⁴. ») et le duc de Roquelaure un inconscient peu bienséant (« Iamais quelqu'vn à quelqu'vne / N'a

¹⁷² Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 110-111.

¹⁷³ Benserade, *Les Nocés du village, mascarade*, éd. cit., p. 637. (Référence de l'édition originale du ballet : *LES NOPCES DE VILAGE, Mascarade ridicule. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de Vincennes.*, Paris, Ballard 1663.)

¹⁷⁴ Benserade, *Ballet des Plaisirs*, éd. cit., p. 257.

parlé plus librement, / Ny dit la bonne fortune / Plus inconsciemment [...] ¹⁷⁵ »). Du comte de Saint-Aignan, on loue volontiers les expériences, jusqu'à recourir positivement à l'image récurrente de la bourse coupée (« Parmi d'illustres vagabonds / A qui tous les chemins sont bons / I'ay vers les grands dangers esté de plaine course ; / Mais vn peu sur le tard je recognois enfin / Que de nostre Mestier tout l'vtil et le fin / Est de sçavoir couper la bourse ¹⁷⁶. »), et du marquis de Genlis sont encore moqués les traits disgracieux, quitte à s'éloigner sensiblement du personnage incarné (« I'ay bonne mine / L'oreille fine, / Le pied subtil, / Vn beau corsage, / Pour le visage / Qu'importe-t-il ¹⁷⁷ ? »).

Le cas des Bohémiens ou Égyptiens est donc considérablement exemplaire de la façon dont les *topoi* de figures étrangères sont réinvestis. Pourtant, toutes ne sont pas associées à des propos aussi adaptés aux personnes qui les incarnent. Dans le *Ballet de l'Impatience* (1661), une entrée est consacrée à la tentative de maîtres à danser d'enseigner la courante – danse française ou italienne – à des Moscovites et des Croates (ou des membres d'un « Corps de Cavalerie estrangere ¹⁷⁸ » tout au moins), en vain :

*Que de corps maladroits & comme estropiez !
Qu'oultre leur peu d'adresse ils ont peu de lumiere,
Quand il faut que la Teste entende la premiere
Ce qu'on veut faire en suite executer aux Pieds ¹⁷⁹.*

Car ces hommes sont semble-t-il trop rustres et trop gauches pour que les maîtres à danser – français, nul besoin de précision – puissent en tirer quoi que ce soit. Ces vers nous paraissent davantage agir comme une charge contre les peuples désignés qu'une raillerie à l'encontre de ceux qui les interprètent. Ce ne sont, selon toute vraisemblance, pas des courtisans qui se produisent dans cette entrée, mais des professionnels (ce ne sont que des « Sieurs ¹⁸⁰ »), d'où le peu d'intérêt probable à s'attarder sur leurs personnes. Dès lors le discours porte bien plus directement sur ces quelques Moscovites et Croates.

Quelques entrées plus tard, des Suisses accompagnés de Florentins ouvrent la dernière partie.

*Des Suisses servis par des Florentins avec des Bouteilles à long goullou, & des
petits verres, impatiens de boire se jettent dans un muid de vin, pour boire à leur
aise.*

¹⁷⁵ Benserade, *Ballet des Plaisirs*, éd. cit., p. 257.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 257-258.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 258.

¹⁷⁸ L'orthographe donnée par le livret est « Crauates », et Canova-Green mentionne à ce propos l'extrait de la définition de Furetière de « Cravatte » que l'on a reproduite au-dessus. (dans Benserade, *Ballet de l'Impatience*, éd. cit., p. 503.)

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ La distribution est la suivante : « Les Sieurs le Conte & la Pierre, *Maistres à danser*. Les Sieurs Lambert & Rodier, *Moscovites*. Les Sieurs Desonets et Cordesse, *Crauates*. » (*Idem.*)

Les Sieurs d'Oliuet, le Chantres, Desonets, & Cordesses. *Suisses*. Les Sieurs S.
André, & Desbrosses, *Florentins*.

Suisses

*Bons corps d'hommes
Que nous sommes
Nul travail ne nous déplaist ;
Il n'est rien qui nous moleste,
Hormis la soif qui nous est
Plus funeste
Que la peste :
Pour des raisons
Nous en faisons
Sans peine aucune,
Et n'en disons
Jamais pas vne¹⁸¹.*

Ce changement de l'orientation du texte, portant davantage sur les personnages que sur les personnes, se voit là peut-être plus clairement encore. Ces vers, que le livret présente de la même façon que les vers de personnages habituels – nous entendons, qui traitent avec transparence des interprètes –, s'avèrent d'abord être l'exploitation des caractéristiques stéréotypées des Suisses, à vertu comique sans trop de doutes, et non un passage par celles-ci pour que le fond véritable porte sur les danseurs. Benserade – ainsi que, probablement, les personnes en charge de la mise en scène – ne recourt en somme à ces personnages de Suisses que pour leur apport comique, et l'on rit d'eux comme de tous les autres personnages ridicules. A ceci près qu'est maintenue une altérité à leur sujet qui n'est pas comparable à celle qui concerne les estropiés de la cour des miracles, les ivrognes, ou la plupart des personnages bouffons. Cette altérité reste marquée du sceau de la différence nationale et insinue que ces figures étrangères ridiculisées se confrontent à leur pendant valorisé, situé du côté français. Quelques exemples désormais analysés, nous pouvons revenir sur les rapports entre ces personnages et la construction d'une identité nationale française, dont les ballets benseradiens donnent donc de multiples indices.

Il doit rester clair pour nous que les attributs donnés comme caractéristiques des différents peuples présents dans les ballets ne sont jamais le reflet d'une réalité, mais bien le produit de constructions culturelles, ce dont le public de l'époque, loin d'ignorer les caractéristiques et

¹⁸¹ Benserade, *Ballet de l'Impatience*, éd. cit., p. 516.

cultures réelles des peuples étrangers¹⁸², a conscience. La perpétuation de leurs propriétés fantasmées n'est pas toutefois sans conséquences. La persistance de clichés discriminants va de soi, mais, surtout, le maintien dans des cases de toute entité non française participe en retour de la définition de l'identité française. La galerie de rôles étrangers des ballets de cour donne une idée de l'ensemble externe dans lequel sont rangés les peuples étrangers à la France et leurs défauts. Les identités régionales présentes sur le territoire français les rejoignent, de façon que l'idéal français corresponde uniquement au modèle de la cour, comme l'expriment certains théoriciens du temps, à l'instar de Vaugelas, qui cherche à régler l'usage de la langue française sur celui « de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps¹⁸³ ». Dans les ballets, cette valorisation ne se fait pas néanmoins par l'intermédiaire de la langue, comme c'est le cas dans la littérature comique qui raille les parlers régionaux. On ne lit pas chez Benserade de représentation des « langues » ou accents de ces populations comme il en existe chez Molière. Le rapport à la langue française est dans les ballets plutôt problématisable en opposition à l'italien, comme on l'a remarqué plus haut. Les vers raillent certes souvent les Gascons, mais sur le plan des mœurs, puisqu'on leur attribue les mêmes manquements à la politesse qu'aux Espagnols, profitant aussi de la présence d'un Gascon véritable au comportements incommodes, le duc de Roquelaure¹⁸⁴.

La définition de l'identité *française* – par l'élite – se fait donc par la négative. On reprenait précédemment à Ellen R. Welch les termes de négation et de juxtaposition¹⁸⁵. Michel Jeanneret va également dans ce sens, décrivant avec une grande efficacité le mécanisme à l'œuvre dans la confrontation des nobles danseurs à « leurs contraires » – au-delà mêmes des étrangers :

Retenus à la cour, les nobles tendent à tendent à s'isoler dans leur paradis artificiel. Or, il semble que *plus ils exacerbent leur conscience identitaire, plus ils regardent vers leurs contraires* – antagonistes potentiels ou figures simplement dissemblables –, que ce soit pour les persifler ou pour se conforter dans leur différence. Les caricatures et les stéréotypes méprisants abondent, à commencer, sur le mode burlesque, par les peuples exotiques [...]. Le spectacle est dérisoire, sans doute, mais n'est peut-être pas dénué de signification, puisqu'il rappelle l'existence de populations farouches – les barbares, les oubliés de la civilisation – et les tient à distance respectueuse. [...] La représentation des petites gens pourrait relever d'un projet réaliste : montrer en plein jour la misère et la friponnerie, donner un visage à la canaille, à toute cette lèpre sociale que d'ordinaire on cache pudiquement, Mais la scène s'ouvre sur des épouvantails trop loufoques pour effrayer qui que ce soit.

¹⁸² Welch, Ellen R., « Dancing the Nation... », *art. cit.*, p. 5. L'autrice relève comme exemple le plus flagrant celui des Espagnols, dont les représentations grotesques étaient loin de correspondre à l'étiquette stricte qui régnait alors à la cour des Habsbourg d'Espagne.

¹⁸³ Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise* (1647), cité par Merlin-Kajman, Hélène, « Vaugelas politique ? », *Langages*, n°182, 2011, p. 111.

¹⁸⁴ On trouve par exemple un jeu clair sur ses origines dans le *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) : « Et venir du ciel de Gasconne / Pour estre le Dieu du larcin » (Benserade, *Ballet des Fêtes de Bacchus*, éd. cit., p. 85).

¹⁸⁵ Voir *supra*, p. 57.

Le peuple est carnavalesqué. On s'affuble de tels oripeaux que la menace potentielle est désamorcée¹⁸⁶.

Il ajoute et conclut que, de manière générale, « le spectacle de la hideur conforte les courtisans dans la conscience de leur splendeur ; leur majesté est d'autant plus éclatante qu'elle se détache sur fond d'horreur¹⁸⁷. » La confirmation pour les nobles de leur propre valeur est aussi relevée par Welch. Elle y ajoute une remarque importante, insistant encore sur le rôle conséquent du public des ballets, mais sur une partie de celui-ci en particulier, les ambassadeurs étrangers, qui impliquent un second type de réception :

Colorful, varied, and rehearsing popular conceptions about different national types in exaggerated form, the ballets, were aesthetically pleasing and, according to most critics, flattered the prejudices of French spectators *while impressing foreign viewers with an image of French cultural preeminence*¹⁸⁸.

Car le discours de ces œuvres n'est pas uniquement adressé à ceux qui y prennent part et font partie du cercle restreint de la cour, il ne fonctionne pas qu'à « l'interne ». On avait relevé combien la diffusion de l'imprimé comptait pour que la propagande royale se diffuse et persiste. La présence de personnalités étrangères – dont on peut attendre qu'elles touchent mot de ce à quoi elles ont assisté à la cour de France à leur retour chez elles ou par écrit – permet quant à elle une confrontation immédiate, pour que la grandeur de la France leur soit signifiée *de visu*. Cela diffracte l'adresse des ballets, établissant par une certaine multiplicité de réception l'affirmation et la construction d'une identité à l'interne, et le maintien d'une posture vis-à-vis de l'extérieur.

Cette posture bénéficie également des inflexions offensives que prennent certains vers. Avant 1659, l'Espagne est la principale destinataire de ces derniers. De la même façon que les ballets se font les vecteurs de menaces à l'encontre de quiconque oserait se rebeller contre la couronne, majoritairement en écho aux troubles de la Fronde, les allusions à l'ennemi espagnol sont légion. Des personnages d'Espagnols apparaissent de façon récurrente dans les ballets, et leur traitement est similaire à celui qui est réservé à la plupart des autres figures étrangères, or s'ajoutent à ceux-ci des *allusions* qui ne relèvent pas de représentation mais du discours concret. Ainsi, tant que la paix n'est pas rétablie – par le mariage de Louis et Marie-Thérèse en 1660 –, des références à l'Espagne sont disséminées dans tous types d'entrées, principalement présentes

¹⁸⁶ Jeanneret, Michel, *Versailles ordre et chaos*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 179-180. Nos italiques.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 180.

¹⁸⁸ Welch, Ellen R., « Dancing the Nation... », *art. cit.*, p. 5. Nos italiques. (« Colorés, variés et reproduisant des conceptions populaires à propos de différents types nationaux sous des formes exagérées, les ballets étaient esthétiquement plaisants et, selon la plupart des critiques, flattaient les préjugés des spectateurs français tout en impressionnant les spectateurs étrangers à l'aide d'une image de la prééminence culturelle française. » (Traduction de travail))

dans les vers pour le roi, comme le sont d'ailleurs souvent les allusions à l'actualité politique (intérieure ou extérieure) du royaume.

*Si tu crois que toujours tes Palmes se maintiennent,
Espagnolle fierté, corrige ton erreur,
A ce jeune Lion déjà les ongles viennent,
Et tu ne peux long-temps éviter sa fureur¹⁸⁹.*

*Esuite si tu peux cette jeune Furie [le roi],
Espagne, dont l'orgueil est trop long-temps debout,
Elle te va dompter d'une force aguerrie,
Et la torche à la main s'en va de bout en bout
Mettre le feu par tout¹⁹⁰.*

*Les fatigues du corps sont ses cheres delices,
Des-ja contre les siens vn peu trop animez
Il a battu le fer, & les a desarmez,
Pour vn bel Avenir ce sont de beaux indices :
Il s'appreste a des coups encor plus importants,
Et l'Espagne à son dam sçaura dans quelque temps
Combien il est adroit à tous ses exercices¹⁹¹.*

Parfois aussi on se passe de désigner ouvertement le camp espagnol, quoiqu'il reste clairement ciblé :

*Il le sera le Maistre, & confondu
Se trouuerra le dessein pretendu
De son Riual enuieux de nature,
Et nous verrons en mauuaise posture
Ce concurrent qui nous fait tant l'entendu¹⁹².*

La promesse est claire, la France doit triompher de l'Espagne. Il se trouve que l'histoire lui a donné raison, mais cela aurait peut-être pu ne pas être le cas. Toutes ces allusions antérieures au Traité des Pyrénées servent d'abord le maintien d'une posture française, celle d'un belligérant convaincu de son succès prochain. Les ballets s'augmentent alors d'un poids diplomatique, se faisant les outils d'une communication géopolitique très concrète. Une fois la paix conclue, cette posture laisse d'ailleurs sa place à une parole érigeant Louis XIV, non plus en futur vainqueur, mais en héros pacificateur. Les mentions de l'Espagne perdent de fait leur virulence, sans toutefois que disparaissent les figures étrangères des ballets. Le retour au calme

¹⁸⁹ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 145

¹⁹⁰ Benserade, *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, éd. cit., p. 195.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁹² Benserade, *Ballet des Plaisirs*, éd. cit., p. 256.

efface le ton offensif des premières années, mais ne change rien au rapport à l'altérité ; l'identité française continue de se constituer, et doit être entretenue, aussi la part *représentative* de l'étranger dans les ballets reste-t-elle effective. Canova-Green commente ainsi cette évolution que l'on constate au cours du règne de Louis XIV :

Pour des raisons politiques évidentes, l'Espagnol hâbleur en fraise et chapeau à plume, que le ballet louis-treizien offrait fréquemment à la risée de son auditoire, a fini par disparaître de la scène, Le stéréotype culturel inoffensif l'emporte désormais sur la satire topique. En outre, le ballet tend de plus en plus à privilégier le lointain et l'exotique aux dépens du proche et du connu. Là aussi, la présence de l'autre, indépendamment du plaisir que peut procurer le spectacle coloré du bizarre et du surprenant (bien que sans doute diminué par la répétition inlassable des mêmes types), sert à renforcer le sentiment d'identité des spectateurs, fondé sur l'exclusion du différent et leur conscience de la supériorité innée du peuple français. C'est ce sentiment que visent justement à renforcer les entrées des Nations et des quatre Parties du monde qui viennent régulièrement mettre fin au spectacle par un hommage vibrant à la France et à la monarchie bourbonnienne¹⁹³.

2.1.3 Et les Français ?

Face à la ribambelle de personnages étrangers incarnés par les danseurs apparaissent tout de même de temps à autres quelques figures de Français, ou des commentaires sur ceux-ci, comme lorsque Louis XIV est qualifié dans le *Ballet d'Alcidiane* (1658) de « Roy d'un Peuple léger, inconstant et volage¹⁹⁴ », caractéristiques dont Marie-Claude Canova-Green rappelle d'après La Mesnardière qu'elles sont alors valorisées et considérées comme « traditionnelles du naturel français¹⁹⁵ ».

Dans la douzième entrée du *Ballet de la Raillerie* (1659), qui prend place à la fin de l'œuvre, juste avant qu'un dialogue ne la close, le roi danse avec un Monsieur Langlois en « Gentilhomme François », aux côtés de « deux Italiens, deux Turcs, deux Indiens & vne Espagnolle¹⁹⁶ » dans ce qui s'apparente à un défilé de nations inspiré de ceux que voyaient les ballets du règne précédent¹⁹⁷. Les vers pour le monarque sont les seuls de cette entrée. Les autres personnages n'en sont pas dotés en effet, ce qui exclut toute occasion de les railler, ou de jouer sur les stéréotypes qui leur sont d'ordinaire associés. L'éditrice du texte rappelle

¹⁹³ Canova-Green, Marie-Claude, « Benserade et le ballet de cour » dans Benserade, *éd. cit.*, p. 28. Pour illustrer un tant soit peu ce qu'entend Canova par « Espagnol hâbleur... », citons au passage quelques vers d'un air de cour très représentatif de la satire anti-espagnole de l'époque louis-treizienne, air qui met en scène un dialogue entre un Espagnol et une Française, laquelle déclare entre autres : « Espagnol, je te supplie, / Laisse-moi, vivre en repos : / Tes yeux pleurent de la suie, / Tes soupirs sentent les aulx » ou « Oui j'ai vu votre visage, / Il me souvient qu'à Paris / Vous sentiez plus le fromage / Que le musc et l'ambre gris » (Moulinié, Estienne, 3^e livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare, Paris, Ballard, 1629, cité dans Rico Osés, Clare, *L'Espagne vue de France*, *op. cit.*, pp. 96-97).

¹⁹⁴ Benserade, *Ballet d'Alcidiane*, *éd. cit.*, p. 401.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 402.

¹⁹⁶ Benserade, *Ballet de la Raillerie*, *éd. cit.*, p. 462.

¹⁹⁷ Canova-Green, Marie-Claude, dans *Ibid.*, p. 462n et Welch, Ellen R., « Dancing the Nation... », *art. cit.*, p. 4.

néanmoins que le ballet prend place à un moment charnière, alors que la situation de la guerre franco-espagnole évolue, et que les pourparlers s'engagent entre les belligérants, pour un traité et un arrangement marital. La moquerie serait forcément malvenue. Mais loin de s'en tenir à un silence poli de ce côté, Benserade fournit des vers pour le roi qui le feraient presque passer pour humble :

*Je croy, sans vanité, qu'en quelque part que i'aille
Je pourrois m'égalier aux gens les mieux appris,
Je n'ai pas l'air mauvais, & voy que dans ma taille
Je ne suis pas des plus mal pris.*

*Auecque du credit i'ay des biens en Prouince,
Mes affaires d'ailleurs sont en assez bon point ;
Qu'on parle deuant moy d'une mince,
Cela ne me regarde point.*

*Quand vn voisin m'offence, ou m'a fait quelque iniure,
Je me bas contre luy s'il est de mon estoc :
Puis ie cherche la Paix, & je voudrois ie vous iure
Que les armes fussent au croc.*

*Tous ces Tiltres enflez ne sont pas ce que i'ayme,
La vanité me choque, & c'est si peu mon grief,
Qu'on me nomme souuent par mon nom Baptesme.
Encor que i'aye plus d'un Fief¹⁹⁸.*

Ponctué de litotes, ce texte est inhabituel, tranche avec l'emphase du reste des vers encomiastiques. Il s'ouvre pourtant sur une anaphore éloquente : quatre « je » marquent le début de chaque vers du premier quatrain, insistant considérablement sur le roi/le gentilhomme français à qui l'énonciation est attribuée. Mais même cette répétition de la première personne du singulier est systématiquement contrebalancée par les mots qu'elle précède. Les verbes des deux premiers vers, croire et pouvoir, mais au conditionnel, traduisent une certaine précaution, quand les deux vers suivants contiennent des constructions négatives, qui leur évitent trop de péremption. Cette pièce de vers montre ainsi l'évolution de la posture royale, déterminée dans l'immédiat par son contexte, mais maintenue au cours des années suivantes dans le sens de la célébration de la paix et de la gloire du roi, sans menaces, sans attitude offensive. Cela n'a rien d'innocent : seule une position singulièrement puissante autorise à faire tel éloge de la paix. En ne mentionnant plus des ennemis potentiels, non seulement les flatte-t-on (comme c'est le cas

¹⁹⁸ Benserade, *Ballet de la Raillerie*, éd. cit, p. 463.

nécessaire en 1659), mais on finit également par sous-entendre qu'on n'en a pas ou que l'on peut se permettre de les ignorer.

S'il reste notable que le roi interprète dans ce ballet un gentilhomme français, on remarque néanmoins que les propriétés de son caractère ne sont que très minimalement exploitées, en comparaison à celles qui apparaissent dans les vers accompagnant les personnages étrangers. Le dernier quatrain de la même pièce de vers y touche quelque peu,

*Habits meubles, cheuaux, vn équipage leste,
Ne se trouueront pas ailleurs comme chez moy :
Jeune, Galand, adroit, vigoureux, quant au reste
Gentilhomme comme le roi*¹⁹⁹.

Encore que ces qualités pourraient être revendiquées par tout jeune monarque, et qu'elles rejoignent une valorisation presque banale de sa personne et de son État, incluse à un commentaire de l'alliance souhaitée avec l'Espagne, qu'évoque clairement le quatrain précédent :

*Je me veux marier, moy-mesme et mon Village
Tous deux auons besoin que ce soit au plustost,
Et pour entretenir un honneste ménage
Personne n'a mieux ce qu'il faut*²⁰⁰.

Un même ton conventionnel se retrouve dans une autre incarnation littéraire de la France, quand, dans l'*Hercule amoureux* (1662), le roi et la reine interprètent côte à côte leurs « Maisons » d'origine, de France et d'Autriche respectivement. Tout n'y est que démonstration de la paix entre deux États nouvellement réconciliés, dont l'entente est métaphorisée par le mariage du jeune monarque avec l'infante, et vice versa. Des caractéristiques françaises ou espagnoles, ne sont rapidement évoquées que deux allégories, interverties pour soutenir encore quelle entente règne entre les deux peuples, et à quel point les deux jeunes mariés correspondent à celui de leur belle famille :

*Il faut que l'Art s'esleue au dessus de ses Regles,
Pour dire de vous deux les charmes accomplis,
L'une a plus de blancheur que n'en ont tous vos Lys,
L'autre a plus de fierté que n'en ont tous vos Aigles*²⁰¹.

¹⁹⁹ Benserade, *Ballet de la Raillerie*, éd. cit., p. 464.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ Benserade, *Ballet de l'Hercule amoureux*, éd. cit., p. 564. (Référence de l'édition originale du ballet : *VERS DV BALLET ROYAL DANSE PAR LEVRS MAIESTEZ entre les Actes de la grande Tragedie De L'HERCVLE AMOVREVS. Auec la Traduction du Prologue, & des Argumens de chaque Acte.*, Paris, Ballard, 1662.)

Le ton offensif naguère associé au traitement de l'Espagne laisse ainsi sa place à la célébration d'une complicité nouvelle, si réjouissante qu'elle voit se fondre ensemble les qualités des anciens belligérants.

On constate donc une évolution nette dans le rapport entretenu avec l'étranger, et sur plusieurs plans, tant thématique que formel, avant que vienne le temps de l'exaltation de grandeur et de paix au zénith du règne de Louis XIV. Il est une deuxième question que l'on peut aborder pour observer comment le discours de propagande évolue entre la régence et le règne personnel du monarque : celle des femmes. En s'intéressant à la place de celles-ci dans les ballets, nous verrons quelle congruence existe entre le traitement des femmes dans ces œuvres et au sein des valeurs mondaines, ce qui semble faire preuve d'une ouverture de la cour à celles-ci. La place plus importante qui leur est donnée au fil des années prépare en outre le terrain au discours des grandes célébrations des années 1660. Le fait qu'un des premiers arguments de la supériorité française, celui de Chapelain, recoure au rapport entretenu avec les femmes trouve enfin avec cela une résonance probante, qu'il n'est pas inintéressant de relever également.

2.2 Présences féminines

Alors qu'elles avaient pris part à des divertissements de cour au cours des règnes précédents²⁰², les femmes ne se produisent pas dans les premiers ballets de Benserade – et donc de Louis XIV. Le fait qu'elles aient d'abord été absentes appelle à porter une attention particulière aux conditions de leur présence progressive, ce que nous effectuerons ci-après. Correspondant à un développement de la mixité et une valorisation des femmes ayant cours dans les milieux mondains, l'accroissement de la participation féminine aux ballets va de pair avec un mouvement de ceux-ci vers plus de galanterie (au sens de la « belle » galanterie) et moins de bouffonnerie²⁰³, balisant sans doute le chemin à l'officialisation du galant de la décennie 1660, tout en en faisant partie. Par ailleurs, en s'attardant sur un type de vers spécifique, ceux qu'accompagnent la mention « aux dames », nous pourrions indirectement voir

²⁰² Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion*, op. cit., pp. 282-284. Les ballets dans lesquels elles prennent part sont néanmoins souvent exclusivement féminins, comme c'est le cas pour les « Ballets de la Reyne » dansés par Anne d'Autriche au début du siècle. Par ailleurs, les femmes y assistaient en tout cas depuis longtemps, comme le montre par exemple une planche du *Ballet comique de la reine* (1581), « Figure de la salle », où l'on voit des femmes au second rang du public (*Idem.*, p. 86).

²⁰³ Non pas que galant et bouffon soient radicalement opposables néanmoins. Mais c'est un vaste débat que nous n'aborderons pas ici.

dans le présent chapitre comment les ballets peuvent, en jouant de références à leur public, présenter une pluralité énonciative qui montre toute la complexité de leur fonctionnement.

2.2.1 Danseuses, chanteuses et évolution de la mixité

Il est possible de distinguer quatre types de présences féminines dans les ballets de Benserade²⁰⁴. Elles en sont tout d'abord des destinataires – voire *les* destinataires ?²⁰⁵ – lorsqu'elles se trouvent du côté du public. Dans ce cas, on postulera qu'elles sont majoritairement issues de la cour. Elles seraient ainsi le pendant des courtisans masculins prenant part aux divertissements en dansant, potentiellement pour elles d'ailleurs. Les premières femmes à se produire ne sont pas de la même origine : au vu des noms qui s'y trouvent, les livrets laissent à penser qu'on a d'abord recouru à des danseuses professionnelles – avant que la pratique ne se généralise de toute façon au cours du siècle comme on le sait, en même temps qu'elle se complexifie.

À cette différence de représentation entre hommes et femmes dans les ballets peut-on lier d'abord une idée de la danse particulièrement genrée, et ce dès le seizième siècle. Castiglione préconise par exemple la danse pour l'éducation des jeunes filles²⁰⁶, mais au dix-septième siècle, s'impose surtout l'idée qu'elle ne soit pas la même affaire pour les hommes et les femmes ; affirmation sociétale pour les premiers, elle est d'abord agrément pour les secondes²⁰⁷. On a vu préalablement combien les ballets de cour avaient servi à exhiber la puissance du pouvoir, et profité de la charge symbolique des liens entretenus entre arts chorégraphique et martial. Une hypothèse selon laquelle la population féminine aurait été maintenue quelque peu éloignée des ballets de cour à portée politique en raison des implications respectives de la danse selon le genre est alors tout à fait plausible : pour exhaustivement exploiter le potentiel politique de ces spectacles, c'est aux hommes qu'il fallait les réserver.

Avant qu'hommes et femmes de cour ne se retrouvent ensemble dans les ballets, ce sont les danseuses et chanteuses professionnelles qui se joignent les premières à ces derniers. À l'aide des distributions qui contiennent les livrets, il est possible d'observer la progression de leur présence. Aucune femme interprète n'apparaît dans *Cassandra* (1651), mais la distribution de la treizième entrée du *Ballet des Fêtes de Bacchus* (1651) mentionne « Bonar, fils, *Godenot*. Sa

²⁰⁴ Elles y sont vraisemblablement spectatrices, danseuses en amateur, chanteuses ou danseuses professionnelles.

²⁰⁵ Leur importance est de toute façon majeure en matière de réception littéraire ; « Il s'ensuit que l'"honnête femme" devient la référence pour l'écrivain, même et surtout lorsqu'il est un homme, et définit pour lui la norme du public. », Mesnard, Jean, « "Honnête homme" et "honnête femme" dans la culture du XVII^e siècle », dans *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 158.

²⁰⁶ Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion*, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 151.

Sœur, *Gouvernante*. La petite Molier, *Femme de Godenot*²⁰⁸ ». Contrairement aux danseurs mentionnés juste avant elles – Monsieur Hesselin et les sieurs Lerambert et du Moustier –, ces trois personnes n’ont pas de titre, ce qui indique leur probable présence en tant qu’artistes professionnels dans ce ballet. Canova-Green relève à propos de la petite Molier « la première participation d’une danseuse professionnelle au ballet²⁰⁹ ». Mais à ses côtés apparaissent vraisemblablement un frère et une sœur (puisque la distribution mentionne le fils Bonar(t) et « sa sœur »)... Les informations que nous avons trouvées à leur propos feraient du premier Étienne Bonart, fils de Vincent Bonart, tous deux membres d’une famille de violonistes du roi ayant pris part aux divertissements de cour²¹⁰. Sûrement cette « sœur » est-elle ainsi la fille de Vincent Bonart, à laquelle on aurait fait appel pour se produire aux côtés de son frère. La présence d’enfants, petites filles comprises, étant normale dans ces ballets (on en trouve dans les œuvres ultérieures, souvent la distribution les annonce comme « le petit » ou « la petite » Untel ; et de jeunes membres de la cour y dansent également, le roi et son frère les premiers comme on le sait), cette hypothèse serait plausible. Si cette « sœur » Bonar(t) n’est peut-être pas danseuse professionnelle comme Molier – mais on n’a en somme aucune information à son sujet –, elle reste issue du milieu artistique, se produisant comme telle, et non au même titre que les courtisans, encore essentiellement masculins à ce moment-là.

D’autres femmes sont présentes de façon professionnelle dans ces divertissements : les chanteuses. Les premiers récits n’indiquent pas néanmoins quels furent leurs interprètes, mais on dispose d’autres moyens de savoir que certains furent chantés par des femmes. Par exemple, les gouaches des costumes des *Fêtes de Bacchus*²¹¹ pourraient donner un indice sur l’affectation des récits à des hommes ou des femmes. Les rôles disponibles du ballet sont à peu près équivalents entre personnages masculins et féminins, et le travestissement permettait ce rapport, tout en ne voyant danser sur scène que des hommes. On peut remarquer que, pour les rôles

²⁰⁸ Benserade, *Ballet des Fêtes de Bacchus*, éd. cit., p. 67.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ Morales, Nicolás, *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII^e siècle : étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V, 1700-1746*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 197. (« Vincent Bonart (1604-1667), taille de violon et de cornet, fit partie des vingt-quatre violons du roi de 1641 à 1654. Son fils Étienne Bonart (1642-1678) fit également partie de ces violonistes de 1662 à 1670, date à laquelle il acheta une charge de maître à danser des pages de la chambre du roi. De 1653 à 1678, il dansa dans presque tous les ballets et opéras donnés à la cour. »)

²¹¹ Un livret de ce ballet, conservé à la BnF et consultable sur Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105446557/f3.item> (Page consultée le 8 avril 2018)), est augmenté de 69 dessins. Il ferait partie d’une commande d’Hesselin, personnalité que l’on voit apparaître dans les ballets. C’est l’hypothèse que fait Julia Maillard, dans un article consacré : <https://estampe.hypotheses.org/1151> (Page consultée le 8 avril 2018). La présence d’une inscription manuscrite du nom de Monsieur Hesselin sur une page de garde d’un exemplaire – clairement issu de la même série – du *Ballet des Saisons* rejoint cette idée (voir <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71703m/f1.image> (Page consultée le 8 avril 2018)).

dansés de femmes interprétés par des hommes, les robes sont systématiquement raccourcies, en comparaison aux vêtements féminins ordinaires, que la bienséance n'aurait sûrement pas autorisés à dévoiler des autant de centimètres de jambes (en effet, de nombreux costumes montrent tout le bas de jambes, allant parfois jusqu'à mi-cuisse)²¹². Pour les costumes des rôles chantés, il se trouve que l'on constate une différence entre les robes portées par l'Indigence et la Sobriété dans le récit d'ouverture et celles de Vénus et de la Volupté (ou de deux grâces, le document n'est pas clair) dans le récit central : on peut voir le bas de jambe de la Sobriété et de l'Indigence, ainsi que celui d'une autre grâce, quand les robes de Vénus et Volupté (et/ou de deux grâces donc) touchent quant à elles le sol. Puisque les costumes des chanteurs semblaient raccourcis même sans la nécessité que connaissaient ceux des danseurs de laisser de la liberté au mouvement, la présence de robes longues pourrait bien signaler celle de chanteuses dans ce ballet. Les sources sont particulièrement manquantes en la matière néanmoins. Cependant l'on voit au sein du même ballet encore, que le costume attribué à la petite Molier est également une robe à longueur « normale », alors que cette danseuse est justement la seule présence féminine avérée du ballet (l'hypothétique sœur et fille Bonar(t) étant d'ailleurs vraisemblablement vêtue d'une robe qui laisse apparaître ses chevilles... Est-elle alors une sœur véritable, ou le terme renferme-t-il une autre information, qui resterait pour nous mystérieuse ?), il se pourrait tout de même bien que cette comparaison de longueur de costumes puisse renseigner sur les présences féminines sur les scènes des ballets de cour. Mais on n'a, et de loin, pas accès à tous les dessins de costumes. Le peu d'autres reproductions de scènes laissent toutefois voir quelques robes longues, et des portraits en pied antérieurs ou ultérieurs montrent également des femmes en robes longues, dans des rôles chantés, joués ou dansés.

Si le fait de deviner les présences de telle ou telle catégorie de personne n'est pas simple affaire, leur identification n'est pas en reste. Alors que le fonctionnement des ballets repose pour beaucoup sur l'identification des nobles danseurs, les noms des chanteurs et chanteuses restent un mystère jusqu'à la « Mascarade des delices Champestres » du *Ballet des Plaisirs* (1655) et la précision de la prise en charge du « Recit de Pan » par un certain Sieur Munier S. Elme²¹³. On n'a en revanche pas d'indication sur l'interprète de la Paix pour le récit d'ouverture de ce même ballet. La première mention d'une chanteuse se fait dans le *Ballet de Psyché*

²¹² Il semble d'ailleurs que les costumes féminins aient en effet été conséquents : « Les costumes féminins beaucoup plus encombrants, aux robes ajustées tombant jusqu'à terre, avec beaucoup d'ornements ne leur permettaient que d'esquisser les pas nouveaux et de sautiller plutôt que de sauter. » (Prudhommeau, Germaine, « Evolution du costume de danse du XV^e au XX^e siècle » dans Folliot, Valérie (éd.), *Costumes de danse ou la chair représentée*, Paris, La recherche en danse, 1997, p. 49).

²¹³ Benserade, *Ballet des Plaisirs*, éd. cit., p. 252.

(1656) : Mademoiselle de la Barre²¹⁴ y tient le rôle de Flore dans la deuxième entrée de la première partie.

Peut-être n'est-il pas anodin que cette première indication du nom d'une artiste lyrique féminine se fasse au sein d'un ballet qui donne sensiblement plus d'importance aux femmes que les précédents. En effet, après que certaines d'entre elles ont représenté les neuf muses et les sept arts libéraux dans le *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis* (1654), des dames de la cour occupent dans *Psyché* une place que les ballets benseradiens ne leur avaient pas allouée jusqu'alors ; elles y dansent dans des rôles plus nombreux et plus diversifiés, ainsi plus singularisés : outre des nymphes, des grâces et heures, elles y sont Médée, Circé, Alcine et Armide – figures féminines puissantes de surcroît –, mais enfin surtout Psyché, rôle-titre. Ce dernier aspect nous semble éloquent, dans la mesure où la Cassandre de 1651 était interprétée par un homme²¹⁵, quand la Thétis de 1654 fut selon toute vraisemblance un rôle uniquement chanté²¹⁶, à propos duquel on ne dispose d'aucune information précise. Le ballet qui suit directement celui de *Psyché*, le *Ballet de l'Amour malade* (1657) voit la mention de deux nouvelles cantatrices, Mesdemoiselles Hilaire²¹⁷ et de la Planche. La première est particulièrement importante, comme Anne de la Barre, puisqu'elles sont toutes deux interprètes d'un très grand nombre de récits et dialogues dans les ballets des années suivantes²¹⁸.

2.2.2 Les dames de la cour, entre public, texte et scène

Ce précédent survol de l'apparition progressive des dames de la cour dans les ballets nous mène à aborder leur situation, après celle des chanteuses et danseuses professionnelles. En cela il faut revenir d'abord à un type de vers particulier, ceux que les livrets présentent comme destinés « aux dames ». Même si leur présence est d'abord due à une convention, leur répartition au fil des ballets est intrigante ; *Cassandre* et les *Fêtes de Bacchus* en contiennent, puis Benserade n'en écrit plus, jusqu'au *Ballet de l'Impatience*, qui en février 1661 voit resurgir, en trois occurrences, de telles pièces de vers. De là, elles réapparaissent sporadiquement au cours de la décennie. Ces vers « aux dames » étaient déjà présents dans les

²¹⁴ Anne Chebanceau de la Barre, 1628-1688 (voir https://operabaroque.fr/LULLY_chanteurs.htm (Page consultée le 8 avril 2018)).

²¹⁵ Benserade, *Ballet de Cassandre*, éd. cit., p. 47.

²¹⁶ Benserade, *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, éd. cit., p. 180.

²¹⁷ Hilaire Dupuis, 1625-1709 ((voir https://operabaroque.fr/LULLY_chanteurs.htm (Page consultée le 8 avril 2018)).

²¹⁸ Il serait sans doute fructueux de s'intéresser à la présence des chanteuses et de la voix féminine dans les ballets en regard de l'évolution qui se fait en la matière quelques années plus tard dans l'opéra (ce à quoi consacre Sarah Nancy l'ouvrage issu de sa thèse, voir Nancy, Sarah, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Champion, 2012)). Ce que dit la chercheuse du rejet de la voix de la voix féminine, de même que d'un certain rejet du style italien, n'est pas sans faire écho à certaines problématiques esthétiques du ballet de cour, en particulier lorsque tous ont un ennemi commun, Boileau.

ballets du règne précédent²¹⁹. Ceux qui apparaissent dans les ballets de *Cassandra* et des *Fêtes de Bacchus* s'inscrivent certainement dans leur lignée, d'autant que, dans ces années, le ballet de cour louis-quatorzien est alors en construction²²⁰. Ce qui mènerait à considérer le retour des mentions « aux dames » dans les années 1660 comme une part de la reprise d'éléments esthétiques de décennies précédentes, similairement à ce qui se produit dans le cas du comique où l'on réinvestit d'anciens motifs au second degré²²¹. Aussi envisagerions-nous de qualifier leur présence d'« ornement », lorsque ceux des ballets de 1651 ne les contenaient peut-être que par convention, habitude, héritées des ballets des règnes précédents.

Un passage en revue de ces vers montre qu'ils sont la plupart du temps associés à un ou plusieurs interprètes ; car une mention « aux dames » s'insère entre l'annonce de la distribution de l'entrée concernée et les pièces de vers associées. Cela donne ces dernières comme destinées aux dames de la part des personnes concernées, ou les fait passer pour telles. Ce sont donc des vers de personnages dotés d'une adresse précise, ou, dans la mesure où l'auditoire reste élargi à tout lecteur du livret, auxquels on attribue tout au moins des destinataires attitrées, l'adresse en devenant double. Le tout premier exemple dont on dispose représente assez clairement cet aspect (par souci de clarté, on fait figurer ici la distribution en plus des vers eux-mêmes) :

Récit de l'Apollon du Pont-neuf, et de Caquet bon bec la poule à ma tante, qui viennent pour publier l'arriué de Cassandra à la cour du Roy Guyon.

Le Comte de Sauoye.

Aux Dames.

*Belles qui venez dans ces lieux
Voir le Triomphe de Cassandra
Elle va descendre des Cieux :
Croyez sans vous méprendre
Que c'est pour vos beaux yeux.
Tous les cœurs seront sous vox Loix
Sans qu'elles [sic] vous en porte envie
Elle a plus d'honneur mille foix,
Scachez qu'elle est suiuite
Par le plus grand des Rois :*

L'on jouë l'Ouverture²²².

²¹⁹ Voir les deux tomes des *Ballets pour Louis XIII*.

²²⁰ Celui des *Fêtes de Bacchus*, pour l'organisation de ses scènes et entrées, « allait servir de modèle aux productions futures du règne de Louis XIV » (Canova-Green, Marie-Claude, dans Benserade, *éd. cit.*, p. 55) et celui de la *Nuit* « esquisse[r] deux directions dans lesquelles [allait] rapidement évoluer le genre » (*ibid.*, p. 22).

²²¹ Voir Michel, Lise, « Discours misogynes et plaisanteries sur le cocuage dans la littérature mondaine autour de 1660 », dans Barbaferi, Carine et Abramovici, Jean-Christophe (dir.), *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Leuven, Peeters, 2013, pp. 301-314.

²²² Benserade, *Ballet de Cassandra*, *éd. cit.*, p. 42.

Ce récit présentatif du spectacle qui s’amorce, s’adressant *aux dames* de l’assistance, et s’ouvrant directement par une apostrophe à celles-ci – « *Belles* qui venez ... » –, les institue comme on disait en destinataires du spectacle, en tout cas les fait passer pour telles, dans un contexte où il est courant de décliner le modèle des rapports amoureux à d’autres, en matière de réception littéraire notamment²²³. Rien ne porte ici sur le comte de Savoie, qui danse pourtant en ce début de ballet – quoique rien n’empêche qu’il ne chante ou ne déclame également, puisque le livret indique « récit », non « entrée » –, il pourrait ainsi être considéré comme énonciateur de ces mots (dans tous les sens du terme), en tant qu’ « Apollon du Pont-neuf », ou en partager la voix avec celle du poète, que l’on devine souvent dans ces ballets.

Les prochains vers aux dames, dans la deuxième entrée, impliquent à la fois d’autres thèmes et un rapport différent aux différents niveaux d’énonciation et de fiction (ils sont pris en charge par trois gentilshommes dansant en « Triolets Mareschaux²²⁴ ») ;

*Belles dont les regards mettent nos cœurs en cendre,
Quand nous aurons marqué le logis de cassandre
Comme vous nous voyez fait [sic] d’esprit est de corps
Aurez-vous le cœur d’entreprendre
De nous laisser coucher dehors²²⁵ ?*

Si l’on part du principe que les femmes ne se trouvent alors que du côté du public, ces paroles s’adressent à elles en partant du niveau diégétique pour n’aller qu’en leur direction, sous-tendant deux temporalités et deux localisations, celles du ballet avec le rapport des « Triolets Mareschaux » à Cassandre, celles de la réalité avec le rapport des ducs de Mercure et de Candale accompagnés du marquis d’Illiers aux dames ici apostrophées. Le fonctionnement habituel des vers de personnage, mêlant comme on le sait discours sur les rôles et sur les interprètes, est de fait particulièrement à l’œuvre, puisqu’il n’implique plus seulement les participants au ballet présents en scène, mais les met en relation directe avec les spectatrices interpellées. Cela confirme en outre, une nouvelle fois, combien la communauté et le divertissement en groupe sont déterminants dans les usages du ballet de l’époque

De même que ceux que comportent les entrées III et XII²²⁶, ces vers sont caractérisés par les plaisanteries qui y sont faites, les sous-entendus gaulois s’y faisant récurrents, et il s’y agit davantage d’évoquer le moment où les hommes finiront dans les lits de ces femmes à qui ils

²²³ Voir *supra*, p. 74, note 204.

²²⁴ Benserade, *Ballet de Cassandre*, éd. cit., p. 43.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ Benserade, *Ballet de Cassandre*, éd. cit., p. 45 et 50.

font (prétendument ou non) la cour, que de leur promettre un amour moins charnel. Cela s'intègre à une esthétique bouffonne encore présente dans ces premiers ballets, issue de ceux des règnes précédents, au temps où les ballets « grotesques²²⁷ » étaient plus clairement distingués des ballets dits sérieux. Dès le *Ballet des Fêtes de Bacchus*, les pièces de vers aux dames sont à la fois plus longues et plus *galantes* (au sens de la « belle » galanterie²²⁸), et, bien que certains sous-entendus rejoignent les propositions faites dans *Cassandra*, le tout est opéré en mettant les dames en valeur, évoquant leurs charmes, et non plus seulement les desseins des soirées qui suivent les représentations. C'est qu'une évolution des mœurs se produit également à la cour même. La noblesse devient progressivement plus policée entre les règnes de Louis XIII et Louis XIV, notamment grâce à de nouvelles approches de l'éducation²²⁹, et une inspiration probable de l'étiquette en vigueur à la cour d'Henri III²³⁰. L'influence de la galanterie conjuguée à cette évolution ne sont certainement pas étrangères à cette nette modification du rapport aux femmes et au discours qui leur est adressé dans les ballets. La « Chanson de la galanterie²³¹ » présente dans *Le Carnaval* (1668) montre justement quelle évolution connaît le propos des ballets dans son traitement des rapports amoureux, et par là même dans son traitement des femmes. Interprété par Mademoiselle Hilaire, cette chanson se présente en deux parties, chacune prodiguant des conseils, aux hommes et aux femmes respectivement, à suivre dans les rapports amoureux.

LA GALANTERIE. M^{lle} Hilaire.

CHANSON DE LA GALANTERIE.

Maximes de Galanterie pour les Hommes

Soyez fidelle :

Le soin d'un Amant

Près d'une Belle

Trouve aisement

Vn heureux moment.

Souvent vne ame cruelle

S'engage en dépit d'elle,

²²⁷ Canova-Green, Marie-Claude et Nédelec, Claudine, Introduction à *Ballets pour Louis XIII*, éd. cit., p. VII. Elles disent d'ailleurs plus loin : « L'érotisme du ballet (tout comme celui des poèmes publiés dans les recueils « satyriques ») est un érotisme plus « représenté » que réel, avec son scénario préparé à l'avance et ses règles, où les hommes ne font que jouer à s'offrir et les dames à se laisser convaincre. » (p. XXV)

²²⁸ Sur les deux orientations que prennent la galanterie (c'est-à-dire la « belle » chez Scudéry sœur, la « licencieuse » chez Bussy) voir Viala, Alain, « Les deux galanteries » dans *La France galante*, op. cit., pp. 203-225.

²²⁹ Voir à ce propos Couprie, Alain, *De Corneille à La Bruyère : images de la cour*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1984, pp. 74-81.

²³⁰ Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion*, op. cit., p. 145.

²³¹ Benserade, *Le Carnaval. Mascarade*, éd. cit., pp. 816-817. Il serait possible que ces vers soient à attribuer à Quinault (voir https://operabaroque.fr/LULLY_CARNAVAL.htm (Page consultée le 22 juin 2018)).

C'est le grand secret que d'aimer constamment.

Soyez fidelle :

Le soin d'un Amant

Près d'une Belle

Trouve aisement

Vn heureux moment.

Aux lois d'Amour en vain l'on est rebelle,

Chacun tost, ou tart, suit vn Dieu si charmant.

Soyez fidelle [etc.]

Maximes de la Galanterie pour les Dames

Quand on sçait plaire,

Sur tout dans la Cour,

Que peut-on faire

Et nuit & jour

Sans vn peu d'amour ?

Vn jeune cœur sans affaire

Ne se diuertit guere,

Que sert de charmer si l'on n'aime à son tour ?

Quand on sçait plaire,

Sur tout sur tout dans la Cour,

Que peut-on faire

Et nuit & jour

Sans vn peu d'amour ?

N'attendez pas pour n'estre point seure

Que vos plus beaux ans commencent leur retour.

Quand on sçait plaire, [etc.]²³²

Célébration d'amour, cette chanson bipartite appelle certes à s'abandonner à celui-ci, mais elle promet avec cela une certaine sagesse, qui serve un amour respectueux, en particulier dans les « maximes » adressées aux hommes, qui préconisent la constance et la fidélité. L'amour galant y est par ailleurs sciemment abordé, thématiquement en lui-même, et le contenu du propos en est tout à fait caractéristique.

Le fait de porter attention à la présence féminine dans les ballets, sur scène ou dans les textes, laisse transparaître une certaine adaptation des ballets à l'éthique galante. Ils sont même parmi les indices d'une évolution à l'œuvre dans la société de l'époque. Car la société mondaine a été

²³² Benserade, *Le Carnaval. Mascarade*, éd. cit., pp. 816-817.

favorable au développement de la mixité²³³, et l'apparition progressive de dames de la cour dans les ballets au même titre que les hommes va dans ce sens. On a vu que les femmes se produisent dans les ballets de cour d'abord si elles sont danseuses ou chanteuses, prioritairement artistes donc, et de façon professionnelle. Pendant ce temps-là, des hommes de la cour interprètent très souvent des rôles féminins – ce qui permet en outre de jouer de l'ambiguïté du travestissement (ne serait-ce que dans le *Ballet de Cassandra*, les deux « dames de Cassandra » qu'interprètent le marquis de Villequier et le comte de Froulay, y étant décrites comme « de fort plaisantes femmes » aux dames à qui leur vers sont adressés²³⁴...). Dès les *Noces de Pelée et de Thétis* (1654), des femmes de la cour sont néanmoins présentes au même titre que leurs homologues masculins, c'est-à-dire pourvues d'un rôle et de vers de personnage. Il faut attendre deux ans pour que la chose se reproduise : elles sont absentes des ballets du *Temps* (1654), de la *Revente des habits du ballet* (1655)²³⁵, des *Plaisirs* (1655) et des *Bienvenus* (1655), et reviennent dans le *Ballet de Psyché*, comme mentionné plus haut. Cette progression reste timide néanmoins, puisque les femmes de la cour ne retrouvent rôles et vers personnalisés que dans le *Ballet des Saisons*, en juillet 1661 (quelques femmes apparaissent dans ceux de la *Raillerie* (1659) et de *l'Impatience* (1661), mais elles n'y tiennent pas de rôles distincts, ni de vers qui leur soient personnellement consacrés ; peut-être sont-elles alors plutôt des danseuses professionnelles, présentes ainsi au même titre que les chanteuses – qui prennent quant à elles une place importante dans ces deux œuvres ajouterons-nous). Dans les ballets des années 1660 – courtes mascarades exceptées, qui restaient vraisemblablement des moments de divertissements entre hommes, peut-être à cause de leur registre moins haut que celui des grands ballets ? –, leur sont toujours attribués des rôles et des vers.

On peut même relever l'occurrence intéressante dans le *Ballet des Arts* (1663), d'un récit adressé aux dames, mais pris en charge par une instance féminine, c'est-à-dire un rôle féminin, Thétis, interprété par une chanteuse.

*Ne craignez point le naufrage,
Beaux yeux, le vent ny l'orage
N'oseroient vous attaquer :
Hasardez vous dessus l'onde,
Qu'elle rie ou qu'elle gronde,
Il n'est que de s'embarquer.*

²³³ « Ainsi la galanterie a donc été indubitablement une attitude pro-féminine, elle a contribué à la reconnaissance des capacités intellectuelles des femmes et de leur droit au respect sexuel. C'est beaucoup pour l'époque. Elle a profondément contribué à l'essor de la mixité. Dans les pratiques des cercles mondains, elle a accéléré un processus qui restait jusque-là assez restreint. », Viala, Alain, *La France galante, op. cit.*, p. 200.

²³⁴ Benserade, *Ballet de Cassandra, éd. cit.*, p. 45.

²³⁵ Dont même le roi est absent.

*Sur les flots qui s'aplanissent
Mille vaisseaux s'enrichissent
Pour vn qui vient à manquer :
Vous ne ferez pas grand-chose
Tant que vous direz, je n'ose,
Il n'est que de s'embarquer²³⁶.*

Benserade, ou l'auteur de ces paroles chantées, construit ici un dialogue entre voix et oreille féminines, proposant un modèle discursif qu'on n'avait jusqu'alors pas vu apparaître dans les ballets, alors que la société mondaine valorise justement déjà l'art de la conversation féminine. Nous ne prétendons pas accorder pas un poids excessif à ce récit. Cependant, relevons encore l'appel à la confiance, ou au courage, qui semble en émaner. Il serait bien sûr complètement incongru d'y lire quelque propos émancipatoire, ces conseils demeurant circonscrits aux rapports amoureux, métaphorisés par le monde marin. L'intérêt réside ici dans le ton de cette pièce de vers, et surtout dans le modèle discursif que nous disions : la présence de celui-ci manifeste l'élargissement du propos des ballets de cour. Les ballets à portée politique des précédents règnes étaient prioritairement masculins, comme évoqué plus haut. Ceux du début de la régence s'étaient pour beaucoup inscrits dans leur continuité. L'intégration progressive des femmes, qui va jusqu'à figurer un dialogue exclusivement féminin dans le *Ballet des Arts*, est le signe de l'ouverture des œuvres officielles aux femmes évidemment, mais surtout de leur adaptation aux valeurs du temps, qui favorisent la mixité. S'il est difficile de se prononcer sur les causes de cette évolution, on peut néanmoins apprécier ses effets : la propagande royale se féminise, ce qui n'est pas sans lien avec le prétexte des *Plaisirs de l'île enchantée* de 1664 qui fait de ceux-ci des fêtes offertes aux reines.

Le *Ballet des Arts* constitue quant à lui une étape importante, parce qu'il est celui du « retour du divertissement de cour à la formule traditionnelle du grand ballet à entrées et le triomphe de la musique française sur la musique italienne²³⁷ », tout en comprenant une « accentuation du galant²³⁸ ». Il correspond vraiment à la tendance qui s'engage au début du règne personnel, l'avant-propos annonçant :

²³⁶ Benserade, *Ballet des Arts*, éd. cit., p. 609. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET DES ARTS, Dansé par sa Majesté le 8. Ianuier 1663*, Paris, Ballard 1663.)

²³⁷ Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, éd. cit., p. 601.

²³⁸ *Idem*.

La Paix ayant produit l'Abondance, & fait naistre les Plaisirs et reflourir les Sciences et les Arts ; les Sept que l'on nomme Liberaux, conduits par leur iuenteur, Prométhée, viennent paroistre en cette superbe Cour²³⁹ [...]

Car un virage vers la célébration de la paix et du plaisir est alors bien engagé.

Conclusion intermédiaire

Après l'affirmation que l'on avait vue de la figure royale, où la légitimation personnelle du monarque était primordiale, on constate donc, à partir de 1661, que le discours idéologique sous-jacent se déplace vers la promotion d'une spécificité française en matière de galanterie. Dans les deux cas, les images royale et nationale s'appuient sur l'altérité pour se construire. Cela témoigne en outre d'une ouverture, dans la conception du royaume et de son influence : plus les référents sont divers et éloignés – et on remarque bien une évolution de la politique intérieure vers un déploiement géographique illimité – plus la marche de manœuvre du roi est étendue ; plus il est présenté comme puissant, donc. Pour ce qui relève du rapport aux femmes et de la place qui leur est allouée dans les ballets de cour, leur présence grandissante informe du tournant que prend le règne vers la galanterie ; donner aux dames de la cour la place qu'elles ont dans les derniers ballets de Benserade, c'est bien s'ajuster à la mixité croissante au sein de la société mondaine. Cette ouverture de la pratique des ballets aux femmes n'est pas isolée et correspond bien sûr à un mouvement généralisé de l'époque. Néanmoins, le fait que les ballets de cour relèvent d'un art éminemment politisé, puisque leur discours sous-jacent est consacré à la glorification du monarque, donne un autre écho à cette mixité croissante. Les femmes participent elles aussi à la célébration monarchique, sans que le fait que de nombreux textes leur soient exclusivement consacrés dans ces œuvres n'affecte le propos propagandiste global. Au contraire, cela permet même une transition plus fluide avec le réinvestissement à venir de la valorisation du plaisir et de l'érotique galante, mécanisme à l'œuvre lors de l'adoption officielle de la galanterie par le pouvoir au milieu des années 1660.

²³⁹ Benserade, *Ballet des Arts*, éd. cit., p. 602.

3. Un roi galant et tout puissant

La décennie 1660 est celle d'un déploiement propagandiste sans précédent, qui récupère à son profit le plaisir et la façon dont les valeurs mondaines préconisent l'approche de ce dernier. Avant cela, les rapports entre amour et pouvoir connaissent néanmoins de nombreuses fluctuations dans les ballets, sur lesquelles il faut revenir, pour refaire le chemin qui mène à la paix célébrée, celle-là même qui justifie et permet l'abandon au plaisir.

Cette décennie est aussi celle des derniers ballets de cour. Dans la mesure où ils cohabitent alors avec les comédies-ballets de Molière, on serait tenté d'accuser celles-ci d'une concurrence ravageuse. Or la conjoncture est bien plus complexe, impliquant des éléments littéraires et artistiques certes, mais aussi politiques, pécuniaires, peut-être privés... Après avoir mis en évidence le profit que le pouvoir est sujet de tirer des comédies-ballets, nous proposerons, pour suivre le déclin des ballets de cour et engager la clôture de ce travail, une lecture du *Ballet de Flore* (1669) qui met en lumière une nouvelle récupération, celle de la fin même d'un genre, d'une époque, appréhendée de telle sorte qu'elle n'entache pas le discours propagandiste en constante ascension, mais, au contraire, le favorise une nouvelle foi.

3.1 La douce force du plaisir

3.1.1 Et la guerre et l'amour ont le roi pour partage

On avait vu que les vers des ballets royaux avaient recouru très tôt au thème de la séduction pour constituer la figure de Philippe d'Orléans en galant homme – ou garçon, il est si jeune dans les premiers ballets – et galant uniquement, afin de le maintenir, lui et la branche cadette de la dynastie à laquelle il appartient, loin du pouvoir politique. L'amour peut donc valoir pour lui-même dans ces divertissements et trouver, dans l'évitement de la politique, une importance politique. Lorsqu'elle porte sur le roi, la mobilisation de l'érotique galante fonctionne autrement : alors que son frère est contraint de se satisfaire du commerce avec les dames, le monarque y trouve quant à lui de quoi augmenter son pouvoir. La célébration des amours du roi ou les encouragements à s'y adonner qui lui sont adressés consolident en effet l'ardeur d'un jeune roi vigoureux dans les années qui précèdent son mariage, puis le présentent comme un monarque fécond, prêt à poursuivre sa lignée ainsi qu'à étendre son territoire.

La distinction entre les amours de Monsieur et celles du roi fait écho au rapport différencié à l'amour entretenu entre hommes et femmes selon les valeurs mondaines. Comme Monsieur dans le cas précis des ballets, les femmes sont de manière générale censées s'épanouir par l'amour, lorsque les hommes le font par la guerre : « L'amour est aux femmes ce que la guerre

est pour les hommes, un moyen d'extérioriser leur volonté de puissance et d'acquérir ce que les uns comme les autres nomment de la "gloire"²⁴⁰. » En étant doté d'une relation positive aux choses de l'amour et de la guerre tout à la fois, Louis XIV dépasse le rapport genré qui les détermine ordinairement, et s'arroge par là les deux voies menant à la gloire, ce qui lui permet d'obtenir un pouvoir augmenté, potentiellement total. Les diverses inflexions que connaissent les vers des ballets consacrés au roi à cet égard montrent justement la construction de son pouvoir, entre fluctuations de priorités (car il arrive que le roi soit appelé à s'adonner plutôt à l'amour, ou plutôt à la guerre), et consolidation des fondements de sa toute-puissance.

Dans la deuxième partie du *Ballet de la Nuit* (1653), celle des « divertissements du soir²⁴¹ », la deuxième entrée, consacrée à Vénus, qui vient tout juste de chasser « les trois Parques, la Tristesse, & la Vieillesse²⁴² », contient un véritable appel à se laisser porter par l'amour, tout en relevant les aptitudes naissantes du roi à s'y lancer. Les quatre premiers vers, d'ailleurs, sont particulièrement éloquents, rejoints par le reste de la strophe, puis le deuxième dizain évoque déjà une autre appétence du jeune Louis XIV...

*Vous triomphez, Mere d'Amour,
Et vostre gloire est sans seconde,
Puisque le plus grand Roy du monde,
Commence à vous faire la Cour :
Que sa mine est hautaine & fiere,
Et qu'elle laisse loin derriere
Les Monarques plus releuez ;
Dans quel éclat vous allez viure,
Et le beau Train que vous avez
Pourveu qu'il s'adonne à vous suiure.*

*Tous vos Amours sont déconfis (sic)
Par la splendeur qui l'environne,
Et sa jeune & viue personne
Efface jusqu'à vostre fils ;
Mais vous ne le garderez guere,
Son ame heroïque & seure
Ayme trop les sanglans hazards,
Dé-jà ses grands projets s'ébauchent,
Et je crains que l'Honneur & Mars
A la fin ne vous le débauchent.*

²⁴⁰ Pelous, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant. Essai sur la représentation de l'amour dans la société et la littérature mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 62.

²⁴¹ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., p. 116. Les pièces de vers mobilisées dans ce chapitre ne font souvent sens que dans leur globalité, aussi devons-nous en citer de longs extraits, voire l'entièreté.

²⁴² *Idem*.

Les affaires de l'État risqueraient de détourner le roi de celles du cœur, car il est alors prêt à agir sur ces deux plans. Les deux dernières strophes promettent son aptitude à les concilier, ne faisant pas fi de l'amour par trop de sérieux, l'appréhendant toutefois avec tempérance.

*Le Ciel ne l'a si bien formé,
Après tant de vœux & d'offrandes,
Que pour aymer les choses grandes,
Et pour estre beaucoup aymé :
Toutes vos amorces sont vaines,
Pour le retenir dans vos chaisnes,
Il est d'ailleurs trop combatu,
Et méprisant vos auantages
A la suite de la Vertu
Prétend de plus solides gages.*

*Mais vostre culte estant si doux,
Luy pourriez-vous pas faire croire,
Que pour arriuer à la gloire
On y peut aller par chez vous ?
La jeunesse a mauuaise grace
Quand trop serieuse elle passe
Sans voir le Palais de l'Amour,
Il faut qu'elle entre, & pour le Sage
Si ce n'est pas son vray sejour,
C'est vn giste sur son passage²⁴³.*

Ainsi ces deux champs d'action du roi sont-ils concrètement associés ici pour la première fois. Depuis les premiers ballets, une analogie était faite entre la guerre et la danse ; l'exaltation conjointe des domaines martial et amoureux est dorénavant récurrente, comme réunissant deux domaines dans lesquels le monarque doit exercer son omnipotence²⁴⁴. Remarquons encore que, ci-dessus, ce dernier n'est pas uniquement présenté comme sujet mais également comme objet d'amour. La nature de l'affection évoquée dans le quatrième vers du troisième dizain n'est pas précisée néanmoins ; sûrement s'agit-il à la fois de l'amour des femmes et de celui des sujets. Gardons en tête qu'ils peuvent être assimilés.

Dans le *Ballet de Psyché* (1656), l'apparition de Louis XIV en printemps est forcément marquée d'une idée de renaissance et de renouveau, dont on devine aisément la teneur politique

²⁴³ Benserade, *Ballet de la Nuit*, éd. cit., pp. 117-119.

²⁴⁴ Marine Roussillon fait cette remarque intéressante à propos des rapprochements entre amour et guerre, lorsqu'elle traite la figure du chevalier : « Plus précisément, la guerre et l'amour sont liés dans cette figure de différentes façons. Par la prouesse d'abord : la vertu guerrière est redoublée par la vigueur sexuelle. Mais aussi par le service du Roi : le service guerrier du Roi est déplacé en service amoureux. », « Amour chevaleresque, amour galant... », art. cit., p. 75.

immédiate – la Fronde ne se laissant pas oublier. Les prédispositions du roi pour les choses de la guerre et de l’amour sont évoquées une nouvelle fois, sans que les unes l’emportent sur les autres. Le premier quatrain les annonce conjointement, puis vient le thème de la guerre, celui de l’amour ensuite, enfin une métaphore florale qui les réunit tous deux :

*Que de ce doux Printems on ayme le retour,
O la bonne saison pour les biens de la terre !
Elle est toute propre à la Guerre,
Et toute faite pour l’Amour.*

*Que sa jeune vigueur anime de Guerriers,
Et que cette vigueur que la gloire accompagne
Fait pousser dedans la Campagne,
Et de Palmes, & de Lauriers.*

*De toutes les Beutez il est enuironné,
Et toutes les Beutez ne se peuuent deffendre
De tascher qu moins à luy rendre
Cet amour qu’il leur a donné.*

*Il ne faut pas laisser sur la tige vieillir,
Toutes ces belles Fleurs qui sont de son domaine,
C’est le Printems qui les ameine.
C’est au Printems de les cueillir²⁴⁵.*

Et dans ces deux domaines qui sont les siens, le roi est à la fois source et bénéficiaire, comme le soulignent les deux derniers vers, dont la construction met sur un pied d’égalité les deux actions présumées du monarque.

S’il était dans cette précédente entrée entouré de nymphes, représentations immédiates des « Beutez » qui le convoitent et auxquelles il devrait se consacrer, le roi est également appelé de façon ponctuelle à faire preuve de plus de sérieux en matière d’amour, à songer à son avenir matrimonial :

*Des Nymphes il peut choisir
La plus belle et la meilleure :
Ce Berger fait à plaisir
Trouuera par tout son heure.*

*Afin que nous puissions tous
Mieux danser sur la fougere,
Hé bon dieu, quand dirons nous*

²⁴⁵ Benserade, *Ballet de Psyché*, éd. cit., p. 295.

*Le Berger, & la Bergere*²⁴⁶ !

Le *Ballet des Plaisirs* (1655) comprend en effet la « première mention dans le ballet d'un espoir de mariage du roi²⁴⁷ ». Ce dernier n'est pas uniquement censé papillonner entre les plaisantes demoiselles qu'il côtoie, son rôle implique qu'il jette à terme son dévolu sur l'une d'elles. C'est d'ailleurs là où se rejoignent affaires du cœur et affaires de l'État ; et l'importance politique que revêt le mariage de Louis et Marie-Thérèse est majeure, au-delà de l'évidente nécessité de perdurer la monarchie. L'évocation d'une union matrimoniale à venir – quelque hypothétique qu'elle soit en 1655 – apporte ainsi une charge de concret à cette pièce de vers.

Ni uniquement prêt à séduire, ni seulement promis au mariage, Louis XIV est également un galant qui sait contrôler ses ardeurs, maîtrise comme il le faut ses amours, et, même si elles sont puissantes, a la capacité d'en profiter sans qu'elles ne prennent le dessus. De la même façon que le type de l'Égyptien était réinvesti dans le *Ballet des Plaisirs* de façon à mettre en valeur le roi²⁴⁸, les vers suivants recourent dans le *Ballet d'Alcidiane* (1658) à la figure du Maure et à la vigueur amoureuse traditionnellement associée à celle-ci, pour illustrer de quelle maîtrise le roi fait preuve :

*Ces Maures si bien-faits s'en vont d'un pas hardy
Dans l'empire d'Amour faire de grands vacarmes ;
Il n'est point de Galand qui n'en soit estourdy,
De ces beaux Tenebreux on redoute les armes.
Et tout cede à leurs charmes,
Blondins, adieu vous dy.*

*Vn d'entr'eux qui d'aucun ne peut estre égalé,
Dont la mine est plus haute encor que la naissance,
Agit comme vn Amant parfait & signalé ;
Mais il ne sent pas trop l'amoureuse puissance,
Et n'a, comme ie pense,
Que le teint de bruslé.*

*De mesme que son rang son cœur est singulier,
Et iamais cet Amour que tout le monde adore,
N'eut sous sa discipline vn moins souple écolier,
Quelque habile qu'il soit, le fut-il plus encore,
Le doute que ce More
Endure le colier²⁴⁹.*

²⁴⁶ Benserade, *Ballet des Plaisirs*, éd. cit., p. 246.

²⁴⁷ Canova-Green, Marie Claude, dans *ibid*, p. 246n.

²⁴⁸ Voir *supra*, p. 64.

²⁴⁹ Benserade, *Ballet d'Alcidiane*, éd. cit., pp. 417-418.

A la suite d'une reprise des clichés traditionnellement attachés à l'entité²⁵⁰ « Maures » dans la première, la deuxième strophe isole un des Maures présents dans cette entrée du groupe auquel il appartient – c'est le roi. Aussi un procédé de distinction est-il une nouvelle fois à l'œuvre : une fois convié l'imaginaire associé aux Maures, le texte rebondit et met en exergue le roi qui ne garde de cette figure que les aspects positifs et affiche ses défauts corrigés. La séduction est ainsi toujours mise en avant, et permise par une ardeur telle qu'elle peut être comparée à celle des Maures, mais que le roi, si puissant, et de si bon cœur, est évidemment apte à contrôler. Dans les deux derniers vers, un détour – d'un goût peut-être douteux pour notre œil contemporain – est même effectué, qui, mobilisant la réalité, celle de l'esclavage, et non plus un *topos* comique, élargit encore la marge de définition de la figure du monarque : comme les Maures « littéraires », il était animé d'une immense passion – maîtrisée néanmoins –, à l'inverse des Maures « véritables », il n'est pas maintenu par les fers²⁵¹.

Au fil des ballets, l'amour reste traité avec une intensité singulière. Des courtisans, on évoque les amourettes comme les mariages (une nouvelle fois, l'appareil critique de Marie-Claude Canova-Green se révèle d'ailleurs particulièrement utile, car le travail qu'elle a mené permet de connaître la teneur des relations entre les participants). En même temps que se poursuit l'entretien de l'image du roi comme jeune homme plaisant et plein de vigueur²⁵², l'amour prend une importance croissante, s'intégrant toujours davantage à l'ambiance générale.

On lui attribue par exemple une certaine capacité d'action lorsque des vers du *Ballet de la Raillerie* (1659) le montrent mettant fin à une dispute au cours de laquelle on mesure qui du bonheur (incarné dans l'entrée par le roi) ou du mérite est le plus important :

*L'un soutient que c'est le Bonheur,
L'autre dit que c'est le Merite ;
Et chacun des deux se dépite
A cause qu'il ne peut régler ce point d'honneur,
Tant la difference est petite.
[...]
La-dessus intervient l'Amour
Sans dire garre ;
Et pour finir la bagarre,
Il a ces mots prononcez.*

²⁵⁰ Entité, car, comme pour les Bohémiens et les Égyptiens, la qualification est pour le moins floue. L'analyse qui suit montre d'ailleurs que le terme de « Maure » peut tout à fait faire référence à l'Afrique entière.

²⁵¹ On pourrait même ajouter qu'il n'a pas besoin des fers pour se tenir, car sa seule force de volonté le lui permet. Il semble entendu que le roi fasse bon usage de sa liberté.

²⁵² Dans le *Ballet de la Raillerie* (1659), par exemple, il est un ris et « La grace à le former s'est si bien employée / Qu'il n'est point de Beauté si modeste aujourd'huy / Qui ne voulut avec luy / Rire à gorge déployée » (Benserade, *Ballet de la Raillerie*, éd. cit., p. 446).

*C'est le Bonheur tout pur, & j'en enrage assez,
Vne pureté si grande
N'est pas ce que je demande :
Sans cesse du Merite il est accompagné,
Et vous auez tous deux gagné²⁵³.*

L'amour coupe court au débat et fait gagner le bonheur, gageant que ce dernier est forcément « accompagné » de mérite. L'atmosphère que semblent vouloir faire paraître les livrets est bien celle d'une félicité grandissante. La jeune cour est toute animée d'amour, et ses feux portent sur le souverain également :

*Les Demons vos sujets endurent mille peines,
Car outre l'Interest, outre l'Ambition,
Amour leur fait sentir ses rigueurs inhumaines,
C'est une imperieuse, & forte passion,
Tous en sont agitez d'une terrible sorte :
De s'enquerir comment le Monarque se porte
Parmy de si grands maux, & de si contagieux,
La curiosité n'en appartient qu'aux Dieux²⁵⁴.*

Dernier ballet avant qu'advienne une nouvelle inflexion, celui de l'*Hercule amoureux* (1662), montre enfin une victoire de l'amour sur la guerre, que permet une situation politique pacifiée.

*Donc la guerre estant finie,
Loin d'estre les bras croisez
A des Traueaux oposez
Mars applique son genie ;
Donc il met les armes bas,
Et ne se repose pas
Quand ses mains de sang son nettes,
Mais dans vn calme si doux
Assis entre les Planettes
Il regne & veille sur nous.*

*Le Bonheur en abondance
Par luy nous sera versé
De son Ciel où l'a placé
L'Eternelle Prouidence :
C'est là qu'il sait présider,
Et qu'on luy voit décider*

²⁵³ *Ibid.*, pp. 449-450.

²⁵⁴ Benserade, *Ballet de l'Hercule amoureux*, éd. cit., pp. 579-580.

*Des fortunes de la Terre,
Nul n'est parvenu si haut,
Il est le Dieu de la Guerre,
Et gouverne comme il faut.*

*Venus aymable & charmante
Le domte dans [sic] l'affoiblir,
L'occupe sans le remplir
Soit presente, soit absente :
Plutost émeu que troublé
Son cœur n'est point accablé
Sous une indigne victoire,
Et mettant ses fers au jour
Il n'oste point à sa gloire
Ce qu'il donne à son Amour²⁵⁵.*

Ces vers témoignent de la transition qui s'opère politiquement, car une trêve est permise par la paix avec l'Espagne, et artistiquement – pour l'art officiel tout au moins –, parce que le règne de l'amour fera suite à sa victoire. Dans la strophe centrale, on retrouve même une justification théologique du pouvoir du roi (« De son Ciel où l'a placé / L'Eternelle Prouidence ») – qui peut rappeler la théorie d'une supériorité française développée par Bouhours.

Les dernières années des ballets de Benserade présentent un certain équilibre entre amour et honneur guerrier ; tous deux sont valorisés, et, selon les événements politiques, se font parfois l'un ou l'autre une place plus importante. Le *Ballet des Muses* (1666), par exemple, comprend quelques vers qui ne traitent que de la récente participation de la France à la guerre anglo-hollandaise²⁵⁶, dans lesquels le poète va jusqu'à promettre de donner sa voix à la célébration de succès à venir (c'est ce sur quoi porte le second sizain) :

*La Nymphe [le roi] merueilleuse agreable & terrible,
Des Ours et des Lyons médite un meurtre horrible,
Et va rendre a nos bois leur antique bonheur :
L'enuie a beau gronder, elle n'en peut rien dire,
Et des Antres obscurs ne sort point de Satyre
Qu'elle craigne, & qui donne atteinte à son honneur.*

*A son rare merite on rend vn juste hommage,
Le chant melodieux des Cignes de nostre âge
S'apreste à le louer par des tons redoublez,
Et ce mesme merite au Temple de Mémoire
D'une commune voix attent la mesme gloire,*

²⁵⁵ Benserade, *Ballet de l'Hercule amoureux*, éd. cit., pp. 581-582.

²⁵⁶ Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, *Ballet des Muses*, éd. cit., p. 798n.

*Jugé par l'Avenir les Siecles assemblez*²⁵⁷.

A la suite directe de ces mots tout de même lourds de sens et à l'implication sérieuse, un petit quatrain fait toutefois retomber le ballet dans la légèreté, puisqu'y sont évoqués les problèmes de cœur du Marquis de Villeroy²⁵⁸. Le ton des derniers ballets est en somme assez équilibré. Un peu plus tard dans les *Muses*, guerre et galanterie sont par exemple confondues, puisqu'il y est dit que le roi, par ses succès militaires, « efface en allant / Tout ce que les ZEGRIS, & les ABENCERRAGES / Ces illustres Courages / Firent de plus *galant*²⁵⁹. »

Tempéré ou non par les événements extérieurs, l'amour a donc bien pris une importance majeure au fil des années, et l'exploitation de ce thème a sans doute préparé le terrain à celle qui en est faite dans les grandes fêtes, lesquelles marquent un passage clair à une galanterie d'État. Au cours de celles-ci sont réinvesties les valeurs propres aux rapports amoureux, cette reprise concourant peut-être à adoucir une exponentielle domination de nature politique.

3.1.2 Plaisir d'offrir

Parce que sa pensée de la représentation et de la performativité apporte une vision particulièrement éclairante de la propagande louis-quatorzienne lorsqu'elle évolue vers une complexité et une hauteur toujours plus grandes, nous ouvrirons ce sous-chapitre avec Louis Marin. Dans *Le Portrait du roi*, le critique évoque la « subordination²⁶⁰ » qu'il existe entre pouvoir et représentation, subordination « double et réciproque²⁶¹ » ;

Première relation : l'institution du pouvoir s'approprie la représentation comme sienne. Il se donne des représentations, il produit ses relations de langage et d'image. A quelles fins ? Deuxième relation : la représentation, le dispositif de la représentation produit son pouvoir, il se produit comme pouvoir²⁶².

Posant que le pouvoir est une « réserve de force », il écrit également :

En ce sens, pouvoir c'est *instituer* comme loi la puissance elle-même conçue comme possibilité et capacité de force. Et c'est ici que la représentation joue son rôle en ce qu'elle est à la fois le *moyen* de la puissance et sa *fondation*. D'où l'hypothèse [...] que le dispositif représentatif opère la transformation de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en *modalisant* la force en puissance et d'autre part en *valorisant* la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant²⁶³.

Ou, ailleurs, que

²⁵⁷ Benserade, *Ballet des Muses*, éd. cit., pp. 798-799.

²⁵⁸ « A cette mine langoureuse, / Nymphé, il parest que vous avez besoin / Qu'une autre Nymphé prenne soin / De vous ayder à devenir heureuse. » (*Ibid.*, p. 799.)

²⁵⁹ Benserade, *Ballet des Muses*, éd. cit., p. 803. Notre italique.

²⁶⁰ Marin, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 9.

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Idem.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 11.

le pouvoir, et le pouvoir politique en particulier, est l'effet d'un système de représentation dans la mesure où la représentation a opéré la transformation de la force en puissance et celle de la puissance en pouvoir²⁶⁴.

Compte tenu de ce que l'on a décrit jusqu'alors, il nous semble que ces propos conviennent beaucoup aux mécanismes inhérents à la politique culturelle à l'œuvre au cours du règne de Louis XIV, à l'endroit de la propagande permise par les ballets de cour, en spectacles et en textes. Toutes ces œuvres contribuent bien à *représenter* le roi, lui permettant de légitimer et d'asseoir son pouvoir. Elles participent de la performativité de ce pouvoir et sont donc indispensables à son maintien.

Dans les divertissements de cour, tout ne se produit pas de façon directe, et le pouvoir fait appel à d'autres ressources qui puissent le servir que les discours qui portent sur lui et le soutiennent ouvertement. Faisant appel à d'autres systèmes de valeurs que le sien propre – ici la galanterie –, le pouvoir peut s'affirmer à l'aide de nouvelles justifications tout en feignant de s'adonner à d'autres activités. C'est ce qui se produit lorsqu'interagissent propagande et galanterie : mobilisés dans le contexte politique des divertissements royaux, les enjeux de cette dernière sont démultipliés. Ils ne sont pas uniquement récupérés par le pouvoir, dans un emprunt à sens unique ; dès le départ, galanterie et discours du pouvoir ne sont pas étrangers. L'usage qui est fait du galant dans les spectacles officiels lui assure toutefois une résonance propre à ce contexte. Ainsi agit la mobilisation du plaisir dans les spectacles de cour, et plus généralement de l'érotique galante, en réinvestissant les rapports amoureux ou le discours sur ceux-ci dans un cadre politique. La « modalisation » de la force dont parlait Louis Marin passe donc par l'amour.

Du point de vue concret de la politique culturelle de l'État en ces temps, le début du règne personnel de Louis XIV est décisif. Les *Lettres patentes* avec lesquelles nous avons ouvert ce travail en étaient la preuve, inaugurant une entreprise d'institutionnalisation artistique habilement orchestrée. Le roi est toutefois loin d'être seul instigateur de ce projet : Colbert, ministre du monarque après avoir été intendant de feu Mazarin, entame en 1662 des « projets de célébration du règne de Louis XIV²⁶⁵ », pour lesquels il est secondé de Chapelain, qu'il somme de constituer des lettres de gratifications afin d'organiser le mécénat royal. Colbert se charge également de constituer la « Petite Académie », laquelle « formulera des inscriptions pour les “Mémoires et Monuments à la Gloire du roi”²⁶⁶ ». Parmi les tâches du ministre figure

²⁶⁴ Marin, Louis, « Le pouvoir et ses représentations » dans *Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon et alii, Paris, Kimé, 2005, p. 75.

²⁶⁵ Duprat, Anne, « Introduction » à Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007, p. 21.

²⁶⁶ Viala, Alain, *La France galante, op. cit.*, p. 93.

aussi celle d'agrandir Versailles, de l'adapter à un usage plus fréquent : c'est à cet effet qu'émerge le projet des *Plaisirs de l'île enchantée* (qui prendront place en 1664), pour lequel Colbert s'entoure également de Charles Perrault et du duc Saint-Aignan. Selon Alain Viala, la présence de ces deux hommes est alors cruciale : « Voilà donc deux galants en chevilles ouvrières de la culture d'État.²⁶⁷ ». Comme Benserade avant eux dans les ballets, les deux hommes mettront à profit leur bagage galant au profit de l'organisation des *Plaisirs*, et donc de la glorification monarchique. Il s'y produira une *représentation* du roi faisant appel à des mécanismes de séduction habilement réinvestis pour asseoir son pouvoir politique.

Bien qu'elles s'écartent quelque peu de notre corpus principal, les fêtes galantes sont ici importantes parce qu'elles s'inscrivent dans sa continuité. On a vu en effet de quelle manière la galanterie se fraie un chemin dans les divertissements royaux, avant l'officialisation majeure que réalisent ces célébrations monumentales. *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) permettent ainsi de constater à quoi peut mener le mariage de la propagande et de la galanterie, à un moment où le pouvoir absolu s'affirme toujours davantage, et où l'on confère une importance croissante au lieu précis, d'où devrait partir son rayonnement, Versailles²⁶⁸.

*Les Plaisirs de l'île enchantée. Course de bague, Collation ornée de Machines, Comédie de Molière de la Princesse d'Élide, mêlée de Danse et de Musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'Artifice : Et autres Fêtes galantes et magnifiques ; faites par le roi à Versailles, le 7^e Mai 1664. Et continuées plusieurs autres Jours ; à la fin d'un titre d'une telle longueur, annonce pompeuse de grandioses célébrations, dont la durée demeure indéterminée, on laisse à l'imagination la tâche de se figurer le prolongement de ce 7 mai 1664. L'édition des *Plaisirs* a pour mission, il est certain, de faire part de la magnificence qui anima la première fête de Versailles, ou, quelle qu'elle ait été, d'assurer tout au moins la diffusion d'une telle idée.*

Nous en appelons plus haut à Louis Marin pour dire combien le pouvoir dépendait de la représentation pour justifier sa force ; *Les Plaisirs* en sont un exemple éloquent, car le pouvoir saurait difficilement s'y *performer* davantage. Nous n'irons pas jusqu'à écrire que tout se trouve

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁸ « Mieux, c'est comme lieu de plaisir que Versailles est une figure du pouvoir du roi : l'absolu de Versailles est celui de l'agrément et du charme. La construction de Versailles comme lieu va ainsi de pair avec la production d'une forme spécifique du pouvoir : un pouvoir agréable, dont la forme est le plaisir qu'il procure. // Avec les fêtes de 1664 et les publications qui les entourent, le pouvoir s'approprie en effet l'esthétique galante élaborée dans les milieux mondains quelques décennies plus tôt et fondée sur une valorisation du plaisir et de l'agrément. » (Grihl, *Écriture et action. XVII^e-XIX^e siècle, une enquête collective*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016, p. 216).

dans cette revendication de *plaisir* permise par le titre, mais elle signifie certainement beaucoup ; le plaisir est « principe et but²⁶⁹ » de cette célébration.

Si les plaisirs sont ainsi au centre des fêtes, c'est qu'ils manifestent la prospérité du royaume et la paix dont le Roi est le promoteur. Les plaisirs donnent à voir le pouvoir royal²⁷⁰.

Marine Roussillon rapporte quelle comparaison amoureuse permet le récit-cadre des *Plaisirs* et de quelle portée il est doté. S'inspirant du *Roland furieux* de l'Arioste, il donne au roi le rôle du chevalier Roger, lequel, avec ses compagnons, doit combattre la malfaisante Alcine. Cette confrontation permet l'opposition de deux types d'amour, ou usages de l'amour, ainsi la valorisation de l'un d'eux ;

La magicienne Alcine retient les meilleurs chevaliers français prisonniers pour en faire ses amants. [Elle] est dominée par l'amour-propre et l'égoïsme. Son plaisir est fondé sur un amour non partagé [...] *au contraire la générosité du plaisir royal est signalée*²⁷¹.

C'est un plaisir « généreux » que celui du roi, alors, contrairement à celui d'Alcine qui n'aurait pour bénéficiaire que sa propre personne. Même en matière de plaisir surviennent alors des possibilités de distinction, en polarisant et hiérarchisant ses diverses manifestations. Car, quand les chevaliers sont illégitimement captifs auprès d'Alcine, « retenus par les doubles charmes de la beauté, quoique empruntée, et du savoir de cette Magicienne²⁷² », le roi ne fait quant à lui preuve que de disponibilité et de dévotion à autrui :

*De ce cœur généreux, c'est l'ordinaire emploi,
D'agir plus volontiers pour autrui que pour soi,
La principalement sa force est occupée :*

*Il efface l'éclat des Héros anciens,
N'a que l'honneur en vue et ne tire l'épée
Que pour des intérêts qui ne sont pas les siens*²⁷³.

L'attitude attribuée à Alcine se laisse décrire par quelques termes pascaliens, la magicienne étant présentée par ce récit-cadre des *Plaisirs* comme tyrannique d'une façon qui rejoint ce qu'en dit le philosophe. « La tyrannie consiste au désir de domination, universel et hors de son ordre²⁷⁴. », « La tyrannie est de vouloir avoir par une voie ce qu'on ne peut avoir que par une autre. On rend différents devoirs aux différents mérites [...]»²⁷⁵ ; ces extraits du fragment 332

²⁶⁹ Roussillon, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant... », *art. cit.*, p. 66.

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ Roussillon, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant... », *art. cit.*, pp. 67-68. Nos italiques.

²⁷² *Les Plaisirs de l'île enchantée* dans Molière, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., 522.

²⁷³ *Ibid.*, p. 524.

²⁷⁴ Pascal, *Pensées sur la justice*, éd. Marc Escola, Paris, GF, 2011, p. 157.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 158.

(classement Brunschvicg) des *Pensées sur la justice* peuvent aisément s'appliquer au comportement d'Alcine, puisqu'elle prétend se faire aimer de chevaliers qu'elle contraint à rester à ses côtés. Loin de nous l'idée d'attribuer au discours officiel une reprise de la pensée pascalienne, c'est impossible en tout point²⁷⁶. On poursuivra en revanche sur le chemin de la tyrannie pour ce qu'elle représente au sein de l'érotique galante. Cette dernière, et ce non sans lien avec les implications de l'amour et de la guerre qu'on a vues plus haut, dénonce en effet la tyrannie amoureuse. Alcine n'agit pas en amour selon ce qu'attendraient d'elles les principes galants, car ceux-ci recommandent non pas qu'elle choisisse les chevaliers qui devraient l'aimer, mais qu'elle se laisse choisir en premier lieu. Elle est alors en faute et ne se comporte pas en bonne amante.

Les enjeux de ses agissements restent en somme assez limpides à l'échelle du spectacle et de son sous-texte politique. Conscientisée ou non, l'exposition d'une ennemie comme tyrannique permet automatiquement de présenter celui qui lui fait face comme non tyrannique, et légitime l'exercice du pouvoir de celui-ci. Distinction à nouveau, portée politique encore.

Cette opposition [entre un plaisir égoïste et un plaisir généreux] est ici interprétée en termes politiques : la recherche du plaisir égoïste est dangereuse pour l'État, alors que celle du plaisir généreux en signale le bien-être et le bon gouvernement. [...] *Se construit ainsi un mode de discours par contre-point* : l'éloge royal se fera dans l'exhibition des qualités que les fêtes de Louis XIV atteignent et qui échappent à la Magicienne. La force du discours réside non dans une présentation en noir et blanc, mais dans la construction d'une gamme où chaque élément prend sens selon la relation qu'il entretient avec l'un des pôles²⁷⁷.

Ce que décrit Roussillon décline encore et s'accorde avec ce que nous avons pu constater jusqu'à présent, soit une production de sens par système(s) dans les divertissements officiels, et une nécessaire relativité dans la définition du pouvoir royal, profitant d'interactions entre réseaux sémiotiques. En faisant appel au modèle amoureux, il devient donc possible pour le discours politique sous-jacent de ces fêtes de tirer profit de jugements préétablis, en matière de bon ou de mauvais plaisir.

Or Alcine n'est pas le seul personnage féminin des *Plaisirs de l'île enchantée* dont le comportement amoureux ne convient pas aux attentes galantes : le divertissement contient une comédie-ballet dont l'héroïne, bien qu'elle agisse à l'inverse de la magicienne, ne correspond pas non plus aux attentes galantes. Ainsi, si Alcine fait preuve d'une redoutable tyrannie en

²⁷⁶ Idéologiquement comme, plus prosaïquement, chronologiquement. Néanmoins, dans la mesure où le courant critique qui nous influence dans ce travail est fortement lié à Louis Marin, et que ce dernier a beaucoup réfléchi à partir de Pascal, il nous semble qu'il fasse sens de brièvement faire appel au philosophe pour éclaircir ces conflits de pouvoir.

²⁷⁷ Roussillon, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant... », *art. cit.*, pp. 72-73. Nos italiques.

contraignant par tous les moyens des chevaliers à l'aimer, la Princesse d'Élide de la pièce éponyme elle, est *cruelle* de ne pas répondre à l'amour de ses prétendants. Cette princesse, alors que son père Iphitas souhaite lui trouver un époux, refuse le mariage, s'arrogeant « la gloire de refuser²⁷⁸ » les propositions qui lui sont faites. La comédie se terminant sur un retournement de situation, qui voit à la fin du cinquième acte le « changement de cœur de la Princesse²⁷⁹ », celle-ci n'en reste pas à sa seule cruauté. Cette dernière fut toutefois excessive, puisqu'elle était risible (et inversement). Cette attitude est alors elle aussi dotée d'une résonance politique, parce qu'elle constitue une autre manifestation de la tyrannie féminine potentiellement nuisible à l'amour, automatiquement comparée avec la générosité royale. Puisqu'« en amour [...] la force prime le droit et [que] les victimes de ces abus d'autorité peuvent avec quelques raisons se plaindre d'être l'objet d'une "injustice"²⁸⁰ », le pouvoir royal n'en est que plus *justifié*, une fois encore.

Cette récupération de modèles galants s'illustre encore autrement, dans ces *Plaisirs* comme pour la plupart des fêtes, à un niveau plus global : le fait même que le roi organise des divertissements, leur permette de prendre place, est également porteur de sens. Lorsqu'elles adviennent, les fêtes de cour ne sont pas présentées comme issues de nulle part, mais envisagées et proposées comme un présent, offert aux reines ainsi qu'à la cour²⁸¹ :

Effet de la bonté et de la libéralité du roi, il était un « régale », un « cadeau » que celui-ci destinait à sa cour et plus particulièrement aux dames de son entourage, comme cette fête de Versailles de juillet 1668, résolue « pour réparer en quelque sorte ce que la cour avait perdu dans le carnaval pendant son absence » [ces derniers mots sont de Félibien dans la relation de la fête de 1668]. Geste qui, parce qu'il relevait d'un désir de plaire, plaçait le divertissement royal sous le signe de la galanterie, de son éthique de l'honnêteté et de la distinction. Le monarque cherchait à plaire et à faire plaisir par le don du divertissement, ainsi qu'il le révélait dans une note adressée à Colbert en mai 1664, où il exposait son projet d'organiser une loterie qui « fera plaisir à bien des gens qui sont ici, dont les reines sont les premières »²⁸².

Dans ce qu'ils représentent comme par leur principe, les divertissements de cour se voient donc déterminés par le plaisir, ce qui s'exprime clairement pour *Les Plaisirs* de 1664, mais que l'on peut aussi appliquer rétroactivement aux ballets de cour (même avant Louis XIV, bien que le poids du plaisir soit certainement exponentiel au fil des années).

²⁷⁸ Molière, *La Princesse d'Élide* dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 585.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 587.

²⁸⁰ Pelous, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant*, op. cit., p. 61.

²⁸¹ La relation s'ouvre en effet ainsi : « Le Roi voulant donner aux Reines, et à toute sa Cour le plaisir de quelques Fêtes peu communes... », *Les Plaisirs de l'île enchantée*, éd. cit., p. 521.

²⁸² Canova-Green, Marie-Claude, « *Ces gens-là se trémoussent bien...* ». *Ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 38.

Cette logique du don s'intègre forcément à la galanterie, en particulier dans la mesure où les reines sont les premières destinataires de ces spectacles et célébrations. En *donnant pour plaire*, le roi recourt bien à une mécanique initialement liée à la séduction, mais vis-à-vis de ses sujets. Il se présente alors comme un galant homme dans la part fictionnelle des œuvres auxquelles il prend part – comme c'était déjà le cas dans les ballets –, ainsi que dans la mise en scène entourant l'organisation des fêtes. Le résultat escompté est que les sujets *aiment* leur roi, réaction naturelle à la preuve d'amour de sa part que représentent les divertissements qu'il leur offre. Le passage à une galanterie d'État permet bien d'adoucir le rapport au pouvoir, peut-être même de faire croire à un adoucissement de ce dernier. D'après une analyse qu'elle consacre principalement à la figure du chevalier – question extrêmement intéressante que nous ne reprendrons pas ici néanmoins –, Roussillon remarque en effet quel déplacement se produit avec *Les Plaisirs de l'île enchantée*, grâce à l'imaginaire qu'ils convoquent (et réinvestissent) :

Les Plaisirs de l'île enchantée diffusent ainsi une idéologie nouvelle qui redéfinit les relations entre le Roi et la noblesse. Le discours de l'amour galant, parce qu'il est ambigu, permet de dire une soumission légitime de la noblesse au Roi fondée sur une réciprocité d'un type nouveau, le désir et le devoir de plaire²⁸³.

L'effet des *Plaisirs* n'est donc pas uniquement immédiat, mais diffracte bien l'*idéologie* intrinsèque de la galanterie dans la réalité en imposant l'idéal galant dans les rapports avec la noblesse, ce qui met en place une nouvelle construction que le pouvoir peut exploiter. Il s'agit bien d'une « restructuration de la classe dominante et la construction d'une idéologie commune à une fraction de la noblesse et des élites nouvelles²⁸⁴. » La galanterie a donc fait son chemin des ruelles à la place publique.

A cela s'ajoute l'« intention totalisante » inhérente à la « magnificence du divertissement royal »²⁸⁵. Nous avons dit que le pouvoir absorbe les arts en les institutionnalisant, et relevé le fait que la polymorphie des divertissements royaux permet une synchronie des parts qui les composent ainsi que la production d'une idée d'unification. Rappelons ce que nous disions du traitement de la paix dans les chapitres précédents : dès lors que les situations de crises de la

²⁸³ Roussillon, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant... », *art. cit.*, p. 76.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁸⁵ Canova-Green, Marie-Claude, « *Ces gens-là...* », *op. cit.*, p. 48. Marine Roussillon relevait elle aussi l'importance de la magnificence et du fait que ces fêtes fussent être magnifiques, « cet adjectif [renvoyant] à l'exhibition du don » (« Amour chevaleresque, amour galant... », *art. cit.*, p. 69), ce que confirme le TLFi qui indique qu'un usage vieilli du mot exprime une idée de générosité sans grande mesure (« qui est riche, qui a un train de vie fastueux, qui est généreux avec éclat, qui dépense sans compter pour lui ou pour les autres »). Furetière en donne d'ailleurs une définition éloquente : « Celui qui est splendide, somptueux, qui se plaît à faire dépense en choses honnêtes. C'est la principale qualité des Princes, d'estre *magnifiques*. Le *magnifique* ne fait estat des richesses, que pour faire paroistre la grandeur de son ame, sa liberalité. On le dit aussi des choses qui ont de l'éclat, et qui ont beaucoup cousté, de la dépence qu'on fait pour paroistre. On a fait au Roy une entrée *magnifique* [...] »

Fronde et de la guerre franco-espagnole ne sont plus que de mauvais souvenirs, le royaume trouve la paix, et, sitôt ces conditions réunies, la célébration ne se fait pas attendre. Car, si les fêtes en elles-mêmes constituent un don du roi à ses nobles sujets, l'action reste ponctuelle, alors que le fait d'avoir offert au royaume rien de moins que la paix, non seulement s'adresse au pays dans son entier, mais permet un *état* de pacification, dont on peut espérer qu'il s'étende dans la *durée*²⁸⁶. Et se permettre de vivre en paix est le privilège d'un pays puissant, sinon hégémonique.

Comme pour les ballets de cour de Benserade, dans les vers du divertissement qui ouvre *Les Plaisirs*, adressés au souverain en Roger, à ses proches courtisans en chevaliers et à la reine (Marie-Thérèse), le registre encomiastique est de mise. Aussi les *personnes* sont-elles portées aux nues, le monarque le premier, comme le montraient les vers que nous citons deux pages plus haut. La glorification n'est pas seulement personnelle néanmoins, mais s'étend concrètement au royaume, à la nation française, clairement désignée. Dans une harangue à Apollon, dont les vers sont présentés comme « à la louange de la Reine²⁸⁷ », le propos porte plus sur le dieu solaire apostrophé et la grâce qu'il aurait apportée à la France que sur Marie-Thérèse d'Autriche :

*Brillant Père du jour, Toi de qui la puissance
Par ses divers aspects nous donna la naissance ;
Toi l'espoir de la Terre, et l'ornement des Cieux ;
Toi le plus nécessaire et le plus beau des Dieux ;
Toi dont l'activité, dont la beauté suprême
Se fait voir et sentir en tous lieux par soi-même :
Dis-nous par quel destin, ou par quels nouveaux choix
Tu célèbres les Jeux aux rivages François²⁸⁸ ?*

Et la réponse d'Apollon, si elle traite effectivement de la reine, encense tout autant la France et son roi.

*Si ces lieux fortunés ont tout ce qu'eut la Grèce
De gloire, de valeur, de mérite et d'adresse ;
Ce n'est pas sans raison qu'on y voit transférés
Ces jeux qu'à mon honneur la terre a consacrés :
J'ai toujours pris plaisir à verser sur la France
De mes plus doux Rayons la bénigne influence :
Mais le charmant objet qu'Hymen y fait régner,
Pour elle maintenant me fait tout dédaigner.*

²⁸⁶ Et « le Roi est attaché à la paix par désir du bien de tous » (Roussillon, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant... », *art. cit.*, p. 72).

²⁸⁷ *Les Plaisirs de l'île enchantée*, *éd. cit.*, p. 529.

²⁸⁸ *Idem*.

*Depuis un si long temps que pour le bien du monde
 Je fais l'immense tour de la terre et de l'onde,
 Jamais je n'ai rien vu si digne de mes feux,
 Jamais un sang si noble, un cœur si généreux²⁸⁹,
 Jamais tant de lumière avec tant d'innocence ;
 Jamais tant de jeunesse avec tant de prudence ;
 Jamais tant de grandeur avec tant de bonté ;
 Jamais tant de sagesse avec tant de beauté.*

*Mille Climats divers qu'on vit sous la puissance
 De tous les demi-Dieux dont elle prit naissance,
 Cédant à son mérite autant qu'à leur devoir,
 Se trouveront un jour unis sous son pouvoir.*

*Ce qu'eurent de grandeurs et la France et l'Espagne,
 Les droits de Charles Quint, les droits de Charles Magne,
 En elle avec leur sang heureusement transmis,
 Rendront tout l'Univers à son Trône soumis :
 Mais un Titre plus grand, un plus noble partage
 Qui l'élève plus haut, qui lui plaît davantage ;
 Un nom qui tient en soi les plus grands noms unis,
 C'est le nom glorieux d'Épouse de LOUIS²⁹⁰.*

Par l'intermédiaire d'une célébration de la jeune reine, ces vers permettent en fait de s'accaparer la force symbolique d'Apollon. On utilise sa voix pour louer le couple royal et la France, en s'appuyant sur l'expérience qu'on attribue au dieu solaire de façon qu'il serve d'instance décisionnelle dans la distinction du royaume de Louis XIV par rapport au monde entier. Nul n'est bien évidemment sujet à croire à cette fiction, mais le résultat de ce discours reste le même : la grandeur de la France y est glorifiée.

La Terre, les cieux et l'univers sont plusieurs fois conviés, dans ces précédents vers, mais aussi en d'autres endroits des *Plaisirs*, entretenant un récurrent fonctionnement par réseau de sens, où le traitement d'un objet est toujours relatif à d'autres. Ainsi, le printemps, louant à son tour la reine, rapporte à propos des lys, emblèmes royaux, que « Tout l'Univers charmé les respecte et les craint²⁹¹ », et les premiers vers du ballet convoquent « la Terre et les Cieux » :

*Ce n'est pas sans raison que la Terre et les Cieux,
 Ont tant d'étonnement pour un Objet si rare ;
 Qui dans son cours pénible, autant que glorieux,
 Jamais ne se repose et jamais ne s'égare²⁹².*

²⁸⁹ Remarquons que, tout en étant destinataire des *Plaisirs*, la reine se voit elle aussi qualifiée de « généreux[se] ».

²⁹⁰ *Les Plaisirs de l'île enchantée*, éd. cit., pp. 529-530.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 532.

²⁹² *Ibid.*, p. 522.

Sans les vers consacrés à Apollon évoquant la France (ils figurent au-dessus, mais rappelons-les : « Dis-nous par quel destin, ou par quels nouveaux choix / Tu célèbres les Jeux aux rivages François ? », puis « J'ai toujours pris plaisir à verser sur la France / De mes plus doux Rayons la bénigne influence »), l'exaltation pourrait porter sur le monarque seul. L'association aussi claire effectuée avec le royaume a d'autres conséquences d'importance : le discours sous-jacent des fêtes n'est pas uniquement à la gloire du roi, il est à la gloire de la France. Non seulement font-elles montre du même impérialisme que l'on avait décelé dans les ballets mais, compte-tenu de l'idéologie inhérente à la galanterie, se teintent surtout de ce qui ressemble fort à une première forme de nationalisme. On constate ainsi que le mouvement décelé dès 1661 se poursuit en évoluant.

A mesure qu'avance le règne de Louis XIV, le discours sous-jacent des spectacles officiels laisse voir une évolution constante de l'image du monarque : au fil des années, il gagne en puissance, et celle-ci même prend de l'ampleur, s'exerçant sur des territoires toujours plus élargis.

Parmi les spectacles de la décennie 1660, le pouvoir trouve dans la comédie-ballet de nouveaux biais de célébration, à l'aide des ambitions (artistiquement) unificatrices dont sont dotés ces spectacles moliéresques. Bien qu'elles ne soient pas directement écrites dans une optique unique de propagande, elles sont susceptibles d'être récupérées, parce que la totalisation à laquelle elles tendent correspond aux ambitions du pouvoir en ces temps, zénith du règne louis-quatorzien. Cette décennie voit tout perdurer et s'intensifier. Le rapport entretenu avec autrui reste semblable, mais le discours encomiastique atteint un tel niveau qu'il commence à se figer, ce qui l'expose au risque de se perdre. Que faire alors, lorsqu'il semble que les réserves de louanges ne satisfassent plus l'omnipotent souverain ?

3.2 La fête est finie

Il ne serait pas exagéré de désigner les premières décennies du règne de Louis XIV comme celles d'une certaine apothéose du ballet de cour. Or une apothéose, toute fastueuse qu'elle soit, annonce souvent une fin prochaine... L'éloge du monarque, dans les ballets de Benserade, grandit tant, qu'il semble se perdre lui-même. Un nouveau type de spectacle apporte pourtant de quoi varier les stratégies de propagande : *unificatrice* et progressivement plus *unifiée*, la comédie-ballet présente de nombreuses qualités qui, si elles sont investies dans un contexte politique, sont sujettes à être opportunément récupérées par le pouvoir.

3.2.1 Ambitions d'un nouveau genre

Les années 1660 sont aussi celles d'une cohabitation nouvelle, qui fait perdre à Benserade l'exclusivité dont il avait bénéficié durant les dix premières années de son service de poète officiel. En effet, Molière rentre à la capitale, développant vite un nouveau type de spectacle qui doit beaucoup aux ballets de cour et plaît vraisemblablement beaucoup au roi.

Molière et sa troupe arrivent à Paris peu de temps avant les changements du début des années 1660. De retour en 1658, présents à la cour dès 1659 – ils forment la troupe de Monsieur –, ils créent *Les Précieuses ridicules* à l'automne, jouent, pour ce qui est des pièces moliéresques, *Dépit Amoureux*, *Le Médecin volant*, *Le Cocu imaginaire*, *L'Étourdi* en 1660, puis, outre des reprises, *Don Garcie de Navarre* et *L'École des maris* l'année suivante. A l'été 1661, enfin, *Les Fâcheux* marquent à Vaux la première entreprise de Molière qui mêle danse, musique et théâtre. L'œuvre est galante, dans sa forme, inédit assemblage de comédie parlée et d'entrées de ballet, comme dans son thème : sont *fâcheux* ceux qui, contrairement aux honnêtes hommes ou femmes, méconnaissent les bienséances, ne font pas preuve de tempérance ; leur extravagance empêche dans cette pièce deux amants de se retrouver. Le spectacle plaît à Louis XIV et est repris deux fois à Fontainebleau la semaine suivante, augmenté d'un personnage dont on dit devoir la présence à une suggestion de sa part²⁹³. Une telle rapidité témoigne sans doute du goût que prit le monarque à ce nouveau type de divertissement, mais montre aussi la vivacité de sa réaction aux festivités qui lui furent offertes par Fouquet.

Cette reprise des *Fâcheux* constitue une étape majeure dans l'appropriation par le roi de personnalités artistiques d'abord engagées à Vaux par Fouquet²⁹⁴. Au vu du mécanisme de « don » à l'œuvre pour les divertissements et de ses effets, dont on a vu les exemples paroxystiques des fêtes de Versailles dès *Les Plaisirs* de 1664, il fait sens que Louis XIV se soit assuré de devenir le seul et unique promoteur de ces spectacles, avortant sans délai toute tentative externe susceptible d'entraver son ascension. Agir en mécène, comme le fit le surintendant des finances, eût équivalu dans cette optique à prétendre agir en souverain. Lorsque, dans le *Ballet de l'Hercule amoureux* (1664), des vers de Benserade font allusion au procès de Fouquet²⁹⁵, l'imagerie conviée est d'ailleurs la même que celle qui servit à

²⁹³ Sur les circonstances de la création des *Fâcheux*, voir la dédicace de Molière « Au Roi », ainsi que l'avertissement (Molière, *Œuvres complètes*, t. I, pp. 147-148 et 149-150), de même que la notice de la pièce dans cette édition (Forestier, Georges, Bourqui, Claude et Piéjus, Anne, dans *ibid*, pp. 1268-1270).

²⁹⁴ Voir Smith, Gretchen Elizabeth, *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédies-Ballets. Staging the courtier*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2005, p. 45.

²⁹⁵ C'est Marie-Claude Canova-Green qui évoque en note cette idée qui nous semble plausible (dans Benserade, *Ballet de l'Hercule amoureux*, éd. cit., p. 594n).

disqualifier les frondeurs dans les ballets de la décennie précédente. Les vers suivants prennent place lors de l'entrée du roi en soleil :

*N'est-on pas trop heureux qu'il fasse son mestier
Dans ce Char lumineux où rien que luy n'a place,
Mené si seurement, & de si bonne grace
Par un si difficile & si rude sentier ?*

*Des secrets Phaëtons les grands et vastes soins
Pouvoient bien s'attirer la foudre et le naufrage,
Si pour la chose mesme il faut tant de courage,
Pour la seule pensée il n'en faut guère moins.*

*Voyant plus par ses yeux que par les yeux d'Autruy,
Il empeschera bien ces petits feux de luire,
Par sa propre conduite il songe à se conduire
Tout brillant des clartés qui s'échappent de luy²⁹⁶.*

Seul mécène possible, presque patron des arts, Louis XIV est bien l'unique instance qui puisse faire briller les créateurs de son temps. Comme les *Lettres patentes* avec lesquelles nous avons ouvert ce travail, l'arrestation de Fouquet est une part de l'action concrète du roi pour assurer son hégémonie de mécène, et plus généralement sa souveraineté politique, en cette année charnière qu'est 1661. Et si les *Lettres* sonnaient en mars comme une promesse (voire une menace), l'arrestation de Fouquet du 5 septembre est la preuve tangible de l'omnipotence à l'œuvre, et l'application des conditions du décret du 19 mars. En s'appropriant le réseau qu'avait constitué le surintendant, à la suite de cet événement, le monarque capte ses potentialités et, donc, sa puissance, et ne fait ainsi que consolider la sienne. Marie Claude Canova-Green suggère même que le roi récupère avec cela l'image d'honnête homme, « du parfait *galant'uomo*²⁹⁷ » que s'était forgée Fouquet.

Il se trouve que, comme pour les ballets, et comme pour les fêtes, le rôle des comédies-ballets devient également celui d'exalter la paix et le plaisir. Après *Les Fâcheux*, première tentative de Molière d'œuvre mixte, en viennent onze autres²⁹⁸. Elles présentent une hétérogénéité semblable à celle des ballets de cour, redoublée de l'assemblage de deux types

²⁹⁶ Benserade, *Ballet de l'Hercule amoureux*, éd. cit., p. 594.

²⁹⁷ Canova-Green, « *Ces gens-là ...* », op. cit., p. 218.

²⁹⁸ *La Princesse d'Élide* (1664), *Le Mariage forcé* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *La Pastorale comique* (dans le *Ballet des Muses*) (1666), *Le Sicilien* (1666), *George Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché* (1671), *Le Malade imaginaire* (1673). On pourrait ajouter à cette liste *Le Ballet des ballets*, sorte de pot-pourri commandé par le roi en 1671.

de spectacles dont l'un est déjà protéiforme, le ballet de cour, tout en étant dotées d'une cohérence narrative plus importante que celui-ci.

Alors que les ballets de cour présentaient plutôt une certaine diversité, la comédie-ballet tend davantage au « syncrétisme²⁹⁹ », dès son développement. Molière exprime dans son « avertissement » aux *Fâcheux* le souci de lier harmonieusement les scènes et entrées de différente nature, fournissant des paroles qui pourraient aisément valoir comme définition, ou coup d'envoi du genre : « 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 Comédie³⁰⁰. » « Une seule chose », et dans un but précis : le plaisir du roi³⁰¹. C'est donc une autre déclinaison de ce que l'on a vu jusqu'alors. On ne s'attardera pas une nouvelle fois sur les pouvoirs du plaisir en propagande, sinon pour une question précise, qui fait suite à l'analyse de certaines figures que nous avons analysées précédemment. En 1666 vient le *Ballet des Muses* et, en son sein, une combinaison artistique à la portée politique majeure, à laquelle Molière et Benserade participent tous deux.

*Le célèbre Molière est dans vn grand éclat
Son mérite est connu de Paris jusqu'à Romme
Il est auantageux par tout d'estre honneste homme
Mais il est dangereux avec luy d'estre vn Fat³⁰².*

Ce sont là les seuls vers que Benserade ait jamais adressés à Molière. Le *Ballet des Muses* qui les contient réunit le poète et le dramaturge, et celui-ci s'y produit avec sa troupe. L'année 1666 est pour Molière celle du *Misanthrope* et du *Médecin malgré lui* ; il est un auteur à succès, et plutôt en faveur, bien que la création du *Tartuffe* en 1664 l'ait sans doute fait déchoir de la position particulièrement enviable qu'il avait occupée peu avant³⁰³. Ces quelques vers de Benserade le présentent comme un auteur influent dont on pourrait craindre la plume, tout en

²⁹⁹ Canova-Green, Marie-Claude, « *Ces gens-là...* », *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁰ Molière, « Avertissement » aux *Fâcheux*, *Œuvres complètes*, t. I, *éd. cit.*, p. 150.

³⁰¹ Canova-Green, Marie-Claude, « *Ces gens-là...* », *op. cit.*, p. 25.

³⁰² Benserade, *Ballet des Muses*, *éd. cit.*, p. 782.

³⁰³ « Que le roi et Saint-Aignan aient fait appel à Molière était dans l'ordre des choses : celui-ci était alors au sommet de la faveur comme venait d'en témoigner le baptême de son fils Louis (le 28 février 1664), qui avait eu pour parrain le roi et pour marraine Madame [...] » (Forestier, Georges, Bourqui, Claude, Piéjus, Anne, « Notice » des *Plaisirs de l'île enchantée* dans Molière, *Œuvres complètes*, t. I, *éd. cit.*, p. 1393).

faisant assez clairement référence à l’Affaire déclenchée deux ans plus tôt – les deux premiers vers ne laissent que peu de place au doute³⁰⁴.

En 1666, lorsque prend place le *Ballet des Muses*, la cour vient d’expérimenter plus de neuf mois de deuil, qui font suite à la mort d’Anne d’Autriche³⁰⁵, et d’interruption des divertissements. Des pièces sont jouées à Paris, où les théâtres étaient restés fermés un mois, mais la cour ne retrouve les spectacles qu’en décembre avec ces *Muses*. Ce ballet est doté d’une structure complexe, et, les sources qu’on en possède divergeant quelque peu entre elles, entre autres parce que des intermèdes vinrent s’ajouter aux reprises, il n’est pas forcément aisé de le comprendre bien. Sa portée est considérable néanmoins, à la fois par son thème et par son organisation : les neuf muses s’y suivent, dans treize entrées diverses en tons comme en types, entrecoupées d’intermèdes, comiques par exemple, et où se côtoient courtisans et professionnels, pour ces derniers des Français, Italiens et Espagnol, qui dansent, chantent, jouent...

C’était comme si le ballet avait porté à l’extrême sa recherche d’un spectacle total sous l’impulsion d’un monarque désireux d’apparaître désormais comme le seul dispensateur des plaisirs dans son royaume. D’où la valeur polémique du thème en apparence banal qui sous-tendait l’œuvre. Défilé des Muses descendues de leur Parnasse, le ballet était en effet l’occasion d’affirmer une nouvelle fois le thème de la *translatio studii* et de célébrer autant par son discours que par sa forme même l’action régénératrice d’un monarque protecteur des arts³⁰⁶.

Et, plus encore que cette portée politique intérieure, le *Ballet des Muses* s’augmente d’une ampleur internationale. Alain Viala remarque en effet que la présence de piérides face aux muses³⁰⁷, permet une confrontation sous-entendue entre Orient et Occident puisque

les neuf muses relèvent de la mythologie grecque, et les Occidentaux les regardent donc comme européennes, tandis que les piérides, selon la même mythologie [...], ce sont les neuf filles du roi de Piéride et elles avaient un si grand talent musical qu’elles ont osé défier les muses dans un concours de chant ; vaincues – bien sûr – elles ont été transformées en oiseaux. [...] Mais il y a plus : la Piéride, c’est la Thrace orientale, donc l’Europe encore, mais aux portes de l’Orient. C’est surtout, à cette époque, la Turquie d’Europe, et le cœur de la partie européenne – et immense – de l’Empire ottoman. Comme celui-ci était en guerre contre celui d’Autriche,

³⁰⁴ Bien que le fait que la célébrité de Molière outrepassa Rome eût aussi été évoqué par La Fontaine dans sa « Lettre à M. de Maucroix », une des relations des *Fâcheux*, avant toute controverse, donc. (« C’est un ouvrage de Molière, / Cet écrivain par sa manière, / Charme à présent toute la Cour. / De la façon que son nom court, / Il doit être par-delà Rome : / J’en suis ravi, car c’est mon homme. », La Fontaine dans Molière, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 1135.)

³⁰⁵ Caldicott, Edric et Forestier, Georges, « Chronologie (1594-1668) » dans Molière, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. XCIX.

³⁰⁶ Canova-Green, Marie-Claude dans Benserade, *Ballet des Muses*, éd. cit., p. 733.

³⁰⁷ « XII. ENTREE. CONTESTATION DES PIERIDES ET DES MUSES », Benserade, *Ballet des Muses*, éd. cit., pp. 792-798.

musulmans contre chrétiens, Asie contre Europe, figurer Louis XIV en arbitre n'était pas innocent³⁰⁸.

Au sein du *Ballet des Muses*, n'est pas innocente non plus la présence du *Sicilien*, comédie-ballet de Molière qui, de toutes, chante le plus la prééminence française sur le reste du monde, et par le biais de considérations sur la galanterie.

3.2.2 « Sommes-nous chez les Turcs pour enfermer les femmes³⁰⁹ ? »

Appréhendons d'abord le théâtre moliéresque un peu en amont du *Sicilien*. L'alexandrin ci-dessus n'est pas issu d'une comédie-ballet mais d'une pièce de théâtre datant de 1661, *L'École des maris*. Le discours où se croisent rapport aux femmes et différences nationales est donc loin d'être exclusif aux comédies-ballets et le recours à celui-ci est de nature topique, déclinaison de l'usage de stéréotypes comme procédé comique. Dans le cas de *L'École des maris* susmentionné, la référence aux « Turcs » n'est qu'un support de discours, ceux-ci ne sont qu'une idée à laquelle la suivante Lisette fait appel pour défendre Léonor et Isabelle face au jaloux Sganarelle. Or cette question posée apporte une instance de comparaison : il est sous-entendu qu'à Paris, là où se tient la scène, on ne traite pas les femmes comme on le fait chez les Turcs. On ne les *enferme* pas. Sganarelle, en souhaitant maintenir Isabelle hors du monde, contrevient à la bienséance et aux bons usages de l'amour – français – et ne mérite que la comparaison, l'analogie, même, avec ceux qui, ailleurs, ne sont pas de bons amants.

Si Sganarelle est ici appelé à la raison par Lisette à l'aide d'un argument de distinction nationale, certains personnages que l'on rencontre dans les comédies-ballets sont pour leur part directement étrangers, et peu au fait de galanterie. La dénonciation de certains comportements masculins, à l'instar, par exemple, de celle qui détermine *L'École des Femmes* par le biais du personnage d'Arnolphe, est ainsi couplée aux *topoi* comiques liés aux non-Franciliens et profite du jeu de distinction par l'altérité que l'on a déjà vue à l'œuvre dans les ballets de Benserade au cours des chapitres précédents. L'exemple principal, parce qu'il concerne une pièce dans son entier, et que l'on y trouve des jugements transparents sur les différences de traitement des femmes entre cultures, est celui du *Sicilien, ou l'Amour peintre* (1666). Prenant initialement place au sein du *Ballet des Muses*, sa portée idéologique rejoint la propagande inhérente à ce divertissement.

La thématization des différences nationales est présente dans le *Sicilien* avant même que s'ouvre la pièce. Son titre en effet indique déjà une première mise en évidence d'un personnage *sicilien*, dont les caractéristiques pourront être exploitées. Mais l'on constate également dans la

³⁰⁸ Viala, Alain, *La France galante, op. cit.*, p. 102.

³⁰⁹ Molière, *L'École des Maris*, I, 2, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 93.

distribution que les nationalités des personnages principaux sont indiquées. Adraste est un « Gentilhomme français » avant d'être l'« Amant d'Isidore », qui, elle, est « Grecque » avant d'être « Esclave de Don Pèdre ». Et l'on sait premièrement à propos de ce dernier qu'il est « Sicilien », puis ensuite qu'il est lui aussi l'« Amant d'Isidore »³¹⁰. Cette distribution instaure en outre un premier déséquilibre dans la relation entre Don Pèdre et Isidore : qu'elle soit dite esclave lorsqu'il est présenté comme amant sous-entend que leurs liens ne sont pas équivalents et qu'ils asservissent Isidore. Or l'érotique galante refuse bien évidemment que la relation amoureuse entre un homme et une femme maintienne cette dernière sous le joug de son amant³¹¹.

Dès la première scène, on découvre rapidement le caractère de Don Pèdre, puisque l'arrivée d'Hali et la description du comportement de son maître – car Hali aussi est esclave – sert de scène d'exposition, mettant en exergue un des problèmes principaux de la pièce : la malséance de Don Pèdre, en proie à ses passions, qui, ne faisant preuve d'aucune tempérance³¹², n'est d'ailleurs forcément pas galant.

Vient Isidore.

ISIDORE : Je ne sais pas quel plaisir vous prenez à me réveiller si matin ; cela s'ajuste assez mal, ce me semble, au dessein que vous avez pris de me faire peindre aujourd'hui ; et ce n'est guère pour avoir le teint frais, et les yeux brillants, que se lever dès la pointe du jour.

DON PÈDRE : J'ai une affaire qui m'oblige à sortir à l'heure qu'il est.

ISIDORE : Mais l'affaire que vous avez, eût bien pu se passer, je crois, de ma présence ; et vous pouviez, sans vous incommoder, me laisser goûter les douceurs du sommeil du matin.

DON PÈDRE : Oui ; mais je suis bien aise de vous voir, toujours, avec moi. Il n'est pas mal de s'assurer, un peu, contre les soins des surveillants ; et cette nuit, encore, on est venu chanter sous nos fenêtres³¹³.

³¹⁰ Toutes les citations de cette phrase sont rattachées à la référence suivante : Molière, *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 806.

³¹¹ Alain Viala dit en effet d'après Descartes et son *Traité des Passions* (1649) que « la bienveillance réciproque est proprement tendresse, socle du meilleur amour », le conjugue avec la *Carte du Tendre* pour relever quelle est l'importance du respect, et rappelle quelques pages plus tard que « le galant homme s'inscrit dans un dispositif nouveau qu'on peut appeler le dispositif d'élection, où les deux partenaires se choisissent mutuellement et dans le respect l'un de l'autre. Ce choix réciproque et mûri proposait, face aux morales misogynes du calcul familial et de la pulsion masculine égoïste, un dialogue des sexes » (Viala, Alain, *La France galante*, éd. cit., p. 151 et 155).

³¹² L'époque étant encore considérablement influencée par la médecine humorale, le fait d'avoir un tempérament déséquilibré était plutôt rédhibitoire pour être honnête homme ou honnête femme. (Voir le chapitre 4 de *La France galante* consacré aux « Belles manières », qui fait grandement appel au Chevalier de Méré, notamment, réfléchissant beaucoup au rapport entre naturel et maîtrise de celui-ci ; *Ibid.*, pp. 111-141.) Hali relève justement dans la première scène du *Sicilien* que Don Pèdre n'est « réglé que par ses humeurs » (Molière, *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, scène 1, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 807).

³¹³ Molière, *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, scène 6, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, pp. 812-813.

Que Don Pèdre cherche à l'asservir ne fait pas d'elle une femme irrémédiablement soumise, loin s'en faut. Cette première apparition d'Isidore lui fait ouvrir le dialogue, mais la montre surtout s'exprimant avec affirmation. Elle est d'un caractère décidé, sait que Don Pèdre ne se comporte pas comme il le faut à son égard, aussi lui tient-elle tête avec sarcasme lorsqu'il fait preuve, aux aurores déjà, d'une jalousie démesurée.

Conformément à l'idéal galant qui veut qu'on suive le jugement féminin, Isidore joue un rôle central dans la pièce : elle est celle qui sait faire la différence entre le bon et le mauvais amant. Le ton qu'elle adopte dès sa première prise de parole montre qu'elle résiste à l'attitude de Don Pèdre, qu'elle est donc consciente de son inconvenance. Rencontrant Adraste, elle peut naturellement comparer les deux hommes, établir lequel d'entre eux connaît la galanterie, et vers lequel doit ainsi aller son amour.

La première rencontre d'Adraste et Isidore, lors de laquelle Don Pèdre est présent, est l'occasion de confronter deux différents rapports aux femmes et à la séduction de façon immédiate.

DOM PÈDRE : Voici un gentilhomme que Damon nous envoie, qui se veut bien donner la peine de vous peindre. *Adraste baise Isidore, en la saluant* : et DOM PÈDRE lui dit : Holà, Seigneur Français, cette façon de saluer n'est point d'usage en ce pays.

ADRASTE : C'est la manière de France.

DOM PÈDRE : La manière de France est bonne pour vos femmes ; mais pour les nôtres, elle est, un peu, trop familière.

ISIDORE : Je reçois cet honneur avec beaucoup de joie ; l'aventure me surprend fort ; et, pour dire le vrai, je ne m'attendais pas d'avoir un peintre si illustre³¹⁴.

Forcément habitué à ses propres mœurs et non aux françaises, le Sicilien est surpris de la proximité induite par le baisemain qu'adresse Adraste à Isidore. Il part alors du principe qu'il sait mieux que celle-ci quels agissements conviennent aux femmes, mais la réponse d'Isidore apporte son jugement, selon lequel est cet usage « français » n'est point du tout déplaisant. La jeune femme est grecque, après tout, aussi reste-t-elle considérée comme occidentale et encline à correspondre à Adraste, alors que son geôlier, en « Sicilien », est associé au *topos* méditerranéen qui, balise comme on le sait un large territoire, de la région ibérique à la Turquie.

Ainsi, plus tard, c'est à Isidore que l'on doit des déclarations primordiales. Sensible aux manières françaises d'Adraste lorsqu'il s'apprête à la peindre, elle en tire un jugement généralisant : « Tout cela sent la Nation ; et, toujours, Messieurs les Français ont un fonds de

³¹⁴ Molière, *Le Sicilien, ou l'Amour peintre*, scène 6, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, pp. 819-820.

Galanterie qui se répand partout³¹⁵. » Tout est déjà dans cette remarque, qui pose la galanterie comme une qualité française, et délicate de surcroît, dans la façon dont elle est présentée, c'est-à-dire par touche plus qu'en totalité. C'est une odeur ou une impression, un « fonds », relevée, de plus, par une femme. Isidore réitère deux scènes plus loin, tenant tête à Don Pèdre. Elle y dit quelques mots de plus des caractéristiques des gentilshommes français galants, tout en exprimant sa compréhension générale de la galanterie, face à un balourd toujours aussi jaloux – il faut bien que ce personnage résiste continuellement au galant.

ISIDORE : Qu'en dites-vous ? Ce gentilhomme me paraît le plus civil du monde ; et l'on doit demeurer d'accord, que les Français ont quelque chose, en eux, de poli, de galant, que n'ont point les autres nations.

DOM PÈDRE : Oui ; mais ils ont cela de mauvais, qu'ils s'émancipent un peu trop, et s'attachent, en étourdis, à conter des fleurettes à tout ce qu'ils rencontrent.

ISIDORE : C'est qu'ils savent qu'on plaît aux dames par ces choses.

DOM PÈDRE : Oui, mais, s'ils plaisent aux dames, ils déplaisent fort aux messieurs ; et l'on n'est point bien aise de voir sur sa moustache, cajoler hardiment, sa femme, ou sa maîtresse.

ISIDORE : Ce qu'ils en font, n'est que par jeu.

Le terme de nation étant évoqué à nouveau, lié encore à la galanterie, laquelle est d'ailleurs ici clairement revendiquée comme propriété des seuls Français, on lit dans cette pièce un sens nationaliste important. Le terme se justifie notamment pour cette appropriation réalisée des qualités galantes, couplée à la supériorité qui leur est attribuées.

Cela s'intègre à un débat des différences nationales en galanterie que l'on avait déjà vu lors du deuxième chapitre de ce travail, tout en étant doté de conséquences politiques, en particulier si l'on garde en tête que cette pièce prend place au sein du *Ballet des Muses*.

Le décor sicilien de la pièce – et le contexte plus général de la mascarade de Turcs et de Maures, qui faisait le sujet de la 14e entrée du Ballet des Muses – permettait d'inscrire cette exploration du sémantisme ambivalent de la galanterie dans le cadre d'une comparaison entre nations. Façon de flatter l'orgueil national, de dire bien sûr que les Français étaient de meilleurs amants que les autres, ce que le divertissement de cour avait toujours proclamé, mais plus encore d'affirmer l'exclusivité française du vrai modèle de la galanterie, par opposition à son antécédent italien et au modèle rival qui se faisait jour alors en Espagne, notamment avec Gracián. Façon aussi d'apporter la dernière touche à l'exaltation de la grandeur et de la supériorité nationales entreprise par les treize autres entrées d'un ballet tout entier consacré à une célébration de la *translatio studii* au profit de la monarchie française. À la veille

³¹⁵ *Ibid.*, p. 821. Remarquons les majuscules à « Nation » et « Galanterie », qui mettent ces termes en exergue. En outre, il est intéressant de relever quels autres termes apparaissent dans cette scène, autour de cette réplique ; Adraste y évoque par exemple Alexandre avant qu'Isidore remarque combien lui et ses compatriotes français sont galants, or on sait quelle importance revêt la figure d'Alexandre dans l'imagerie royale. Plus haut, des déclarations d'Isidore accusent encore sa connaissance de la galanterie, lorsqu'elle prévient son peintre prétendu qu'elle ne souhaite pas qu'on tire d'elle un portrait idéalisé ; on oserait avancer que, mentionnant « un teint tout de Lis et de Roses » (*Idem.*), il n'est pas impossible que lui soit fait prononcer une allusion à la poésie galante, par le biais de Voiture : définissant cette seconde fleur, Richelet cite en effet le poète galant : « Teint plein de lis et de roses. Voiture, *Poésies*. »

d'opérations militaires visant à consolider l'hégémonie du pays en Europe, ces affirmations ne pouvaient qu'avoir une valeur polémique³¹⁶.

Tout en s'intégrant à un divertissement royal, *Le Sicilien* donne une idée des potentialités dont est dotée la comédie-ballet de se teinter d'un discours nationaliste éventuellement plus fort que celui des ballets de cour. Du fait de sa part de théâtre parlé, ce type de spectacle permet certainement une exploitation plus poussée de certaines figures, par le biais de leurs prises de paroles, de leurs mises en situation. Les vers des ballets de Benserade restent toujours inévitablement liés à sa voix, alors que l'énonciation théâtrale ne laisse pas transparaître celle du dramaturge de la même façon, la parole étant directement donnée aux personnages. Cette parole ne traduit pas forcément le propos général des œuvres, qui peuvent au contraire exprimer une prise de distance avec celle-ci. Il reste que, lorsqu'ils sont prononcés dans un contexte aussi politiquement marqué que les fêtes royales, certains mots trouvent une résonance fort opportune pour la propagande.

La voix poétique des ballets semble quant à elle s'être essoufflée, et n'avoir, à force de se répéter, plus réussi à honorer son rôle au fil des années et de l'évolution du goût de son temps. *Le Ballet de Flore* est précédé d'une déclaration de lassitude de la part de Benserade, qui, poursuivant son éloge royal, déclare forfait, ou prétend le faire tout au moins, car les conditions de ce départ sont plus complexes qu'elles n'y paraissent.

3.2.3 D'un apparent déclin la gloire éclate encore

Avant-dernier ballet de cour de Benserade, dernier dans la continuité de la décennie 1660³¹⁷, le *Ballet de Flore* (1669) annonce le déclin du genre. La redondance grandissante qui transparaissait dans les ballets des années précédentes y est thématifiée, par le poète lui-même et en personne, dans quelques vers liminaires qui expriment sa *lassitude*.

*Je suis trop las de jouïer ce rolet,
Depuis long-temps je traueille au Ballet,
L'Office n'est enuié de personne,
Et ce n'est pas office de couronne
Quelque talent que pour couronne il ait :
 Je ne suis plus si gay, ny si folet,
Vn noir chagrin me saisit au colet,
Et je n'ay plus que la volonté bonne,
 Je suis trop las.
De vous promettre à chacune vn couplet,*

³¹⁶ Canova-Green, Marie-Claude, « Figures de la galanterie dans *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* », *Littératures classiques*, n°58, 2005, p. 90.

³¹⁷ Le *Ballet du Triomphe de l'Amour*, donné en 1681 pour le mariage du Dauphin, n'est qu'une passagère résurrection de ce qui se faisait dix ans plus tôt.

*C'est est beaucoup pour un homme replet,
 Le ne puis (Troupe aymable & mignonne)
 A tout le sexe en gros je m'abandonne,
 Mais en détail ; ma foy, vostre valet,
 Je suis trop las³¹⁸.*

Que l'on sache ou non qu'elle est effective, ces vers « sentent » la fin, si l'on peut dire. Placés à un tel endroit dans le livret, ils ont leur importance. C'est une annonce de la part de Benserade, qui promet de bientôt mettre un terme à cette activité, choisissant de le déclarer avant que viennent les vers de ballet « véritables », ceux justement qui le lassent. On est alors tenté de lire ce ballet comme le dernier, d'y voir les indices de sa perte. On en trouve, mais l'on découvre surtout que le discours de propagande monarchique, loin d'être affecté par la fin imminente de la grande époque du ballet de cour, profite d'un déclin esthétique pour poursuivre son propos politique.

Les orientations principales des ballets de cour se voient dans le *Ballet de Flore* d'abord poursuivies : malgré la fatigue exprimée par Benserade, les dames reçoivent des vers flatteurs, l'amour est toujours aussi célébré, de même que le roi, par le biais notamment de l'entrée qui le montre en soleil au milieu des quatre éléments³¹⁹ et assure la domination de sa personne et de son royaume sur le monde³²⁰. Le spectacle se termine sur un défilé des « quatre parties du monde », en « hommage à Madame³²¹ », qui célèbre en effet Henriette d'Angleterre³²², bien que les implications de ce genre d'entrées concourent également à donner une idée de l'univers – désormais régulièrement convié, dans les fêtes et comédies-ballets également – au sein duquel s'exprime la prééminence française. Avant l'« hommage » concret, le roi, en Européen, reçoit une suite de vers encomiastiques particulièrement élogieux, qui ne jouent même plus vraiment du fonctionnement habituel des vers de personnages, ne feignant pas de parler de qui que ce soit d'autre que Louis XIV, même s'il danse en « Européen ».

*L'Europe de tout temps a paru plus féconde
 En Illustres Héros que le reste du monde,
 La gloire, la grandeur, l'exacte fermeté,
 Le courage l'esprit, la sagesse profonde*

³¹⁸ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., p. 830. (Référence de l'édition originale du ballet : *BALLET ROYAL DE FLORE. Dansé par sa Majesté, le mois de Février 1669*, Paris, Ballard, 1669.)

³¹⁹ *Ibid.* pp. 833-834.

³²⁰ La France venant de remporter la Guerre de dévolution (1667-1668), il y avait de quoi légitimement en faire l'éloge. Il reste que cela s'insère surtout à une mécanique de propagande bien installée.

³²¹ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., pp. 857-861.

³²² Il est important de mentionner que Madame ne put pas danser dans le *Ballet de Flore*, pour cause de grossesse. C'est la duchesse de Sully qui la remplaça (Lecomte, Nathalie, *Entre cours et jardins*, op. cit., p. 285). Nous lirons néanmoins les vers qui la concernent comme tels, suivant le propos sciemment déversé dans le livret par ses auteurs et originellement prévu.

*En sujets differens ont chez elle habité,
Et César, & Caton les partageoient dans Romme ;
Toutes ces qualitez jointes en mesme lieu
Sur le Throsne François accompagnent vn Homme
Que dans l'Antiquité l'on eut [sic] pris pour vn Dieu,
Et qui se fait connoistre assez sans qu'on le nomme.*

*Avec étonnement l'Vnivers le remarque,
Comme un Pilote expert il sçait mener sa Barque,
Ses moindres actions le découvrent d'abord,
Et l'on a pas grand'peine a chercher le Monarque,
On le trouue à sa mine, à sa taille, à son port :
Le Ciel lui reservoit ce degré de puissance,
Quand mesme par le sang il ne l'aurait pas eu
Tout se seroit rangé sous son obéissance.
Et le Sceptre eust esté le prix de sa Vertu,
S'il ne l'avait receu du droit de sa Naissance³²³.*

Si ces vers sont révélateurs du niveau qu'atteignent les propos encomiastiques en ces années, ils ne sont pas les plus éloquentes pour la question qui nous intéresse. L'avant-dernière entrée fournit pour sa part une intrication de significations tout à fait révélatrice du stade auquel se trouve alors la propagande, et quelles références ou stratégies sont mobilisées pour la servir, ce qui se constate à la fois dans le texte présentatif de l'entrée et dans les vers.

Dans un environnement pastoral et mythologique, la quatorzième entrée du *Ballet de Flore* présente « Six Héros changez en fleurs³²⁴ » – Benserade emprunte à Ovide ces six *métamorphoses*. Chacun tente d'asseoir son pouvoir, avant que Jupiter intervienne pour imposer celui du lys.

Ces six Héros disputent entr'eux à qui de toutes les fleurs la Gloire & la Primauté doit appartenir, & semblent par leurs gestes & par leurs regards appeler à leur secours les Dieux qui les ont changez, & comme la guerelle s'échauffe le Ciel s'ouure, Iupiter qui y paroist appaise leur différent, & leur fait prononcer par la voix du Destin que la préeminence des fleurs n'est deuë qu'aux Lys, & pour marque publique de cet arrest ordonne que les Iardins de Flore seront changez en vn superbe Temple consacré à la Deesse Flore, & que toutes les Nations du Monde viendront luy rendre hommage, & reconnoistre le souuerain pouuoir des Lys³²⁵.

Dans le récit chanté qui les réunit, Jupiter et le destin chantent la louange des lys, et le second, s'adressant aux « jalouses Fleurs³²⁶ », les assure du pouvoir auquel elles doivent se plier ;

Fleurs, qui fustes jadis des Héros signalez,

³²³ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., pp. 854-855.

³²⁴ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., p. 849.

³²⁵ *Ibid.*, p. 850.

³²⁶ *Ibid.*, p. 851.

*Ne présumez plus tant de ce que vous valez,
Les Lis effacent tout par leur blancheur extremes,
Et sur le Laurier mesme
Qui des Césars paroît l'auguste front
Ces Lis l'emporteront.*

*De l'odeur de ces Lis l'Univers amoureux
Va bien-tost deuenir vn parterre pour eux,
Ou rien ne doit briller que leur éclat supresme,
Et sur le Laurier mesme, &c³²⁷.*

Bien qu'on ait déjà constaté une tendance grandissante à l'impérialisme dans les divertissements de cour, il semble que ces deux strophes le mènent à un autre niveau encore, en particulier lorsque l'on les conjugue avec la description citée plus haut. Le lys est certes l'emblème de la monarchie française, incarnée personnellement par Louis XIV ; il permet toutefois ici une généralisation, due au recours à un emblème, impersonnel³²⁸. Aussi la glorification porte-t-elle ici sur le royaume français, par l'intermédiaire de la fleur de lys, dont il est dit qu'elle doit s'étendre partout, puisqu'elle a rendu d'elle « l'Univers amoureux ». Alors que, quelques années auparavant, la figure du roi comme parfait amant permettait de jouer des rapports amoureux pour fortifier ses liens avec ses sujets, et sa puissance sur eux, le lys aimé de tout l'Univers affirme l'hégémonie du roi et son royaume assimilés sur le monde entier et au-delà³²⁹.

Cette glorification figure-t-elle parmi les causes de la lassitude de Benserade de jouer son rôle de poète de cour ? Peut-être, encore que ce ne soit pas le plus important. Il est possible en revanche que le jeu mondain d'écrire des vers pour les dames de la cour, inhérent aux ballets de cour et particulièrement présent au cours de la décennie 1660 (sous forme de vers de personnage comme « aux dames »), ait fatigué non seulement le poète mais aussi son public. Pour sa part, rappelons-nous qu'il écrivait élégies et épigrammes depuis presque quarante ans, pour celle des courtisans, peut-être la mode était-elle gentiment en train de passer.

³²⁷ *Idem*.

³²⁸ Lorsque Jupiter et le Destin joignent leurs voix à la fin du dialogue, Louis et Henriette d'Angleterre sont tous deux apostrophés comme lys (« Jeunes Lis, qui semblez ne faire qu'éclorre », *Idem*), preuve que cette fleur n'est pas forcément exclusive au roi (et comme Madame est sa belle-sœur, il n'est pas question que les qualités du souverain lui soient transmises de façon aussi automatique qu'elles l'étaient pour Marie-Thérèse dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* (« Mais un Titre plus grand, un plus noble partage / Qui l'élève plus haut, qui lui plaît davantage ; / Un nom qui tient en soi les plus grands noms unis, / C'est le nom glorieux d'Épouse de LOUIS », voir *supra*, p. 101.))

³²⁹ Nous oserions même nous demander si le plus régulier recours à l'Univers, au cours des années 1660, ne témoigne pas d'une première prétention à l'universalité (différemment de l'universalisme lié à la propagation du catholicisme)...

Lorsque Boileau s'attaque à Benserade dans sa douzième satire, consacrée à l'équivoque, il présente le poète galant comme une personnalité un peu vieillie, émanation du goût d'un autre temps – bien que son reproche principal porte sur l'équivocité des écrits benseradiens – :

Je ferais mieux, j'entends, d'imiter Benserade :
C'est par lui qu'autrefois, mise en ton plus beau jour,
Tu sus, trompant les yeux du peuple et de la cour,
Leur faire, à la faveur de tes bluettes folles,
Goûter comme bon mots tes quolibets frivoles.
Mais ce n'est plus le temps : le public détrompé
D'un pareil enjouement ne se sent plus frappé.
Tes bons mots, autrefois délices des ruelles,
Approuvés chez les grands, applaudis chez les belles,
Hors de mode aujourd'hui chez nos plus froids badins,
Sont des collets montés et des vertugadins³³⁰.

Boileau écrit ces mots bien après les temps qui nous occupent. Son propos pourtant, aussi polémique soit-il, touche vraisemblablement à une réalité : l'art de Benserade a fini par vieillir. Les raisons invoquées par le satiriste sont motivées par son argumentation globale, les prétendus défauts de l'équivoque sont alors accusés ; plus objectivement, cela se discuterait, mais gardons-en une information, ce passage de mode.

Signe d'un changement dans le *Ballet de Flore*, advient la disparition partielle à totale de la feinte des vers de personnages, à tel point que de nombreux noms apparaissent directement dans les pièces versifiées du livret :

Vous m'avez bien la mine (aymable LA VALIERE)
Si je vous peins trait pour trait
De ne vous soucier guere
*Du peintre, ny du portrait*³³¹.

COLOGNON a du charme en toute sa personne,
Mais je n'aurois pas raison
D'aller dire qu'on soupçonne
*Que son cœur est en prison*³³².

Tallard brille déjà parmi les plus adroits,
[...]
Chanuavlon vers la gloire a le cœur tout porté,
[...]

³³⁰ Boileau, « Satire XII. Sur l'équivoque » dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985, p. 155.

³³¹ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., p. 837.

³³² *Idem*. Et l'entrée où apparaissent cette strophe et la précédente contient encore quatre quatrains du même type.

*Beauvais a de l'esprit, de l'honneur, du courage,
[...]
Tous trois pour des galants vous êtes fort jolis,
Agréables, bienfaits, beaux, jeunes & polis,
N'ayant pour votre sang aucune oeconomie,
S'il en faloit verser pour la gloire des Lis [...]*³³³

Tel abandon est sans doute éloquent, quoique surprenant, en particulier lorsque l'on pense à l'importance qu'avait cet usage, qui, comme on le sait, valut pour la postérité comme l'une des principales qualités du poète, l'un de ses signes distinctifs.

Or Benserade change également de ton dans certaines des pièces de ce ballet. Lui qui s'était jusqu'alors plutôt montré fin railleur, commentant tout au plus les amourettes, les visages ingrats ou les habitudes inconvenantes, thématise son rôle de poète et son rapport aux danseurs pour lesquels il écrit, et ce avec une plume peut-être plus acide que d'ordinaire. Comme lassé des badineries, il se laisse aller à quelques remarques, qui, sans tomber non plus dans la satire, sont à tout le moins un peu salées. C'était le cas du rondeau « je suis las », dont la position au sein du livret, dans le périphrase, est sujette à lui donner une envergure qui porte sur l'entier du ballet, à influencer donc notre interprétation des vers suivants.

Entourant une suite de strophes de longueurs diverses, vantant bien la beauté des femmes concernées – leur présentation est inhabituelle néanmoins : des astérisques renvoient les sujets des pièces de vers à une indication en marge du nom de la personne concernée –, les deux strophes suivantes expriment à nouveau la lassitude de Benserade, qui confesse même une certaine négligence dans leur ordination :

*I'en ay bien de la honte, il est vray, mais hélas,
Je vous l'ay déjà dit, Belles, je suis trop las
Pour vous faire vne digne offrande,
Et vous rendre séparément
Ce qu'il est juste qu'on vous rende,
Receuez donc mes vœux confusément.*

*[...]
D'un éloge plus long taschez de vous passer,
Est-ce à moi de vous encenser ?
Il me faudrait écrire vos loüanges
D'un stile de sucre & de miel,
Et me fondre en douceurs étranges,
Les Graces mesmes dans le Ciel
Ne font rien de meilleure grace,*

³³³ *Ibid.*, p. 842.

Mais que voulez-vous que j'y fasse³³⁴ ?

La première partie reprenant le thème du rondeau introductif, la dernière laissant enfin croire à l'éloge qu'un commentaire désabusé l'en détourne, la voix benseradienne connaît ici en effet quelques inflexions. Lors de l'entrée suivante, où se présentent sept nymphes, le poète fait même mine de rechigner à leur accorder quelque louange, prétendant que les femmes présentes ne lui conviennent pas, et qu'il ne saurait bien les décrire, parce qu'il n'est pas leur amant (« Vos Eloges me sont des écüeils ou j'auoüe / Que je craindrais d'échouer, Il faut aimer ce que l'on loüe / Afin de le bien louer³³⁵. »)

On serait tenté de penser, alors, que Benserade est fatigué d'écrire pour et sur les femmes, de l'élégie, de la séduction. Or quelques vers adressés à des gentilshommes sont marqués d'un même ton (ils viennent à la suite des vers « nominatifs » que l'on mentionnait un peu plus haut) :

*Mais par ou réveiller nostre Muse endormie ?
Vous sortez de l'Academie,
Vos merites naissans peut-estre voudront bien
Qu'encore quelque temps sur eux je me repose,
Et que je ne parle de rien
Que vous n'avez fait quelque chose :
Qui veut mon Encens n'a qu'à la meriter,
Mais je n'ayme point à flater,
I'ay pour les grands sujets des ressources étranges,
Me voit-on par exemple épuisé sur le ROY
Qui me donne toûjours dequoy,
Le veux dire, toûjours matiere de loüanges³³⁶ ?*

C'est alors que l'on retrouve un vieux stratagème qui, peut-être, expliquerait cette curieuse mise en évidence de l'ennui : la comparaison, au profit d'un discours perpétuellement élogieux, celui qui exalte le monarque. La distinction du roi ne s'effectue alors, non plus avec des interactions de métaphores ou des reprises de systèmes de valeur, mais par le biais de l'inspiration poétique. Un mot revient d'ailleurs dans deux moments de désinvolture taquine, l'encens³³⁷, soit la désignation d'un éloge grandiose, suprême, notion qui apparaît encore dans le *Ballet de Flore* en un troisième endroit ;

*SOLEIL, de qui la gloire accompagne le cours,
Et qu'on m'a veu loüer toûjours*

³³⁴ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., pp. 835-836.

³³⁵ *Ibid.*, p. 838.

³³⁶ Benserade, *Ballet de Flore*, éd. cit., p. 842.

³³⁷ En plus de la mention dans les vers « nominatifs » pour des hommes, l'encens est également évoqué lors du défilé des Nymphes que Benserade se refuse à flatter (*Ibid.*, p. 838).

*Avec assez peu d'éclat quand votre éclat fut moindre,
L'Art ne peut plus traiter ce sujet comme il faut,
Et vous estes monté si haut
Que l'Eloge, & l'Encens ne vous sçauroient plus joindre*³³⁸.

Mais le registre et le sujet de cette strophe-ci ne sont pas ceux des autres extraits que l'on citait. Le soleil est ici interprété par le roi, et, ne se refusant pas à le louer, Benserade exprime en revanche son incapacité à bien s'y atteler. L'image conviée est ici celle du poète dont le sujet est si beau que les mots lui manquent pour lui rendre justice. Elle est courante en ces temps ; on la trouve par exemple chez La Fontaine, en 1671, à la fin de son *ekphrasis* de la grotte de Thétis dans ses *Amours de Psyché* : « Ma Muse est impuissante à peindre ce déluge ; / Quand d'une voix de fer je frapperais les cieux, / Je ne pourrais nombrer les charmes de ces lieux³³⁹ ». S'exprimer ainsi c'est, pour les poètes, le moyen de valoriser leur objet au-delà du rationnel, au-delà de ce qui est humainement possible, parce que la grandeur de cet objet même, Louis XIV chez Benserade, outrepassait désormais toute représentation. La poésie ne saurait suivre le roi dans les hauteurs où il s'aventure : « vous estes monté si haut ».

Si l'on en croit le librettiste, les courtisans ne brillent pas assez pour qu'il leur accorde plus de vers, lesquels ne suffisent cependant plus à dire la somptuosité du monarque absolu. Quelle que soit la cause réelle de la déliquescence du ballet de cour, le propos de celui de *Flore* la tourne de telle sorte qu'elle rejoigne encore le discours de la propagande. C'est le dernier tour de force d'un art qui, quoi qu'il en soit, est prêt de disparaître. Avec lui, toute une époque périlite : dans les années 1670, la jeune cour vieillit, le roi ne danse plus. Et le règne du plaisir laisse bientôt sa place à celui de la prière. Tout badin qu'est Benserade, de quelle façon aurait-il d'ailleurs célébré cette dernière ?

³³⁸ *Ibid.*, p. 833.

³³⁹ La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. Françoise Charpentier, Paris, GF, 1990, p. 50.

Conclusion

C'est une expérience singulière que de se plonger dans des écrits aussi particuliers que les livrets des ballets de Benserade. Ce sont des textes de scène, qui n'ont pas néanmoins vocation, ou si peu, contrairement à ceux de théâtre, à donner lieu à des reprises. Ils sont les traces de spectacles ponctuels, mais à l'inverse des relations de fêtes, ils sont rédigés au préalable et déjà nécessaires au bon déroulement des représentations. Drôles d'objets littéraires en somme, ils transportent leur lecteur dans le temps auquel ils appartiennent, parce qu'ils n'ont pu le quitter, quelque chose les y retenant. Des deux usages des livrets initialement prévus, un seul est encore à l'ordre du jour dans nos pratiques de lecture actuelles, celui qui répond à la diffusion du souvenir des ballets dans le temps et dans l'espace, alors que la lecture en direct des vers de personnages en même temps que se produisent en scène des danseurs, en revanche, n'est plus.

Les fantômes des courtisans, de Saint-Aignan, Roquelaure, Madame, la Vallière, Danville, quelques sœurs Mancini ou tant d'autres, restent conviés par des textes qui s'adressent à eux de façon immédiate, qui les mettent en scène concrètement. Les sujets des vers, visages ou ragots, sont dès leur création du ressort de l'éphémère et de l'anecdotique ; dans les livrets, ils côtoient pourtant directement une image monumentale autour de laquelle ils gravitent, celle que l'on suit de ballet en ballet, s'érigeant d'un éloge à un autre, inébranlable roi, du jeune monarque vigoureux au roi soleil trop brillant pour que les mots lui rendent justice. Encomiastiques ou épigrammatiques, les vers de Benserade peignent ainsi le tableau de deux tendances des ballets comme de l'époque, montrant finalement une attention à l'universel comme au très particulier.

Malgré son apparente superficialité, malgré son attachement à un loisir déchu, cet ensemble de livrets de ballets se fait le témoin de plus de quinze années déterminantes pour le littéraire et pour le politique en France, et plonge dans une telle proximité avec les divers acteurs et composantes de ces œuvres qu'il est possible d'analyser de très près l'évolution qui s'y produit. Aussi peut-on voir, à l'aide du discours qu'il tient sur lui-même par le biais de l'art officiel, de quelle façon le pouvoir s'affirme au fil des années : les premières sont celles de la justification du règne et la valorisation d'un (très) jeune monarque dont le pouvoir a été menacé par une guerre civile, puis, en même temps que ce premier mouvement se maintient, s'engage une ascension vers des sphères de plus en plus hautes, donnant au roi une envergure toujours plus large. Si bien que les années 1660 définissent un rapport non plus seulement entre le roi et son royaume mais aussi entre lui et le monde. Une confusion grandissante entre le monarque et son royaume permet enfin de progressivement construire un rapport entre la France et le monde. En conséquence, bénéficiant de comparaisons avec l'extérieur, c'est à la naissance d'un sentiment

national, ou tout au moins à la tentative par une élite d'en imposer un, que participe cette évolution, ainsi que d'une identité française éventuellement mise en compétition avec l'étranger.

Lorsque la propagande monarchique réinvestit des paradigmes extérieurs au seul discours sur le pouvoir, par exemple lorsque le roi est présenté comme un parfait galant offrant des fêtes aux reines et à ses sujets, elle se diversifie et se consolide. La mobilisation de références culturelles ainsi que de systèmes de valeurs initialement distincts du pouvoir politique permet à celui-ci à la fois de « déguiser³⁴⁰ » sa force et de renforcer ses bases symboliques, en les complexifiant. Un semblable mécanisme est à l'œuvre dans le procédé de propagande en lui-même. Celle qui s'exprime dès les premiers ballets de cour de Benserade montre une construction et une évolution de l'image royale soutenues par le fonctionnement métaphorique des pièces de vers qui s'y trouvent, interagissant avec le reste des composantes des spectacles. La constitution de la figure monarchique y est effectuée au sein d'un large réseau sémiotique qui fait appel, comme nous l'avons vu, autant à des *topoi* littéraires qu'à des allusions directes à l'actualité, qui apportent avec elles une part de concret et contribuent à maintenir ces œuvres dans la réalité sur laquelle elles agissent.

L'argumentaire de la force recourt en somme au plus grand nombre d'exemples qui puissent le soutenir. En conséquence, plus le réseau de ceux-ci est élargi, plus le rayonnement du pouvoir est grand, et plus il est difficile à déconstruire. D'où par ailleurs la persistance d'un certain mythe autour de Louis XIV et de sa cour dans la culture française, permis notamment par les propos que tint Voltaire à leur égard, lui qui valorisait ce temps avant tout pour le développement des arts qui s'y produisit³⁴¹.

Ainsi la galanterie se présente-t-elle comme un partenaire de qualité, avec lequel partager une idéologie déjà complexe qui puisse servir la propagande monarchique. En recourant à l'éthique amoureuse galante, par exemple, le roi est donné comme un parfait amant à qui, puisqu'il serait bon et généreux, ses sujets devraient de l'affection et du respect. En célébrant le plaisir, cette ligne est poursuivie, s'augmentant de la célébration de la paix, privilège d'un pays hégémonique. Lorsque des vers des *Plaisirs de l'île enchantée* vont jusqu'à donner l'Univers comme amoureux du roi et de la France, ce rapport, et l'assujettissement qui en

³⁴⁰ Wagner, Marie-France, « Écrire le roi... », *art. cit.*, p. 149.

³⁴¹ C'est ce à quoi est grandement consacré *Le Siècle de Louis XIV* (1751).

découle, est également étendu au plus large pour donner au roi de France un pouvoir doté de la plus grande envergure possible, approchant de prétentions universelles.

Au-delà de son éthique, les références littéraires de la galanterie sont également conviées dans les ballets et participent donc aussi du discours de propagande politique. Omniprésente, la littérature est l'inspiration de la plupart de ces œuvres, reprise dans leur sujet principal comme pour des entrées isolées. La mythologie ovidienne, bien sûr, est la plus présente, mais les vers benseradiens entretiennent un précieux intertexte avec la littérature qui leur est contemporaine et les précède de peu. Le *Polexandre*, le *Roland furieux* servent à de nombreux ballets, actes ou entrées, comme on l'a vu dès que se montrent Alcidiane ou Alcine. Le *Ballet des Bienvenus* (1655) voit même apparaître sur scène Tabarin et Mondor comme personnages, en un temps même où l'on commence, dans les milieux mondains, à reprendre au second degré le type d'humour que les deux hommes pratiquaient au Pont-Neuf au début du siècle³⁴². On rencontre même dans le *Ballet de l'Hercule amoureux* (1662) une citation du *Cid* (« Et c'est pour ce sujet qu'on a dit tant de fois, / *La Valeur n'attend pas le nombre des années*³⁴³. »), des mots vraisemblablement si célèbres qu'on ne les différencie que par un italique, sans nullement préciser d'où ils proviennent, et en laissant sous-entendue la qualification d'*âme bien née* du roi, sujet desdits vers. En déclinant notre démarche qui se veut attentive aux interactions entre différents réseaux de sens, il y aurait sans doute, dans l'intertextualité des ballets de Benserade, de riches informations à découvrir à propos des usages de la littérature en ces temps.

En elle-même, la littérature est enfin utilisée également comme métaphore pour fondre le roi parmi ses héros. Les vers que nous citions en épigraphe de ce travail, sorte d'avertissement « Aux poètes » de son temps, mettent ainsi en parallèle le déroulement du règne du monarque et le récit qui en sera fait, « héroïque[ment] », d'abord, mais galamment également, pour qu'une « noble guirlande se fasse ».

*Tenez-vous prests, divins Esprits,
Qui ne chantez pas à tout prix,
Et que la haute gloire pique ;
Le médite un hardy projet,
Et vous prépare le sujet
D'un grand et beau Poëme héroïque.*

Du pas dont on me voit venir,

³⁴² Voir Michel, Lise, « Discours misogynes et plaisanteries sur le cocuage dans la littérature mondaine autour de 1660 », dans Barbaferi, Carine et Abramovici, Jean-Christophe (dir.), *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Leuven, Peeters, 2013, pp. 301-314

³⁴³ Benserade, *Ballet de l'Hercule amoureux*, p. 563.

*Je ne suis pas pour m'en tenir
Aux simples Lauriers de Parnasse,
Il faut que de cent viues fleurs
Que ie m'en vais cueillir ailleurs,
Ma noble guirlande se fasse*³⁴⁴.

Au vu de la quantité de vers qu'a produits Benserade à propos du roi, on ne saurait relever assez la clairvoyance de cette seconde strophe, datant de 1651, dont la métaphore florale engagée par la référence à la poésie galante perdure jusqu'aux derniers ballets, qui, clairement, revendiquent comme on l'a vu la supériorité du lys sur toutes les autres fleurs. Cette revendication du *Ballet de Flore* (1669), les ballets de cour disparaissant, est l'une des dernières, et l'une des plus chargées. Elle est le signe d'une abstraction progressive de l'éloge royal.

Quant à l'arrêt des ballets de cour, il est certainement lié à tout ce que nous venons de mentionner, influencé par ces données ou les influençant après coup. Au sein de la critique, de nombreuses causes sont invoquées à la fin de ce genre de spectacle³⁴⁵, art officiel porté sous Louis XIV à son apogée, comme l'entrée royale sous Henri II ou le théâtre sous Louis XIII et Richelieu. Il est possible que, le roi arrêtant de danser – peut-être à cause de son âge, mais pourquoi pas suite à la mort de sa belle-sœur et partenaire régulière, Henriette d'Angleterre –, ces ballets n'eussent plus lieu d'être. Il se pourrait aussi que l'état des finances n'ait pas permis qu'on continuât de donner des spectacles aussi coûteux. Nous avons évoqué ici l'idée d'un passage de mode, plausible également, et l'éventualité d'un remplacement par la comédie-ballet, même si elle n'est pas forcément la plus convaincante³⁴⁶, n'est pas incongrue pour autant. Ces deux dernières hypothèses s'accordent aussi avec l'émergence de l'opéra français dès 1673³⁴⁷. Canova-Green se montre pour sa part considérablement péremptoire, avançant surtout un « échec [du] genre³⁴⁸ », que nous avons préféré relativiser.

Le plus important, en somme, n'est pas la cause de cette disparition. Il est bien plus intéressant de voir comment celle-ci a été appréhendée par le texte même, le poète recourant par exemple à l'image – certes figée – du sujet trop élevé pour que les mots lui suffisent, justifiant la fin de sa tâche de poète royal. Remarquons, en conséquence de l'abandon du ballet de cour, que la propagande emprunte par là une nouvelle voie, seulement esquissée jusqu'alors.

³⁴⁴ Benserade, *Ballet des Fêtes de Bacchus*, éd. cit., p. 85.

³⁴⁵ Pour un questionnement des diverses hypothèses autour de la fin du ballet de cour voir Koana, Akiko, « Le ballet de cour de Louis XIV », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 1, 2005, pp. 101-111.

³⁴⁶ Il faut garder à l'esprit que Benserade et Molière n'eurent pas du tout la même stratégie en tant qu'auteurs, le second assurant par ses périclèses beaucoup plus que le premier sa posture d'écrivain et la défense de ses œuvres.

³⁴⁷ Rico Osés, Clara, *L'Espagne vue de France*, op. cit., p. 8.

³⁴⁸ Canova-Green, Marie-Claude, « Benserade et le ballet de cour (1651-1681) », art. cit., p. 35.

Mettre fin aux ballets de cour, c'est ne plus diffracter la parole, et quitter l'individualité qu'entretenaient les vers de personnages. Bien qu'elle ait profité de la diversité, de l'hétérogénéité des ballets de cour, qui lui ont assuré de solides bases idéologiques, la propagande royale bénéficie désormais de davantage d'univocité, qui concentre sa puissance.

Bibliographie

i. Œuvres, éditions originales des ballets de Benserade

BALLET DE CASSANDRE DANSE AU PALAIS CARDINAL, LE PREMIER OU LE ROY A DANSE DANS LE MOIS DE FEVRIER 1651, [s. éd.], [1651].

BALLET DV ROY, DES FESTES DE BACCHVS. Dansé au Palais Royal, le 2. & le 4. Jour de May 1651, Paris, Ballard, 1651.

BALLET ROYAL De la Nuict. Diuisé en quatre Parties, ou quatre Veilles. Et dansé par sa Majesté le 23 Feurier 1653, Paris, Ballard, 1653.

BALLET DES PROVERBES. Danse par le Roy, le 17. Feurier 1654, Paris, Ballard, 1654.

LES NOPCES DE PELEE ET DE THETIS. Comedie Italienne en Musique, entre-meslée d'un Ballet sur le mesme sujet, dansé par sa Majesté, Paris, Ballard, 1654.

BALLET DV TEMPS. Dansé par le Roy le dernier jour de Nouembre 1654, Paris, Ballard, 1654.

LE BALLET DE LA REVENTE DES HABITS DV BALLET & Comedie, Dansé deuant le Roy, [s. éd.], [1655].

BALLET DES PLAISIRS. Dansé par sa Majesté le 4. jour de Feburier 1655. DIVISE EN DEVX PARTIES. Dont la premiere contient les delices de la Campagne, & la seconde les diuertissemens de la Ville, Paris, Ballard, 1655.

LE GRAND BALLET DES BIEN-VENVS, Dansé à Compiègne le 30. May 1655. par Ordre exprés du Roy. AVX NOPCES de la Duchesse de Modene, [s. éd.], [1655].

BALLET DE PSYCHE, OV DE LA PVISSANCE DE L'AMOUR. Dansé par sa Majesté le 16. jour de lanuier 1656, Paris, Ballard, 1656.

AMOUR MALADE, BALLET DV ROY. Dansé par sa Majesté le 17. Jour de lanuier 1657. Paris, Ballard, 1657.

BALLET ROYAL D'ALCIDIANE Diuisé en trois Parties, Dansé par sa Majesté, le 14 de Febvrier 1658. Paris, Ballard, 1658.

BALLET DE LA RAILLERIE. Dansé par sa Majesté le 19. Feburier 1659, Paris, Ballard, 1659.

BALLET ROYAL De l'Impatience. Dansé par sa Majesté le 19. Feburier 1661, Paris, Ballard, 1661.

BALLET DES SAISONS. Dansé à Fontainebleau par sa Majesté le 23 Iuillet. 1661, Paris, Ballard, 1661.

VERS DV BALLET ROYAL DANSE PAR LEVRS MAIESTEZ entre les Actes de la grande Tragedie De L'HERCVLE AMOVREUX. Avec la Traduction du Prologue, & des Argumens de chaque Acte., Paris, Ballard, 1662.

BALLET DES ARTS, Dansé par sa Majesté le 8. Ianuier 1663, Paris, Ballard 1663.

LES NOPCES DE VILAGE, Mascarade ridicule. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de Vincennes., Paris, Ballard 1663.

LES AMOVRS DEGVISEZ, BALLET DV ROY. Dansé par sa Majesté, au mois de Feurier 1664, Paris, Ballard 1664.

BALLET ROYAL De la naissance de Venus. Dansé par sa Majesté, le 26. de Ianuier 1665, Paris, Ballard 1665.

BALLET DES MVSES. Dansé par sa Majesté à son Chasteau de S.Germain en Laye le 2. Decembre 1666, Paris, Ballard 1666.

LE CARNAVAL MASCARADE ROYALE. Dansée par sa Majesté le dix-huitième Ianuier 1668, Paris, Ballard 1668.

BALLET ROYAL DE FLORE. Dansé par sa Majesté, le mois de Février 1669, Paris, Ballard, 1669.

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR. BALLET, DANCE DEVANT SA MAIESTE A S. Germain en Laye le (21^e) jour de Ianuier 1681, Paris, Ballard 1681.

ii. Œuvres, éditions modernes utilisées

BENSERADE, Isaac de, *Ballets pour Louis XIV*, éd. Marie-Claude Canova-Green, t. I et II, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. I et II, éd. Georges Forestier, Claude Bourqui *et alii*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

iii. Autres textes du XVII^e siècle

Ballets pour Louis XIII t. I. Danse et politique à la cour de France (1610-1643), éd. Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2010.

Ballets burlesques pour Louis XIII, t. II. Danse et jeux de transgression (1622-1638), éd. Marie-Claude Canova-Green et Claudine Nédelec, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2012.

Lettres patentes dv Roy, povr l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662, Paris, Pierre le Petit, 1663.

BENSERADE, Isaac de, *Iphis et Iante*, éd. Anne Verdier, Anne, Paris, Lampsaque, 2000.

–, *Les Œuvres de Monsieur de Bensserade*, t. I et II, Paris, Charles de Sercy, 1698.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985.

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007.

LA FONTAINE, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. Françoise Charpentier, Paris, GF, 1990.

PASCAL, Blaise, *Pensées sur la justice*, éd. Marc Escola, Paris, GF, 2011.

PERRAULT, Charles, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle. Avec leurs Portraits au naturel*, t. II, Paris, Dezailler, 1700.

TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, *Historiettes*, éd. Michel Jeanneret et Antoine Adam, Paris, Gallimard, 2013 (1960¹).

iv. Ouvrages critiques

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La découverte, 1996 (1983).

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

BACCAR BOURNAZ, Alia (dir.), *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003.

BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, PUR, 2006.

BÉHAR, Pierre et WATANABE-O'KELLY, Helen (dir.), *Spectaculum Europaeum. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 1999.

BICANOVÁ, Klará, *From Rhetoric to Aesthetics : Wit and Esprit in the English and French Theoretical Writings of the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*, Brno, Mazarykova Univerzita, 2013.

BLUCHE, François (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 2005 (1990¹).

BONTEA, Adriana, *Les Origines de la comédie française classique*, Bern, Peter Lang, 2007.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, 1974.

–, *Naissance du ballet, 394-1673*, Nîmes, La recherche en danse, 1995.

- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « *Ces gens-là se trémoussent bien...* ». *Ébats et débats dans la comédie-ballet de Molière*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967.
- , *Le Ballet occidental*, Paris, Desjonquères, 1995.
- COSANDEY, Fanny et DESCIMON, Robert, *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, Seuil (« Points Histoire »), 2002.
- COUPRIE, Alain, *De Corneille à La Bruyère : images de la cour*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1984.
- COWART, Georgia J., *The Triumph of Pleasure : Louis XIV and The Politics of Spectacle*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2008.
- DARMON, J.-C. et DELON, M. (dir), *Histoire de la France littéraire vol. II : Classicismes*, Paris, PUF, 2009 (2006¹).
- DEFAUX. Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique : De la comédie morale au triomphe de la folie*, Paris, Klincksieck, 1992.
- DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant*, Paris, Champion, 2001.
- DUROSOIR, Georgie, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle*, Drize, Papillon, 2004.
- DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973 (1965¹).
- FABBRICATORE, Arianna (dir.) *La danse et les nations : identités, altérités, frontières (XVII^e-XIX^e s.)*, Paris, 26-28 octobre 2017. Actes non encore publiés.
- FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Paris, PUF, 1981.
- FORESTIER, Georges, CALDICOTT, Edric et BOURQUI, Claude (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- FRANKO, Mark, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, l'Éclat, 2005.
- GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

- GOULET, Anne-Madeleine et NAUDEIX, Laura (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Bruxelles, Mardaga ; Centre de musique baroque de Versailles, 2010.
- GOULET, Anne-Madeleine, *Poésie et air de cour à travers l'œuvre d'Isaac de Benserade (1612-1691)*, Mémoire pour le D.E.A. d'Arts du Spectacle préparé sous la direction de Christian Biet, Université de Nanterre (Paris X), 1998.
- GRIHL, *Écriture et action. XVII^e-XIX^e siècle, une enquête collective*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.
- HOURCADE, Philippe, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères/Centre national de la danse, 2002.
- JEANNERET, Michel, *Versailles, ordre et chaos*, Paris, Gallimard, 2012.
- JOUHAUD, Christian, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.
- LECOMTE, Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, CND, 2014.
- LEFERME-FALGUIÈRES, Frédérique, *Les courtisanes. Une société de spectacle sous l'Ancien Régime*, Paris, PUF/ Le Monde, 2007.
- LONGINO, Michèle, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, t. IV*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence ; Paris, Boivin, 1988.
- MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettre en France au XVII^e*, Paris, Champion, 1999.
- MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- , *Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon et alii, Paris, Kimé, 2005.
- MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Champion, 2006 (1993¹).
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

- MESNARD, Jean, *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992.
- MOINE, Marie-Christine, *Les fêtes à la Cour du Roi Soleil*, Paris, Éditions F. Lanore et F. Sorlot, 1984.
- MORALES, Nicolás, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle : étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V, 1700-1746*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- MORIARTY, Michael, *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- NANCY, Sarah, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Champion, 2012.
- NÉDELEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.
- OLIVIER-MARTIN, François, *L'Absolutisme français*, Paris, Editions Loysel, 1988.
- PAQUOT, Marcel, *Les Étrangers dans les divertissements de cour. De Beaujoyeux à Molière, 1581-1673*, Bruxelles, [s. éd.], 1932.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant. Essai sur la représentation de l'amour dans la société et la littérature mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.
- RICO OSÉS, Clara, *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVII^e siècle*, Drize, Papillon, 2012.
- ROUSSILLON, Marine, *Plaisir et pouvoir. Usages des récits chevaleresques à l'âge classique*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Viala, soutenue le 11 juin 2011, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.
- SILIN, Charles, *Benserade and his ballets de cour*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1940.
- SIOUFFI, Gilles, *Le Génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Champion, 2010
- SMITH, Gretchen Elizabeth, *The Performance of Male Nobility in Molière's Comédies-Ballets. Staging the courtier*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2005.
- VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur un catéorie culturelle, des origines jusqu'à la révolution*, Paris, PUF, 2008.

–, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

VERGNES, Sophie, *Les Frondeuses. Une révolte au féminin (1643-1661)*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

VERNET, Max, *Molière, côté jardin, côté cour*, Paris, Nizet, 1991.

ZÉKIAN, Stéphane, *L'invention des classiques*, Paris, CNRS éditions, 2012.

v. Articles et chapitres

ANNABI, Lyes, « La représentation de l'Égypte dans le théâtre baroque en France sous Louis XIII », dans *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 249-260.

AYDA, Adile, « Molière et l'envoyé de la Sublime Porte », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 9, 1957, pp. 103-116.

BARBAFIERI, Carine, « Du goût, bon et surtout mauvais, pour apprécier l'œuvre littéraire », *Littératures classiques*, n° 86, 2015, pp. 129-144.

BECKER, Danièle, « Images de l'Europe, de la France et de l'Espagne dans le ballet de cour français et dans le théâtre espagnol de la première moitié du XVII^e siècle », dans Mamczarz, Irène (dir.), *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 53-73.

BÉLY, Lucien, « Chapitre X : La Fronde, confluence de révoltes ou révolution ? », dans *La France au XVII^e siècle. Puissance de l'État, contrôle de la société*, Paris : PUF, 2009 [en ligne]. URL : <https://www.cairn.info/france-au-xviiie-siecle--9782130558279.htm> (Page consultée le 20 avril 2018.)

–, « Les princes et la protection d'intérêts étrangers à l'époque moderne », *Relations internationales*, n° 143, 2010, pp. 13-22.

BIET, Christian, « Danse et théâtre, d'aujourd'hui à hier », *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, pp. 23-34.

BLANCHARD, Jean-Vincent, « Description et rhétorique politique : du récit d'entrée royale à la promenade de Versailles », *Dix-septième siècle*, n° 212, 2001, pp. 477-489.

- BOURQUI, Claude, « Monsieur de Pourceaugnac et les enjeux de la prononciation du Français », *Littérature classique*, n° 87, 2015, pp. 163-173.
- CANOVA-GREEN, « Figures de la galanterie dans Le Sicilien, ou l'Amour peintre », *Littératures classiques*, n° 58, 2005, pp. 89-103.
- , « Le ballet de cour en France », dans Béhar, Pierre et Watanabe-O'Kelly, Helen (dir.), *Spectaculum Europaeum. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 1999, pp. 486-504.
- , « Le mythe de l'âge d'or dans les divertissements à la cour des Bourbons et des premiers Stuarts », dans Béhar, Pierre (éd.), *Image et spectacle*, Actes du XXXII^e Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Tours, 29 juin – 8 juillet 1989), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 25-43.
- , « Représentations de l'ordre et du désordre dans le ballet de cour (1651-1670) », dans *Ordre et contestation au temps des classiques (t.I)*, Actes du 21^e colloque du CRM 17, Duchêne, Roger, Ronzeaud, Pierre (éd.), Tübingen, Biblio 17, 1992, pp. 309-319.
- CHAILLOU, Christelle, « Molière et la comédie-ballet : la création d'un genre ? », « *Molière : toujours et encore !* », Actes de journées d'études des 4, 5 et 6 avril 2011, La Roche-sur-Yon, Presses Universitaires de l'ICES, pp. 95-108.
- COSANDEY, Fanny, « L'absolutisme, un concept irremplacé », dans Lothar Schilling (dir.), *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept ? Eine deutsch-französische Bilanz / L'absolutisme, un concept irremplaçable. Une mise au point franco-allemande*, München, R. Oldenbourg Verlag, 2008, pp. 33-51.
- CUENIN-LIEBER, Mariette, « L'Afrique dans les ballets de cour de Benserade », dans *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 319-332.
- , « L'histoire de Polexandre et d'Alcidiane : du roman au ballet de cour », dans Zaiser, Rainer (éd.), *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, pp. 133-144.
- DECARNE, Pauline, « Le Grand Divertissement royal de Versailles (1668) ou l'actualité paradoxale : l'événement, le pouvoir et la mémoire », *Littératures classiques*, n° 78, 2012, pp. 211-226.

- DOROTHÉE, Vincent, « De la “bassesse” dans le costume de ballet (1600-1653) », dans *Sociopoétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Barbaferri, Carine et Montandon, Alain (dir.), Paris : Hermann, 2015, pp. 253-278.
- DUBOST, Jean-François, « Les stéréotypes nationaux à l'époque moderne (vers 1500 - vers 1800) », *Mélanges de l'École française de Rome* t. 111, n° 2, 1999, pp. 667-682.
- DUCCINI, Hélène, « La guerre de Trente ans en France : discours et représentations », *Le temps des médias*, n° 5, 2005, pp. 137-150.
- DUPRAT, Anne, « Introduction » à Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007.
- EMELINA, Jean, « Comique et géographie au XVII^e siècle », dans, *Comédie et tragédie*, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, pp. 145-160.
- , « Les terres lointaines et l'exotisme dans la comédie du XVII^e siècle », dans, *Comédie et tragédie*, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, pp. 188-197.
- FINCH, Robert, « 'Je suis dehors' : Benserade's declaration of independence », *French studies*, vol. 33, 1979, pp. 137-154.
- FLECK, Stephen H., « Représentation et spectacle dans les comédies-ballets : De la représentation du monde à la création du spectacle total », dans Zaiser, Rainer (éd.), *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, pp. 195-206.
- GADHOUM, Sonia, « Présence de l'Afrique réelle et mythique dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière », dans *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 23-30.
- GOULBOURNE, Russell, « Comédie et altérité : l'Afrique et les Africains dans le théâtre comique du XVII^e siècle », dans *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 293-308.
- GUION, Béatrice, « Langue et nation : l'invention du “siècle de Louis le Grand” », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n° 36, 2012, pp. 347-363.
- HAAS, Walter, « “Déguisé en Suisse” : les “Suisse” de Molière et leur langage », *Littératures classiques*, n° 87, 2015, pp. 191-205.

- HODSON, Daren, « A Would-Be Turk : Louis XIV in *Le Bourgeois gentilhomme* », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 32, 2010, pp. 90-101.
- HOROWSKI, Leonard, « Hof und Absolutismus. Was bleibt von Norbert Elias' Theorie? », dans Lothar Schilling (dir.), *Absolutismus, ein unersetzliches Forschungskonzept ?. Eine deutsch-französische Bilanz / L'absolutisme, un concept irremplaçable. Une mise au point franco-allemande*, München, R. Oldenbourg Verlag, 2008, pp. 143-171.
- HOUCADE, « La thématique amoureuse des ballets et mascarades de cour », dans *Les visages de l'amour au XVII^e siècle*, 13^{ème} colloque du CMR 17 sous le patronage de la Société d'études du XVII^{ème} siècle, Toulouse, 28-30 janvier 1983, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail – Service des publications, 1984, pp. 135-143.
- KOANA, Akiko, « Le ballet de cour de Louis XIV », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 1, 2005, pp. 101-111.
- KÜHNER, Christian, « Le prince et le cardinal. Amitiés et rivalités politiques dans la France du Grand siècle au prisme d'une lettre de Condé à Mazarin », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, HS n° 11, pp. 167-172.
- LECONTE, Thomas, « Mythes et ballet de cour au XVII^e siècle : le "ballet du roi" et la construction d'une mythologie royale », *Dix-septième siècle*, n° 272, 2016, pp. 427-446.
- MAURAN, Philippe, « Le Ballet des Incompatibles (Montpellier-1655) ou l'État du Languedoc en 1655 », *Dix-septième siècle*, n° 265, 2014, pp. 691-707.
- MAURICE-AMOUR, Lila, « Comment Lully et ses poètes humanisent dieux et héros », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 17, 1965, pp. 59-95.
- MCGOWAN, Margaret M., « *Concordia Triumphans* : l'ordre rétabli au moyen de la fête », dans Béhar, Pierre (éd.), *Image et spectacle*, Actes du XXXII^e Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours, 29 juin – 8 juillet 1989, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 5-22.
- MELZER, Sara E., « L'histoire oubliée de la colonisation française : universaliser la "francité" », *Dalhousie French Studies*, n° 65, 2003, pp. 26-44.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Vaugelas politique ? », *Langages*, n°182, 2011, pp. 111-122.
- MICHEL, Lise, « Discours misogynes et plaisanteries sur le cocuage dans la littérature mondaine autour de 1660 », dans Barbaferi, Carine et Abramovici, Jean-Christophe (dir.),

- L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Leuven, Peeters, 2013, pp. 301-314.
- NAUDEIX, Laura, « Stratégies narratives dans les livrets de tragédies en musique : Hypothèse des "univers imaginaires de référence" », *Biblio 17*, n° 168, 2006, pp. 149-159.
- PARINGAUX, Céline, « *Monsieur de Pourceaugnac*, Acte II, scènes 7 et 8 : deux scènes occitanes dans un théâtre des langues », *Littératures classiques*, n° 87, 2015, pp. 93-105.
- POLI, Sergio, « Stéréotypes d'Afrique dans la lexicographie du XVII^e siècle, entre tradition et modernité », dans *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 31-55.
- PREST, Julia, « Conflicting signals : images of Louis XIV in Benserade's ballets », dans Alyn-Stacey, Sarah et Desnain, Véronique, *Culture and Conflict in Seventeenth-Century France and Ireland*, Dublin/Portland OR, Four Courts Press, 2004, pp. 227-241.
- PRUDHOMMEAU, Germaine, « Evolution du costume de danse du XV^e au XX^e siècle » dans Folliot, Valérie (éd.), *Costumes de danse ou la chair représentée*, Paris, La recherche en danse, 1997, pp. 43-57.
- RICO OSÉS, Clara, « Le ballet de cour et la gravure satirique anti-espagnole (1635-1660) », dans Martin, Roxane et Nordera, Marina (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Champion, 2011, pp. 79-89.
- ROUSSILLON, Marine, « Amour chevaleresque, amour galant et discours politiques dans *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) », *Littératures classiques* n°69, 2009, pp. 65-78.
- , « La visibilité du pouvoir dans les *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) : spectacle, textes et images », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n° 80, 2014, pp. 103-117.
- SPIELMAN, Guy, « L'Afrique mise en scène, de l'absence au phantasme », dans *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités*, Actes du colloque international du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Tunis, 14-16 mars 2002, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 309-318.
- , « Pour une théorie d'ensemble des spectacles de l'Âge classique », dans Zaiser, Rainer (éd.), *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVII^e siècle*, Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, pp. 179-191.

SPRIET, Stella, « Du document au monument : la contribution des chroniqueurs du Grand Siècle », *Littératures classiques*, n° 76, 2011, pp. 71-83.

VAUX DE FOLETIER (de), François, « Les Tsiganes en France au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 92, 1971, pp. 147-153.

WAGNER, Marie-France, « Ecrire le roi au seuil de l'âge classique », dans Blanchard, Jean-Vincent et Visentin, Hélène (éd.), *L'invraisemblance du pouvoir: mises en scène de la souveraineté au XVIIe siècle*, Biblioteca della ricerca 15, Transatlantique 3, Fasano (Brindisi), Schena, 2005, pp. 136-160.

WELCH, Ellen R., « Dancing the Nation : Performing France in the Seventeenth-Century “Ballet des nations” », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 13, n° 2, 2013, pp. 3-23.

–, « Fiction of the Courtly Self : French Ballet in the Age of Louis XIV », *Early Modern French Studies*, n° 39, 2017, pp. 17-30.

vi. Webographie, sites Internet et bases de données

Ad vivum. L'estampe et le dessin anciens à la BnF : <https://estampe.hypotheses.org> ; notamment le billet sur le livret du *Le Ballet du Roy aux Festes de Bacchus* (1651) : <https://estampe.hypotheses.org/author/juliamailleard> (Page consultée le 19 mai 2018)

cesar – calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution : <http://cesar.org.uk/cesar2/> (Page consultée le 19 mai 2018)

Molière 21 : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr> (Page consultée le 19 mai 2018)

Opéra baroque : <https://operabaroque.fr> (Page consultée le 19 mai 2018)

Politiques du Grand-siècle. Carnet de recherches de Marine Roussillon : <https://pogs.hypotheses.org> (Page consultée le 19 mai 2018)

vii. Audiographie

JEANNEREY, Jean-Noël et POIRSON, Martial (invité), « Molière : les avatars d'une gloire nationale », *Concordance des temps*, émission diffusée le 28 mai 2016 sur France Culture, disponible en ligne sur <https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/moliere-les-avatars-d-une-gloire-nationale>. (Page consultée le 19 mai 2018)

Annexe

Tableau synoptique des ballets de cour de Benserade (1651-1681)

Ballet	Date et occasion éventuelle (première(s) uniquement)	Texte(s) préliminaire(s)	Structure	Présence de femmes sur scène	Vers dits « aux dames »	Présence d'autres langues	Étrangers (ou provinciaux)
<i>Ballet de Cassandre (mascarade)</i>	26 février 1651 – festivités durant la Fronde	oui (non qualifié)	15 entrées	non	oui	non	Bohémiens, Poitevins
<i>Ballet des fêtes de Bacchus</i>	2 et 4 mai 1651	non	2 récits, 30 entrées (+1 entrée supprimée)	oui	oui	non	Roquelaure comme Gascon (mention de son origine)
<i>Ballet de la Nuit</i>	23 février 1653 – carnaval + victoire militaire de 1652 + retour de Mazarin et Turenne	avant-propos	4 veilles ou parties, I (14ent. + 1ré.), II (6ent. + 1ré.), III (13ent. + 1ré.), IV (10ent. + 1ré.)	oui	non	non	Egyptiens, Espagnols, Turcs, Chevalier de Gramont comme Gascon
Capitulation de Bordeaux : fin définitive de la Fronde (juillet 1653)							
<i>Ballet des Proverbes</i>	17 et 23 février 1654	non	1 récit + 12 entrées + 1 récit + 1 entrée ; en deux parties	non	non	oui	Turcs, Maures, Espagnols
<i>Ballet des Noces de Pélée et de Thétis</i>	14 avril 1654 – dans le cadre d'un opéra italien	argument + un argument par scène	prol (1ent.) + I (3sc., 3ent.) + II (3sc., 3ent.) + III (3sc., 3ent.)	oui	non	non (sinon l'opéra dans lequel prend place le ballet)	(habits indiens)
<i>Ballet du Temps</i>	3 décembre 1654 – reprise des divertissements après le sacre de Reims	non	2 parties ; I (1ré. + 12ent.), II (1ré. + 12ent.)	non	non	non	non
<i>Ballet de la Revente des habits</i>	janvier 1655	non	2 parties ; I (1ré. + 5ent.), II (1ré. + 5ent.)	?	non	non	un Gascon et un récit turquesque
<i>Ballet des Plaisirs</i>	4, 6, 7, 8 février 1655	non	2 parties ; I (2ré. + 12ent. + 1 mascarade), II (1ré. + 13ent.)	non	non	non	Égyptiens, comédiens italiens, Suisses
<i>Ballet des Bienvenus</i>	30 mai 1655 – noces de la duchesse de Modène (nièce de Mazarin)	oui (non qualifié)	2 parties ; I (1ré. + 10ent.), II (8ent.)	non	non	oui	« les quatre parties du Monde », République de Venise (vs "génie de la France"), Egyptiens, (DQ vs « héros de romans »)
<i>Ballet de Psyché</i>	17 janvier 1656	pas vraiment	2 parties ; I (1ré. + 13ent.), II (1ré. + 14ent.)	oui	non	oui	non

<i>Ballet de l'Amour malade</i>	17 janvier 1657	argument	prologue, I (9 ent.), ballet (10 ent.)	oui	non	oui	Indiens, Bohémiens
<i>Ballet d'Alcidiane</i>	14 février 1658 – présence des reines de Suède et d'Angleterre	avant-propos	I (1 concert italien, 1 ré., 7ent.), II (ré., 7ent.), III (ré., 7ent., 1 symphonie, 1ré. italien)	oui	non	oui	Américains (dont Pérou; Zelmatide), "corsaires de Bajazet", Maures,
<i>Ballet de la Raillerie</i>	19 février 1659	petit argument non qualifié	récit(s), puis 6 entrées, 1 intermède, 6 entrées, 1 dialogue	oui (uniquement récits donc chants)	non	oui	(musiques it. vs fr.), Italiens, Turcs, une Espagnole
<i>Ballet de l'Impatience</i>	14/19 février 1661	pas vraiment	I (prologue, 4ent.), II (1ré., 4ent.), III (1ré., 4ent.), IV (1ré., 4ent. (+ 1ré.), épilogue)	oui	oui	oui	Moscovites, Croates, Maures, Bohémiennes, Suisses, Florentins
Mort de Mazarin (9 mars 1661), prise de pouvoir personnelle de Louis XIV (10 mars 1661), fondation de l'Académie royale de danse par le biais de <i>Lettres patentes</i> (19 mars 1661)							
<i>Ballet des Saisons</i>	23 juillet 1661	avant-propos	ouverture + 9 entrées (dont un récit dans la première)	oui	oui	non	non
Fête de Vaux, création des <i>Fâcheux</i> de Molière (24 août)							
<i>Ballet d'Hercule amoureux</i>	7 février 1662 – ouverture de la grande salle des Tuileries et dans le cadre de l'opéra <i>Ercole Amante</i>	description du prologue, puis un argument par acte	prologue, 2ent., I (1ent.), II (1ent.), III (1ent.), IV (2ent.), V (11ent.)	oui	oui	non (même si le ballet prend place au sein de l' <i>Ercole Amante</i>)	Maison d'Autriche (vs Maison de France)
<i>Ballet des Arts</i>	8 janvier 1663 – divertissement	avant-propos	sept arts ; par art : 1 récit/dialogue + 1 entrée (donc 7 parties en tout)	oui	oui	non	non
<i>Les Noces du villages, Mascarade</i>	3 octobre 1663	non	1 récit, 7 entrées, 1 récit, 6 entrées	non	oui	non	Bohémien.ne.s
<i>Ballet des Amours déguisés</i>	13 février 1664	argument	Dialogue, 2ent., dial., 4ent., récit, 2ent., récit ital., 4ent., récit, 2ent.	oui	oui	oui (un récit italien d'Armide)	sauvages, (+Grecs vs Troyens)
<i>Les Plaisirs de l'île enchantée</i> (du 7 au 14 mai 1664)							
<i>Ballet de la Naissance de Vénus</i>	26 janvier 1665	argument, puis descriptions au cours du ballet	I (1ré., 1 ent., 1 conversation, 5ent.), II (1ré., 3ent., 1 plainte, 3ent., 1ré.)	oui	non	non	Indiens
<i>Ballet des Muses</i>	2 décembre 1666	argument	« Dialogue de Mnémosine et des muses », 3ent., <i>Pastorale comique</i> (Molière), 1ent., « Chanson sur un air de Gauote », 2ent., <i>Les Poètes. Petite comédie</i> , (3sc., <i>Mascarade espagnole</i> [dialogues],	oui	non	oui (mascarade espagnole)	Indiens, Espagnol.e.s (interprétés par la troupe des comédiens espagnols), comédiens italiens (<i>commedia dell'arte</i>) Maures et Mauresques; une Égyptienne

			4sc.,) 1ent., 1ré., 7ent. Comédie. ³⁴⁹				
<i>Carnaval, Mascarade</i>	18 janvier 1668 – "festivités [...] fin de campagne de Flandre"	courte description non qualifiée	récit du carnaval, 7 entrées (chansons, dialogues sont présents dans les entrées)	oui	non	non	non
<i>Le Grand Divertissement royal de Versailles (18 juillet 1668)</i>							
<i>Ballet de Flore</i>	13 février 1669	argument	(rondeau aux dames « Je suis trop las »). 1 récit, 15 entrées (présence de dialogues et de plaintes)	oui	oui	non	"Les Quatre-Parties du Monde" (Europe, Asie, Afrique, Amérique (hommes et femmes de chaque))
<i>Ballet du Triomphe de l'Amour</i>	21 janvier 1681 – mariage du dauphin	courte description non qualifiée	Ouverture, 20 entrées.	oui	non	oui	Indiens,

³⁴⁹ La structure du *Ballet des Muses* n'est pas aisée à saisir, d'autant qu'elle a évolué. Celle qui est ici retranscrite est celle qu'ont cédée les changements de la reprise de 1667, selon les choix qu'a faits Canova-Green pour son édition.

